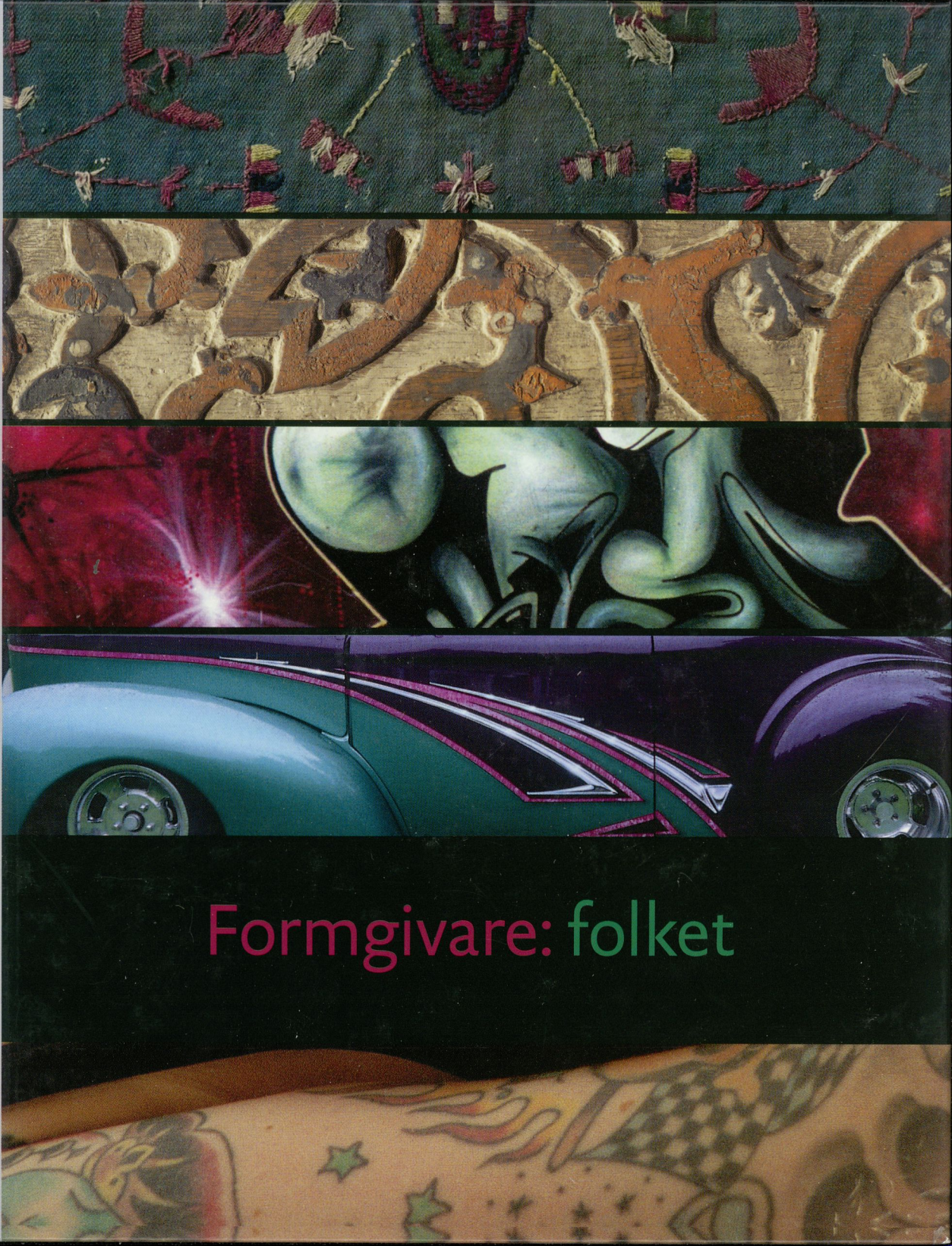
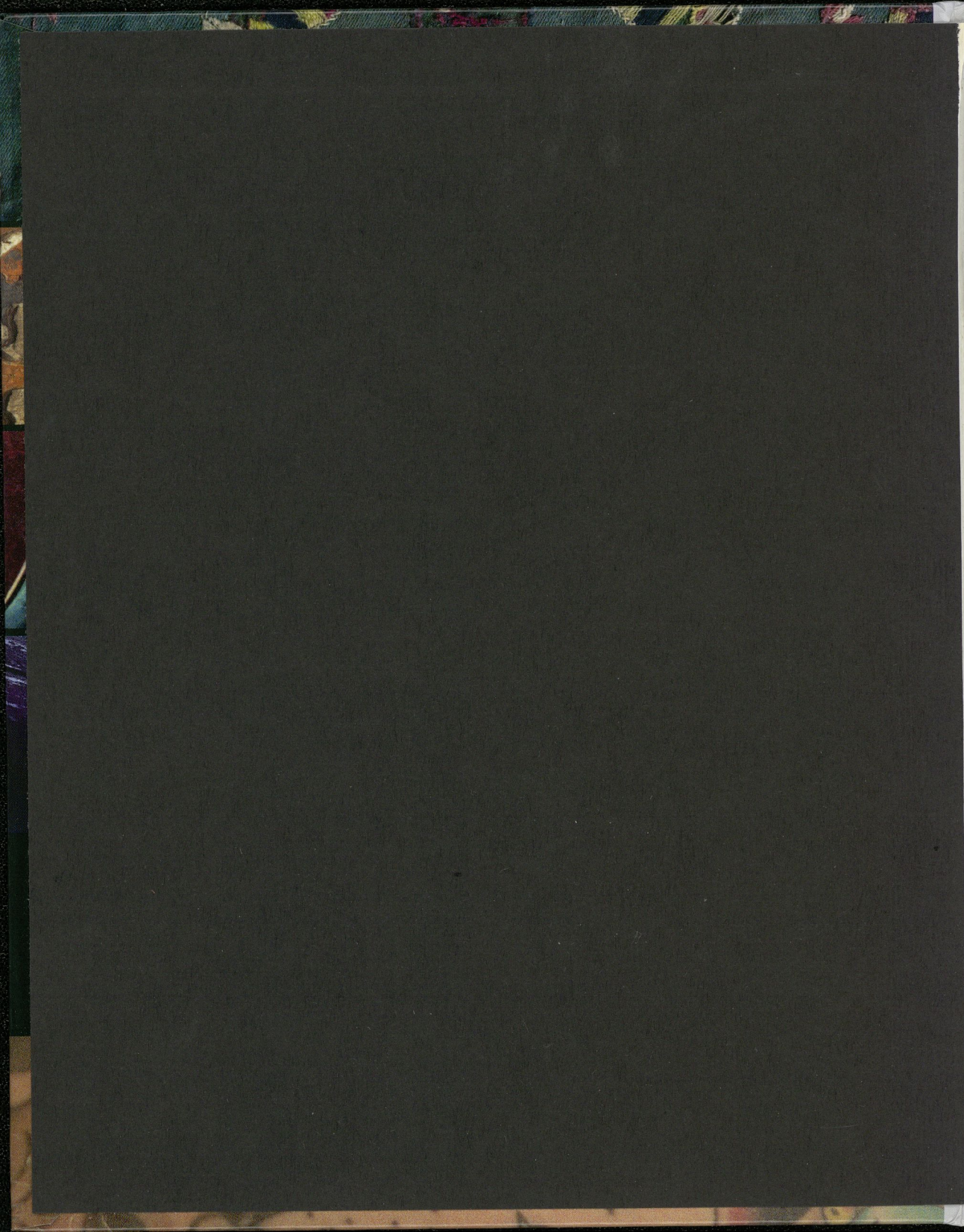




Formgivare: folket

Formgivare:
folket

FATABUREN 2005



FORMGIVARE: FOLKET



Foto BilderBenkt i Orsa.

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

INNEHÅLL

Inledning 7

CHRISTINA WESTERGREN & JOHAN KNUTSSON

Folkkonst och forskning – en tillbakablick 16

NILS-ARVID BRINGÉUS

Folkkonst och populärkonst – en samtidsblick 30

EVA LONDOS

KROPPEN

Att designa sig själv 40

KRISTINA LUND & BIRGITTA SVENSSON

Do Redo – folkkonst i tiden 57

ANNA-STINA LINDÉN IVARSSON

Både brud och same

Om klädsel med särskild betydelse 67

ELISABETH ELMFELDT-BRUNDIN

Kläder som pusselbitar 80

Den textila folkkonsten som inspirationskälla

MONICA HALLÉN

HEMMET

Textil som folkkonst 92

ANNELI PALMSKÖLD

När täcket hamnade på golvet – så föddes den svenska mattan 103

BERIT ELDVIK

Abstraksjonen i et moderne maleri og et tradisjonelt broderi 119

MIKKEL B. TIN

Medeltiden i sydsvenska bonader 135

STIG TORNEHED

En annan sida av bonadsmålningen

Om betydelsen av konservatorns materialkunskap 147

INGALILL NYSTRÖM LARSSON

Folkligt och borgerligt

Färg och form i provinsiell möbelkonst 155

JOHAN KNUTSSON

Personligt och bygdekaraktäristiskt

Form och dekor hos några skrin från Västergötland 160

JOHAN KNUTSSON

Karveskurden og dens betydningsbærende symbolikk 168

NILS GEORG BREKKE

Hudiksvalls rokokko eller Delsbos barock?

Om stilpreferenser i en hälsingesocken på 1700-talet 179

MAJ-BRITT ANDERSSON

DET OFFENTLIGA RUMMET

Konstnärlig utveckling i ett landskap utan stad

Aspekter på jämtländsk folkkonst 200

MAJ NODERMANN

Graffiti – ett samtida kulturarv? 212

ANNA ASPLUND

Inom ramarna för industrisamhällets folkkonst 229

ANNETTE ROSENGREN

Med nya verktyg i en ny offentlighet 243

PER ERIKSSON

Summaries 255

Källor och litteratur 271

Inledning

Att utnämna folket till formgivare är inte riktigt samma sak som att tala om folkkonst. Folkkonst är ett begrepp som började användas inom universitets- och museivärlden för drygt hundra år sedan. Av tradition är det förknippat med de kulturhistoriska museernas samlingar. Formgivning innebär ett kreativt estetiskt tänkande och har liksom folkkonst oftast en social uppgift eller en praktisk funktion, vare sig det handlar om två- eller tredimensionella produkter. Men formgivning kopplas idag också allt mer till personen i skapelseprocessen. Formgivaren har ett namn som kan bli ett varumärke, design har blivit individens möjlighet att märkas. Man ser numera oftast inte folket för bara individer och att kalla folket formgivare är därför något av en paradox. Men genom att förena vår tids folkligt förankrade kreativitet och formgivning med äldre tiders folkkonst vill vi synliggöra både individens roll och ett samlat konstnärligt skapande.

I designåret 2005 blir begreppen folkkonst, formgivning och design nämnda och diskuterade i många av Fataburens artiklar. I synnerhet de två första orienterande avsnitten har ord och be-

CHRISTINA
WESTERGRÉN
& JOHAN
KNUTSSON

är redaktörer för Fataburen

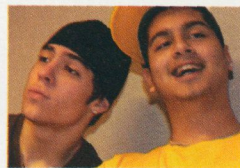


Foto Peter Segemark,
Nordiska museet.

greppsbildning som utgångspunkt. *Nils-Arvid Bringéus* ger i sin tillbakablickande artikel en redogörelse för folkkonstforskningens utveckling. Han har också själv utökat begreppsfloran inom forskningen om folkliga bilder med uttrycket bildlore. *Eva Londos* ser sig om i samtidens olika miljöer, i privata hem, trädgårdar och frikyrkor. Hon finner ett skapande av en omfattning som aldrig tidigare i historien. Även hon väljer ett nytt begrepp – populärkonst – och hon motiverar också sitt val.

Kroppen

Boken har tre delar motsvarande tre områden, med ytor, ting och rum att forma och pryda. Först står den mänskliga kroppen i centrum, den unika individens yta och jagets uttrycksmedel. Med klädsel, smycken och attribut av olika slag, och genom omformande av den fysiska kroppen visar man vem man är och vart man hör. Man kan också tala om en levande symbolik både när det gäller smycken, klädesplagg och tatueringar. Kroppen framstår ofta som ett kvinnligt uttrycksfält, men det är också här som vår tids tal om kön och kategorier blir särskilt märkbart. Det kroppsliga är föremål för förhandling och omkodning. Att designa sig själv, som titeln lyder på *Kristina Lunds* och *Birgitta Svenssons* artikel, är en konst som tycks få allt större betydelse. Identitetsbegreppet har blivit något av ett mantra i dagens diskussioner om form, design och varumärkesbygge. Det används också av etnologer och kulturhistoriker som sammanhållande begrepp inom ny forskning i tvärvetenskaplig anda.

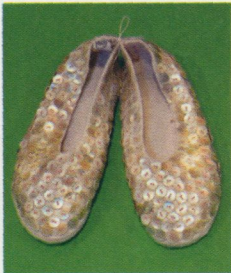


Foto Mats Landin,
Nordiska museet.

Som en protest mot designens kommersiella sida har nya rörelser vuxit fram. Do Redo är ett projekt som initierat ett mo-

deskapande för skapandets egen skull, och som propagerar för ett återbruk – av såväl uttjänta klädesplagg som glömda mönster, motiv och tekniker ur den egna textiltraditionen. Om detta skriver *Anna Stina Lindén Ivarsson*, en av projektets eldsjälar.

Klädedräkten har också tidigare varit ett uttrycksmedel i många kulturer, det gäller särskilt konstfulla dräkter och smycken för högtidliga tillfällen. Bland samer idag har dräkten fått en ny betydelse i en medveten strävan att slå vakt om det egna kulturarvet. Samernas brudklädsel har under vissa tider påverkats av svenskt och internationellt mode, men nu har man åter börjat värna den traditionella dräkten. *Elisabeth Elmfeldt-Brundin* beskriver utvecklingen utifrån intervjuer och bröllopsfoton.

Att formgivare har blivit ett modeyrke i vida kretsar och inom olika områden framstår som tidstypiskt. Kanske kan trenden beskrivas både som en allmän estetisering av vardagen och som en professionalisering av skapandet. När det gäller kläddesign används i alla händelser kulturarvet även inom den professionella formgivningen, ibland så nyskapande och fantasifullt att det kan vara svårt att uppfatta för den som inte själv varit med i formgivningsprocessen. *Monica Hallén* har intervjuat åtta formgivare och hon presenterar både deras idéer och deras inspirationskällor.



Foto Hunkydory.

Hemmet

Hemmet är en viktig arena för konstnärligt skapande och idag kanske »det främsta mediet att frambringa populärkonst« som Eva Londos uttrycker sig i sin artikel. Sedan den traditionella folkkonstens storhetstid på 1700- och 1800-talen har hemmets roll förändrats. Då var gården och bostaden ett rum för livet

i sin helhet, för arbete och vila, vardag och fest. Och där livet levdes skapades konsten. Idag är hemmet skilt från arbetslivets krav och har just därför blivit en fristad för konstnärligt skapande, ett väljande, ordnande och manipulerande av industri-samhällets alla ting, ett formande av rum och miljöer som aldrig tidigare. Allmogesamhällets hantverksmässiga tillverkning av möbler, målningar och textilier har ersatts av arrangerandet som huvudsaklig konstnärlig uttrycksform. Men nu liksom tidigare är inredning en fråga om både estetik och symbolik.

Dekor eller symbol? Det är frågan många ställer sig inför den gamla folkkonstens och slöjdens många mönster och motiv i olika tekniker och material. De av bokens författare som rör sig i hemmets sfär har alla traditionellt hantverk och äldre folklig formgivning som utgångspunkt. *Anneli Palmsköld* har undersökt allmogehemmets textilier i Halland. Vävda bonader och hängkläden har betraktats annorlunda än målade bonader. Textilier som tillverkats av kvinnor har helt enkelt setts som något annat än folkkonst framställd av män. De traditionella folkkonststudiernas könshierarkier blir tydliga, liksom möjligheten att tolka textiliernas mönster som symboler och budskap. Textilierna kan sägas förmedla kunskap mellan människor, ofta mellan generationer.

Textilier som en kunskapsöverföring mellan olika generationer av kvinnor är också *Berit Eldviks* ämne. Hon beskriver hur nyskapande textilformgivare under hela 1900-talet har inspirerats av folkliga mönster, färger och material. Men det som i bondstugan var värmande sängtäcken har blivit mattor av ett speciellt och svensk slag i en modern heminredning.

Mikkel B. Tin söker nya sätt att närma sig de folkliga textilierna och deras dolda betydelser genom 1900-talets avantgardistiska konst och konstteorier. Inspirerad av den ryske målaren

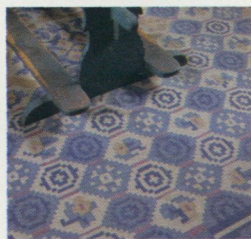


Foto Peter Segemark,
Nordiska museet.

Malevitjs texter och verk hävdar han folkkonstens stiliserade formspråk som utvecklat – och inte primitivt. Mikkel Tin är en av bokens två norska författare, vars artiklar vi valt att inte översätta. Exakt hundra år efter unionsupplösningen finner vi det särskilt angeläget att betona de band och den förståelse som ändå finns mellan länderna. Flera av de föremål som Mikkel Tin skriver om har också en gång ingått i Nordiska museets samlingar.

Det som funnits i kyrkorna har ofta varit en källa till inspiration. Det gäller i hög grad för det monumentala bonadsmåleriet i Allbo och Kinnevalds härader i södra Småland. *Stig Tornehed* ger många exempel på hur mönster och motiv har överförts från sockenkyrkans medeltida konst till 1700-talets profana måleri på duk.

Sydsvenska bonader har betydelse också för *Ingalill Nyström-Larsson*, målerikonservator med sydsvenskt bonadsmåleri som specialitet. Hon visar vad tekniska och naturvetenskapliga metoder kan tillföra folkkonstforskningen. Bland annat kan materialtekniska analyser vara till stor hjälp vid datering och attribuering.

Johan Knutsson ger i två artiklar konkreta exempel på hur ny kunskap och nya insikter kan utvinnas ur den gamla folkkonstens föremål. Med hjälp av verk av Johannes Dunderhake och Hans Wikström diskuterar han de svåra och laddade begreppen folklig och borgerlig. Genom en grupp skrin från Västergötland visar han hur utvecklingen av ett gemensamt formspråk, hur likartat det än ter sig, ändå alltid lämnar plats för individuella avvikelser. Skrinen visar hur det bygdekaraktäristiska alltid går att föra tillbaka på enskilda människors skaparkraft.

Idag är intresset för symboler stort i en folkkonstforskning



Foto Stig Tornehed.



Foto Peter Segemark,
Nordiska museet.

som fokuserar sambandet mellan föremålssamlingar och folklivsarkiv, mellan materiellt och andligt. Att mönstrens form inte går att isolera från deras betydelse är ett centralt tema i den andra av bokens två artiklar på norska. *Nils Georg Brekke* behandlar de skurna tecknen hos äldre träföremål. I likhet med Anneli Palmsköld intresserar han sig för benämningar. Att mönstren kallats för något i den folkliga traditionen ser han som en indikation på att de haft en symbolisk betydelse.

En annan tendens i dagens forskning är intresset för stilar och preferenser. Numera framstår det med tydlighet att bönderna i det gamla bondesamhället valde stilar medvetet. *Maj-Britt Andersson* anlägger ett tvärvetenskapligt hermeneutiskt perspektiv på hälsingarnas val av stilar i interiörmåleriet. Hon använder sig av metoder och teorier från olika ämnen i syfte att nå ny kunskap om värderingarna hos de människor som beställde och betraktade det folkliga måleriet i socknar som Forsa och Delsbo.



Foto Marie Andersson, Skansen.

Det offentliga rummet

Man är sin kropp, man råder över sitt hem, men vem har rätt till det offentliga rummet? Och vad är egentligen ett offentligt rum? Offentligheten består kanske i första hand av människor, det som lämnas till allmänt beskådande måste ha en publik. Folklig form i offentliga rum är bokens avslutande tema.

Förr talade man kanske hellre om allmän plats, och ofta var platsen sockenkyrkan, kyrkogården och kyrkbacken. Hit for man i sina vackraste slädar och vagnar, förspända med hästar som försetts med skurna och målade bogträn och selvbågar. Här visade man upp sig i sina finaste kläder för en ganska liten och

känd grupp. Platser på landet kan fortfarande ha karaktären av liten värld, en gemenskap med begränsad tillgänglighet och öppenhet. Stadens gator och torg har erbjudit rum med en vidare offentlighet och en större publik, med fler okända. Fler har också haft anspråk och synpunkter på vad som får visas och synas, fler funktioner och aktiviteter har samordnats. Som scen för folkligt skapande har staden varit speciell.

Hur definieras det offentliga rummet idag? Förutom verkliga platser finns Internet, ett jättelikt cyberrum för egendesignade verk och budskap. Var och en kan numera ställa ut sina sidor i ett globalt galleri. Publiken är anonym och oöverskådlig.

En skildring från Jämtland, ett landskap utan stad, får bilda en övergång från hemmet till det offentliga rummet. Flera författare har visat hur betydelsefull kyrkokonsten varit som inspiration. I *Maj Nodermanns* artikel understryks betydelsen av kyrkorummens inredningar, där skickliga hantverkare efter utbildning långt bort från bygden tillämpat sina kunskaper och infört nya stilar.

Begrepp som bygd och stil är också relevanta när vi hastigt förflyttar oss till ett annat landskap och en helt annan tid. *Anna Asplund* ser många likheter mellan den graffiti, som under slutet av 1900-talet skapats i ett hamnområde i Västerås, och äldre tiders folkkonst. En påfallande likhet är lusten att smycka alla tomma ytor, ju mer desto bättre. Graffiti har ofta betraktats som mycket tidstypisk, en ungdomlig provokation på gränsen till det förbjudna. Jämförelsen med annan folkkonst får oss att se graffiti med nya ögon. Mot bakgrund av en planerad dokumentation av hamnområdet ställs frågan om graffiti hör till det kulturarv som ska bevaras.

Annette Rosengren tvekar inte när det gäller hemmabygda bi-

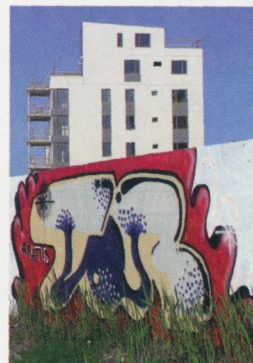


Foto BilderBenkt i Orsa.



Foto Annette Rosengren.

lar. Hon ser dem som exempel på modern folkkonst med en given plats i museernas samlingar. De hot rods och street rods som hon beskriver har just de drag som anses definiera folkkonst. Bilbygge är också ytterligare ett exempel på återbruk av industrisamhällets produkter. Och kanske kan bilarna jämföras med kyrkbackens vagnar och slädar när de visas upp för andra i garage, på vägar och på utställningar. Men formspråket är internationellt giltigt i linje med det moderna samhällets globala räckvidd.

Formgivning i det offentliga har beskrivits med exempel från männens och pojkarnas områden. Visar det konventioner och svårföränderliga strukturer i det konstnärliga skapandet eller i våra studier och presentationer? Också i den sista artikeln är det framför allt pojkar som hanterar nya verktyg i en ny offentlighet. *Per Erikssons* artikel beskriver hur ett litet behändigt medium som flyern har spelat en viktig roll i storstadskulturen. Kopiatorer och datorer har möjliggjort en flod av folklig grafisk formgivning. Utvecklingen fortsätter idag förstås – på Internet.

I raden av artiklar och ämnen utgår vi från kroppen och förflyttar oss via hemmet ut i världen. Artiklarna rör sig också i tiden, från vår tid till bondesamhällets tid och tillbaka till nutiden och framtiden. Rummen och tiderna går i varandra och påverkar varandra. Den traditionella folkkonsten återuppstår i nya former, folkliga konstnärer har inspirerats av en elit och professionella formgivare av folkkonst. I hemmet kan allt samsas i personliga installationer, men dagens designade kroppar hör också hemma i det offentliga rummet, där de ingår i en alltmer omfattande formgivning av tillvaron.



En form av konst, tänkt att fungera som flyer. Arrangemang och foto Per Eriksson.



Norska avdelningen i Nordiska museets ursprungliga lokaler på Drottninggatan 77.
Foto från 1880-talet. Nordiska museet.

Folkkonst och forskning – en tillbakablick

För forskare är folkkonst ett särskiljande begrepp där prefixet »folk«, liksom i andra sammanhang, markerar något som hör till folket, inte den kulturella eliten. Folkkonst är likväl inte något som utövats av folkets breda lager, som Svenska Akademiens ordbok påstod 1926 utan liksom annan konst utförts av specialister. Folkkonstens utövare – de aktiva traditionsbärarna i motsats till folkkonstens konsumenter, de passiva traditionsbärarna för att anknyta till C.W. von Sydows terminologi – finner vi vanligen på landsbygden, men också i städerna med tillverkning för en landsbygdsboende kundkrets. Det kan vara silversmeder som tillverkat dräktsmycken, krukmakare eller boktryckare som tryckt kistebrev.

Ett begrepp vinner mark

Inom tyskspråkigt område möter vi begreppet »Volkskunst« redan 1845, men det dröjde ett halvt sekel innan det kom till egentlig användning, i och med Alois Riegls i Wien år 1894

NILS-ARVID BRINGÉUS

är professor emeritus i etnologi vid Lunds universitet. Under decennier har han utvecklat forskningen kring bl.a. kistebrev och sydsvenskt bonadsmåleri.

publicerade arbete *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*. Som Dag Sveen nyligen påvisat uppmärksammades Riegls skrift redan i häftet *Om husflid* utgivet i Bergen 1897. Sitt verkliga genombrott får begreppet folkkonst i Tyskland genom en samlingsvolym 1926 i vilken Wilhelm Fraenger publicerade sin grundläggande studie *Vom Wesen der Volkskunst*, och i vilken även Sigurd Erixon medverkade med en uppsats om bonadsmålningar. Två år senare stiftades CIAP, dvs. Commission Internationale des Arts Populaires, i Prag. Intresset för folkkonsten och forskningen omkring den hade nu väckts på ett internationellt plan där även Sverige spelade en aktiv roll. År 1929 anordnade Nordiska museet en utställning av nordisk folkkonst vid en »nordisk-tysk« vecka i Kiel. Den följdes av utställningar i de baltiska huvudstäderna, liksom i Wien, Paris, Bryssel och Prag. Också på andra håll föddes ambitionen att lyfta fram det egna landets folkkonst i både utställningar och praktfulla publikationer. Folkkonsten utforskades men exploaterades samtidigt kulturpolitiskt i en nationalistisk anda på gott och ont.

Begreppet folkkonst vann snabbt mark. I samlingsverket *Nordisk kultur* 1931 finns separata artiklar om folkkonsten i de olika länderna. Sigurd Erixon tog sig an »Folkkonsten i Sverige«. Lite förvånande är det att folkkonst inte förekommer som kapitelrubrik i *Svensk bondekultur* 1934.

Erixons folkkonststudier avbröts i samband med att han blev professor i folklivsforskning 1934. Hans efterträdare som chef för Nordiska museets allmogeavdelning blev Sigfrid Svensson, som bl.a. studerat konsthistoria för Ewert Wrangel i Lund. I hans bibliografi finner man över tjugofem arbeten om folkkonst, bland dem artikeln »Folkkonst« i *Nordisk familjebok* 1927.

Såväl prefixet folk som ordet konst är minst sagt problematiska. De rymmer så många olika betydelser och värderingar. Sedan begreppet kommunikation kommit i fokus framstod ordet bild, t.ex. i kombinationen bildkommunikation, som ett bra och värdeneutralt ord. Själv föreslog jag »bildlore« som beteckning för etnologisk eller folkloristisk bildforskning och gav 1981 ut boken *Bildlore. Studiet av folkliga bildbudskap*. Det är en forskning om bilder i deras kontextuella sammanhang.

Konsthistoria och folkkonstforskning

Tidsdimensionen har ända fram till i våra dagar strukturerat nästan all humanistisk forskning. Konstvetenskapen hade sålunda en konsthistorisk inriktning. Folkkonsten hörde naturligt hemma på de kulturhistoriska museerna medan konstmuseerna främst ägnade sig åt akademiernas konst och skråmästarnas konsthantverk i städerna. När vetenskaplig forskning om folkkonst efterhand kom igång så var det foljdriktigt inom folklivsforskningen, senare etnologin, som denna fick sin förankring – åtminstone i Sverige. På Nordiska museet togs konsten om hand av högre ståndsavdelningen, folkkonsten av allmogesavdelningen.

I tidigare konsthistoriska handböcker söker vi förgäves efter folkkonsten. Andreas Lindblom, med sin *Sveriges konsthistoria* i tre band 1944–46, var den förste att bryta denna praxis, men så var han ju också chef för Nordiska museet och Skansen. I vårt senaste konsthistoriska standardverk, *Signums svenska konsthistoria* i fjorton volymer, har folkkonsten beretts utrymme – om än relativt sparsamt.

Konsthistorien följer i stort den allmänna kulturforskningens

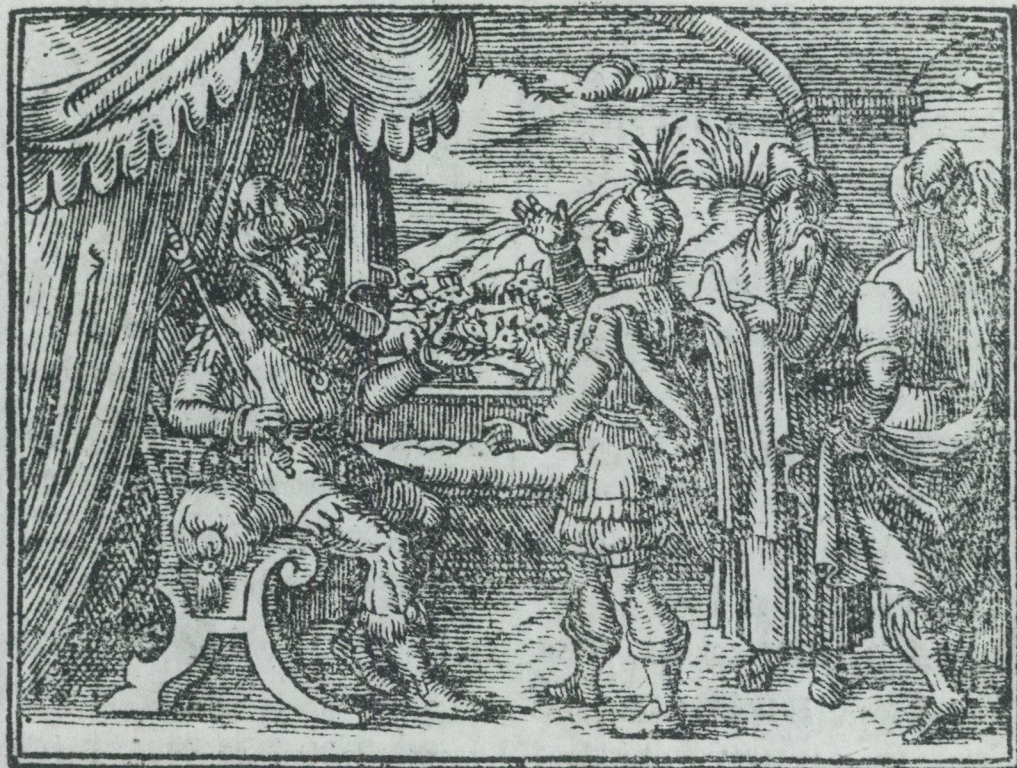
kronologiska inriktning. Stildragen kommer i första hand till uttryck i ornamentik och dekor – inte i bildmotiven. De stilhistoriska epokbegreppen som romansk och gotisk, renässans, barock, rokoko, gustaviansk, biedermeier och jugend tillämpades också inom forskningen kring folkkonsten. Många etnologer var konsthistoriskt utbildade och det låg nära till hands att de utnyttjade sin konstvetenskapliga kompetens också när de skrev om folkkonst.

I läroboken *Arbete och redskap* 1973 skrev Sigfrid Svensson om ornament och dekor i en artikel med underrubriker som »Från renässans till jugend i träsnideriet« och »Från barock till empiri i måleriet«. Maj Nodermann följde honom i sin avhandling *Mästare och möbler* 1990, och behandlar t.ex. den jämtländska rokokon, liksom landskapets gustavianska möbelmåleri. När hennes efterträdare som ansvarig för Nordiska museets samlingar av folkkonst, Johan Knutsson, i underrubriken till sin avhandling *Folkliga möbler* 2001 presenterar den som »en stilanalytisk studie av renässans- och barockdrag i den svenska folkliga möbelkonsten« avslöjar detta en konstvetenskaplig huvudinriktning men tillämpad på ett etnologiskt material.

Knutsson hör till dem som betonat folkkonsten som en kategori för sig, skild från annan konst. Så ser även jag på saken. Det betyder dock inte att jag vill renodla folkkonsten som fallet varit i Norge där den fått en egen lärostol i Bergen. Tvärtom har jag i min egen forskning blivit alltmer öppen för sambandet mellan akademiernas och stadshantverkarnas konst å ena sidan, landsbygdens konst å andra. Sten Åke Nilssons studie av kistebrev med motiv, återgående på Rafaels bildkonst, öppnade mina ögon för detta. Jag har själv senare givit exempel på hur många bland kistebrevsmotiven som går tillbaka på 1500-talets

konst av mästare vars alster mångfaldigades av kopparstickare och spreds som förlagor i vida kretsar.

Jag tror att det var en viktig reform när man vid Nordiska museet och även vid andra museiinstitutioner bröt ned den gamla gränsen mellan allmoge- och högreståndsavdelningarna. Vi behöver ett helhetsperspektiv också på folkkonsten.



S.k. figurbiblar har ofta använts som förlagor av 1700-talets dalmålare och av de sydsvenska bonadsmålarna. Bilden visar hur Josef uttyder en av Faraos drömmar.
Foto Nordiska museet.

Folkkonst och bygdekonst – ett regionalt perspektiv

Om de stilhistoriska rumsutställningarna blev utmärkande för högre ståndssavdelningarna på de kulturhistoriska museerna i vårt land så blev istället de regionala variationerna ett grundläggande tema i presentationerna av folkkonsten. Detta kunde man konkret uppleva på Nordiska museet, där variationerna kunde avläsas under en promenad genom allmogesavdelningen. Bakom denna utställningsprincip fanns ytterst en påverkan från kulturgeografins och arkeologins s.k. diffusionsteori, om företeelsernas spridning, och spridningsbilden som vittnesbörd om kulturgränser.

Liksom kronologin givit konsthistorien en ryggrad hade folkkonstforskningen i det geografiska mönstret fått en princip att arbeta efter. Karaktäristiskt är att det var landskapen som kom att bilda grund för indelningen. Landskapen var från folkskolan – inte minst genom Nils Holgersson – väl inarbetade begrepp. På samma sätt blev landskapsprincipen bärande för friluftsmuseet Skansen med en Skånegård, en Hallandsgård, en Blekingegård, osv. Sigurd Erixons uppsats »Våra konstnärliga landskapskaraktärer« i *Svenska Kulturbilder* 1931 återspeglar på motsvarande sätt en inriktning på landskap och provinser liksom Manne Hofréns studie Norrländska konstprovinser i *Tidskrift för konstvetenskap* 1924/25. Bonadsforskaren Nils Strömbom använde gärna beteckningen bonadsprovinser i sina många arbeten om de sydsvenska målarskolorna.

Folkkonst och personlig stil – ett individuellt perspektiv

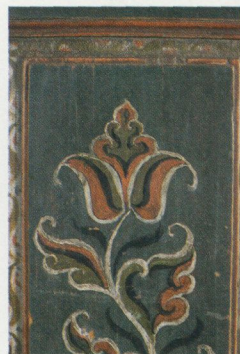
Under utforskandet av folkkonstens regionala och lokala särart framträdde även de individuella variationerna. Enstaka bo-

nadsmålare signerade sina alster, bland dem Anders Eriksson i Ås, och det är karaktäristiskt att han också blev den förste bonadsmålare som fick en egen beskrivning. I motsats till de yrkesutbildade eller skråanslutna mästarna, som t.ex. silversmederna, har likväl de flesta folkliga hantverkarna avstått från att signera sina produkter.

En fortsättning på studiet av folkkonstens regionala differentiering utgjorde därför attribueringen av de enskilda arbetena. Därvid kom den konstvetenskapliga jämförande analysen och konnässörskapsanalysen till användning. Jämförelserna inriktades på sådana detaljer som inte hade någon betydelse för tolkningen. Och där man inte kunde knyta verken till någon identifierad namngiven person införde man, efter konsthistorisk modell, pseudonymer. Ola Ehn gav de uppländska målarna namn som Rosmästaren, Alundamästaren, Mästaren med flamtulpaner, osv.

I vissa fall får man ännu nöja sig med att föra t.ex. bonadsmåleriet till en bestämd bygd istället för till enskilda målare. Det gäller t.ex. de s.k. Sunnerbomålningarna, utförda av ett antal målare i sydvästra Småland. Nils Strömbom har på grundval av sina attribueringar kunnat ge en översikt över de sydsvenska bonadsmålarna och ordnat dem i skolor efter deras verksamhetsområde och inbördes likheter. Arbetet har möjliggjort överblick men också ibland medfört en olycklig fastlåsning som det kan vara svårt att ta sig ur.

Intresset för de enskilda personerna möter vi tidigt i Manne Hofréns forskning kring de norrländska möbelsnickarna. Maj Nodermann har fortsatt i samma tradition med sin avhandling om de jämtländska möbelmästarna. Om det tidiga intresset för de olika målarna och snickarna kan ses som en motsvarighet



Överst ett anonymt men mycket individuellt mönster på ett skåp från Norrbotten. Den undre detaljen är typisk för Per Persson från Vibygerå i Ångermanland.
Foto Peter Segemark, Nordiska museet.

till konsthistorikernas konstnärsmonografier så är det senare snarast en följd av etnologins intresse för människan som kulturvarelse.

Det mest genomförda exemplet på det är Elisabeth Berglins avhandling om Johannes Nilsson i Breared, vår främste sydsvenska bonadsmålare. Det var egentligen inte bonaderna i sig som intresserade henne utan deras upphovsman. Hon utgick inte från målningarna utan från målarens lokala och regionala kontext. Hon ville lyfta fram människan Johannes Nilsson på ett sätt som liknade det som andra etnologer tillämpat i beskrivningen av t.ex. sjukdomsbotare. Under intryck från det nya etnologiska teoriintresset blev resultatet en etnologisk avhandling med värdefulla iakttagelser rörande de betingelser under vilka folkkonsten utvecklats.

Folkkonsten i sitt samhälle – ett socialt perspektiv

Medan Artur Hazelius framhävde de regionala variationerna valde Georg Karlin ett socialt koncept för Kulturen i Lund, låt vara efter förebild från en gången tids samhälle med de fyra stånden adel, präster, borgare och bönder. Adeln fångade upp internationella modetrender. Prästerskapet vårdade sig om den sakrala konsten eller kyrkokonsten medan borgarståndet slog vakt om de olika stadshantverkarnas konsttraditioner. Bland bönderna frodades allmoge- eller folkkonsten.

Men ståndssamhället innebar inga slutna avgränsningar. Det fanns bonadsmålare som kombinerade kyrkomåleri och bonadsmåleri. Många stadsutbildade målare kom att verka på landsbygden, Hans Wikström är ett exempel. Anders Bengtsson i Färgaryd måste också ha haft nära kontakt med hantverksmåle-

riet och detsamma gäller Anders Eriksson i Ås.

Inriktningen på de sociala variationerna medförde ett ökat intresse för producenternas miljö och sociala bakgrund. I Maj Nodermanns avhandling om de jämtländska målarna och bildhuggarna ger mästareregistret detaljerade uppgifter om de enskilda personernas sociala bakgrund. Johan Knutsson har för möbelsnickeriets vidkommande visat hur tillverkningstekniken kan hjälpa oss att skilja det i bygden tillverkade från det skråtillverkade.

Några aktuella forskningsområden

Vilka problemområden bör folkkonstforskningen närmast ta sikte på? Jag ska ge några förslag.

Bildlore och motivinnehåll

Liksom i annan kultur möter vi i folkkonsten de motsatta – eller rättare de till synes motsatta – krafterna tradition och förändring. Intresset var till en början fokuserat på de ålderdomliga dragen. I den allmänna konstutvecklingen är det snarare förändring än tradition som stått i fokus. Förändringen står i sin tur i samband med olika strömningar. Under 1500-talet utvecklades t.ex. emblematiken ute i Europa under intryck från intresset för symboler. I nutida tvärvetenskaplig forskning har denna starkt intellektuella inriktning lyfts fram och blivit föremål för analys.

I folkkonsten söker vi förgäves efter sådana drag. Här är det istället det narrativa och det dekorativa som är utmärkande. Folkkonstnärerna älskar att berätta och de väljer gärna dramatiska motiv. De återger inte tillstånd utan händelser.



På Johannes Nilssons bonad berättas om den förlorade sonen. Foto Nordiska museet.

Bildtransformation och förlageforskning

Påverkan av föregångare och samtida hör egentligen till de övergripande humanistiska frågeställningar, inte minst inom litteraturforskningen, där man ofta talar om intertextualitet. Inom konstvetenskapen har man sedan länge påvisat de grafiska förlagornas betydelse. Medan kopparsticken främst haft en borgerlig spridning har för folkkonstens vidkommande träsnitt av olika slag spelat en viktigare roll, i synnerhet när de varit tillgängliga i serier, t.ex. som bokillustrationer. I en uppsats i *Fataburen* 1932 påvisade Svante Svärdström, dalmåleriets främste utforskare, att den så kallade figurbibeln, utgiven i olika upplagor under 1700-talet, fungerat som förlaga åt dalmålarna. Också min egen forskning om de sydsvenska bonadsmålningarna har i hög grad varit inriktad på förlagorna. Även här har figurbiblarna spelat en betydande roll, liksom kistebrevens som trycktes av de sydsvenska boktryckarna. Kistebrevens träsnitt har också fungerat som förlagor för framställningen av mönstren hos de folkliga textilierna, broderade eller vävda.

Studiet av förlagor har ibland blivit till ett självändamål. Ann-Charlotte Weimarck har rent av framhållit hur »förlageforskningen i inskränkt bemärkelse tenderar att släta ut bilden genom att relatera dess olika delar till andra bilder«. Å andra sidan kan den i bästa fall leda vidare till studiet av transformationsprocessen.

Transformationen kan gälla färger och format: från en liten grafisk bild till en stor bonads- eller dalmålning, från svartvit bild till kolorerad. Den kan gälla reduktion eller utökning av antalet agerande, koncentration på aktörerna och borttagande av skuggor och perspektiv på ett för folkkonsten typiskt vis. Ofta har denna reduktion kunnat gå förvånansvärt långt utan att själva motivet upplöses.

Reception, bildbruk och konstsociologi

Konst förmedlar upplevelser. Upplevelser kan vi som människor ta till oss främst genom synen men också genom andra sinnen. Konstupplevelser berör oss och tvingar oss till ett förhållningssätt. De kan glädja och berika oss men också resultera i avståndstagande. Upplevelsen är individuell, men förhållningssättet delar vi med vår samtid och olika grupper i vårt samhälle.

Bland dem som studerat folkkonst under det senaste århundradet har intresset delvis förskjutits från produktionen till receptionen, mottagandet och upplevelsen, som i sin tur är ett övergripande problemkomplex som omfattar både bild och text.

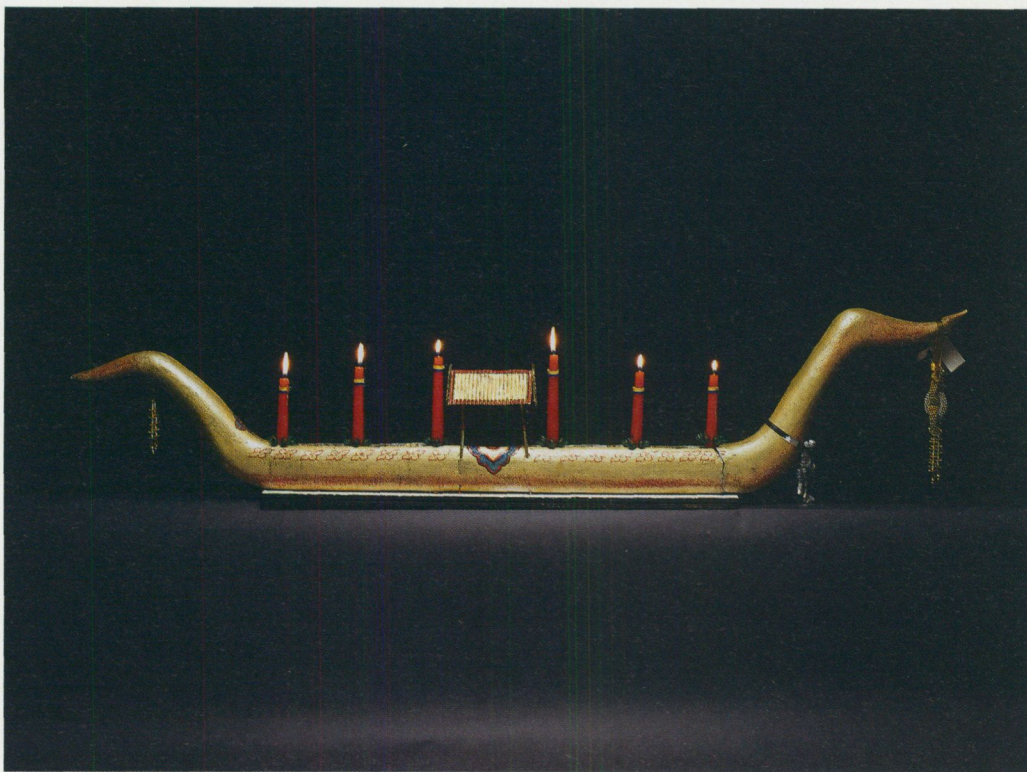
Intresset för kulturell kommunikation väckte intresset för bildernas budskap. Bildlore definierade jag som studiet av folkliga bildbudskap. Receptionsforskningen har i hög grad fått en konstsociologisk inriktning. Denna receptionsforskning kommer till uttryck i Eva Londos avhandling *Uppåt väggarna i svens-*

ka hem. En etnologisk studie av bildbruk från 1993. Om de enskilda objekten tidigare stått i centrum för analysen bygger denna avhandling istället på enkäter och intervjuer. Det är människors värderingar som nu blottläggs och i värderingarna återspeglas i sin tur religiösa och ideella uppfattningar.

I och med den symposieserie som startade 1989 och som fram till 2003 resulterat i sju symposier har åtskilligt gjorts för forsknings- och kunskapsutbytet över geografiska, kompetensmässiga och generationsmässiga gränser. Ett annat hälsotecken är att man nu återknyter forskningen till de större museerna. Där finns jättelika samlingar av folkkonst, det mesta i magasin. Empirisk forskning – med föremålen i centrum – underlättas numera också av bildbanker och datateknik och den kan vidgas internationellt. Det är ett tidens tecken att Museum für deutsche Volkskunde i Berlin nyligen bytte namn till Museum europäischer Kulturen. Berlinmuseet signalerar internationell öppenhet i ett klimat som det fanns tendenser till alldeles i början av 1930-talet, men som då förkvävdes av nya ideologiska vindar. Kanske nästa steg blir att studera folkkonsten i ett globalt perspektiv. Det skulle kunna ge ny status åt folkkonstforskningen och ge bevis för den amerikanske folkkonstforskaren Henry Glassies tes: »In global terms, it is not western folk art that is marginal, but western academic art.«

På Kulturhuset i Stockholm uppmärksammades folkkonsten i en utställning med undertiteln »all tradition är förändring«. I denna något tillspetsade formulering låg naturligtvis en *contradictio in adjecto*, men samtidigt en nyttig påminnelse om att vi måste lära oss se också på folkkonsten med nya ögon. Att in-tresset för den idag är brett förankrat hos allmänheten visar tv:s

antikrundor och omsättningen på antikvitetsmarknaden. Detta har också ökat efterfrågan på den kunskap vi kan erbjuda som folkkonstforskare.



Loy Kratong är en ljus- och vattenhögtid som firas på hösten av thailändare även här i Sverige. Egenkomponerade båtar, som lika gärna kan ha blom- eller tårtformer, får med ljus och rökelse segla ut på novembermörka vatten. Innan dess har årets vackraste båt korats. Hösten 2002 tog denna båt av frigolit första priset vid en fest djupt inne i skogen på det sydsvenska höglandet. Foto Göran Sandstedt, Jönköpings läns museum.

Folkkonst och populärkonst – en samtidsblick

EVA LONDOS är fil.dr och verksam vid Jönköpings läns museum där hon bl.a. byggt upp ett arkiv för folkligt bildskapande.

I ett samhälle som dagens postindustriella, så annorlunda och avlägset det förindustriella agrarsamhället, måste det naturligtvis produceras en folklig konst som inte har mycket gemensamt med den gamla allmogekonsten. Faktum är att dagens folkkonst är så annorlunda att vi har svårt att varsebli den. Många förnekar att någon sådan överhuvudtaget existerar idag. Som engagerad inom de kulturhistoriska museernas SAMDOK-verksamhet har jag under flera decennier haft möjlighet att vid olika undersökningar studera människors estetiska skapande i olika miljöer som privata hem, trädgårdar och frikyrkor. Ett skapande som sker i en omfattning och med en intensitet som aldrig tidigare i historien.

Ord, objekt och företeelser

Begreppet folk har länge varit problematiskt och svårt att avgränsa. Ordet folklig är mera lätthanterligt, men får lätt något nedsättande över sig. Jag själv föredrar det dock, omväxlande

med begreppet populär, som innebär något omtyckt, allmänt gångbart och ofta massproducerat. För massproduktion är ju något som konstituerar industrisamhället (som jag vill hävda fortfarande existerar, även i Sverige, inte minst i den region jag bor i med Gnosjö som ett småföretagarnas Mekka). Så istället för sammansättningen dagens folkkonst, som kan leda tankarna till hemslöjd, naivkonst och amatörkonst, vill jag föreslå benämningen populärkonst. Motsatsen är det icke-populära, det icke allmänt omtyckta och då hamnar vi i det som ibland ral-

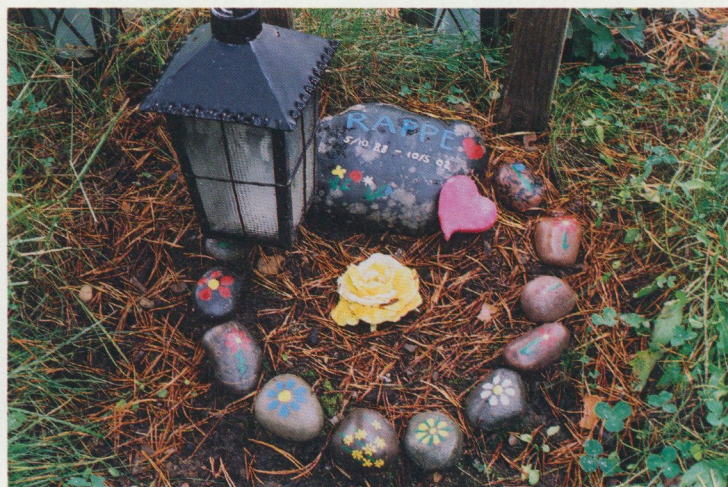


Foto Bosse Berntsson.

jerande kallas finkunst eller elitkultur. När dessa begrepp används protesterar representanter för företeelserna häftigt. Så har det varit sen sociologen Harald Swedner lanserade begreppet finkultur på 1960-talet vid sina publikundersökningar av folks kulturvanor i Malmö i boken *Om finkultur och minoriteter*. Fördelen är att alla förstår vad som avses med finkultur. Mera neutralt kan finkultur eller »fine art« definieras som de aktiviteter som kulturrådet ger bidrag till, den s.k. fakultativa definitionen.

Den ständigt glade rabulisten Lars Vilks skrev i sin avhandling *Konst & Konster* om olika konstbegrepp och presenterade helt framt ett nytt sådant genom termen IES som står för »det institutionella estetiska systemet«. Det grundas i teorin om att konst är det som konstinstitutioner accepterar som konst. Således: om konstnären tillsammans med konstmuseet, galleriet, kritikern och akademien hävdar att något är konst, så är det

Djurkyrkogården vid Axamosjön i Jönköping. Kärleksfullt har varje sten i kantkedjan till jakthunden Rappes grav dekorerats med målade evighetsblommor. Den nyplockade Peacerosen i mitten visar att graven besöks regelbundet. Gravlyktan tänds till allhelgonahelgen och till jul. Foto Göran Sandstedt, Jönköpings läns museum.



så. Första gången detta resonemang sattes på prov var 1917 då konstnären Marcel Duchamp försökte få en pissoar godkänd för en konstutställning i New York. Den gången misslyckades han, men idag står den (en kopia) på Moderna Museet med titeln »Fontän«. På samma sätt skulle man kunna definiera och avgränsa populärkonst genom att etnologer och intendenten vid kulturhistoriska museer accepterar och »stänker med viggvatten« på utvalda objekt och företeelser!

Konst är att kunna och att göra

Etnologisk bildforskning i Sverige har av tradition bedrivits som *folkkonstforskning* och har, liksom den tidigare konsthistoriska forskningen, utgått från den konkreta bilden eller det materiella föremålet som forskningsobjekt. Sålunda har dalmålningar, hälsingemålningar, sydsvenskt bonadsmåleri, kistebrev etc. ägnats monografier som behandlat motiv och förlagor, teknik och stilbestämningar. Vid Etnologiska institutionen i Lund introducerades på 1980-talet en bildforskning som gick utanför den traditionella och som Nils-Arvid Bringéus presenterade i boken *Bildlore*. Huvudpoängen med denna forskning var, förutom att tolka folkliga bildbudskap ur kommunikativa aspekter, att också studera bilderna i deras sammanhang, *att se dem som en del av mänskligt handlande, inte bara som objekt för betraktande*. Detta innebar att man anlade både ett interaktionistiskt och ett kontextuellt perspektiv på relationen människa – bild. Min egen avhandling *Uppåt väggarna i svenska hem* var ett resultat av detta synsätt.

Det är som jag nämnde självklart att populärkonsten idag har andra former och uttryck än folkligt konstskapande för hundra



Hundratusentals sten-troll, alla unika men med tydligt släkttycke, tillverkas av okända entusiaster runt om i landet för att de ska stå som väktare och glädjespridare på fönsterkarmen eller förstubron. Smitis från Höga kusten i Ångermanland, är döpt efter Smitinge havsbud. Foto Eva Londos, Jönköpings läns museum.

Utan att medvetet reflektera
över det har en ung familj
skapat ett stilleben över tiden.

Det utslitna fickuret från
farfar hänger här tillsammans
med den unga fruns odlade
eterneller och berättar om
förgången tid. Jugenduret,
köpt på en auktion, påminner
om den pågående tiden ge-
nom slagen varje halvtimme
och pendeln som tickar fram
sekunderna. Överst sitter en
hemmasydd Waldorfdocka
och väntar på att tas i bruk av
den nyfödda dottern inom en
snar framtid. Foto Eva Londos,
Jönköpings läns museum.



år sedan. Idag försiggår denna aktivitet genom urval, manipulation och sammanställning av industriellt tillverkade produkter som man förvärvar genom köp, gåvor, fynd i naturen eller egen tillverkning.

Mest poetiskt och övertygande har denna bricolagehantering presenterats av den amerikanske folkloristen Henry Glassie. I boken *Passing the time in Balleymenone*, en liten by i Nordirland där han tillbringade många år i kök och stugor, skildras det levda livet och invånarnas hanterande och exponerande av sitt bruks- och minnesgods på kökets tallrikshylla och vardagsrummets mantel-piece. Här kunde han, på samma sätt som Marianne Gullestad i sin undersökning av norska hem, *Kitchen-Table Society* från 1984, avläsa ett antal mikrokosmos, dvs. människors föreställningar om sig själva i förhållande till natur, plats, familj och samhälle.

Konst blir detta arrangerande, ordnande och väljande i den stund då en medvetenhet eller strävan efter dekorativ effekt och budskap (även om det bara är till arrangören själv) impregnerar arrangemanget. För konst kommer av kunna, och det är något som folk i allmänhet har stor respekt för. Kanske blir något konst i det ögonblick då någon tröttnar på att klottra av slentrian eller repetera något som gjorts tusen gånger tidigare och istället lägger ner extra energi, känsla och inlevelse i utförandet.

Med detta synsätt kan man upptäcka dagens folkkonst eller populärkonst både i privata och offentliga miljöer: i lackmålningar på bilar, tatueringar på huden, husväggarnas graffiti, i trädgårdens skulpturer eller rabattarrangemang, julgranarnas och majstängernas utsmyckning, demonstrationsplakatens och fanornas bemålning, invandrarnas buddhaaltare och hemmens familjeporträttsgallerier. Uppräknningen kan göras mycket längre, för



Brevlådor tillhör de praktiska ting som är utsatta för individualistisk estetisering. Med IT-utvecklingen har de fått en ändrad funktion. Det är bara en tidsfråga innan brevlådan helt förvandlats till ett dekorativt, nostalgiskt inslag i trädgården. Vid den ska vi med barnbarnet stanna upp och berätta att det fanns en tid då uniformerade män från posten, s.k. brevbärare, dagligen kom och stoppade tidningar och handskrivna brev i lådan! Här ses en rad personliga brevlådor: med porträtt av huset, seglarens brevlåda, arkitektens brevlåda och målarens postmoderna brevlåda! Foto Göran Sandstedt, Jönköpings läns museum.

inte i någon tid har skaparkraften nått sådana nivåer, både kvantitativt och tekniskt. Genom personliga installationer har hemmet och den privata sfären blivit den viktigaste arenan för allas deltagande i formandet av populärkonst. Det är alltså görandet, handlingen och innebörden som är nerven och därmed det intressanta att fokusera vid utforskningen av populärkonsten.

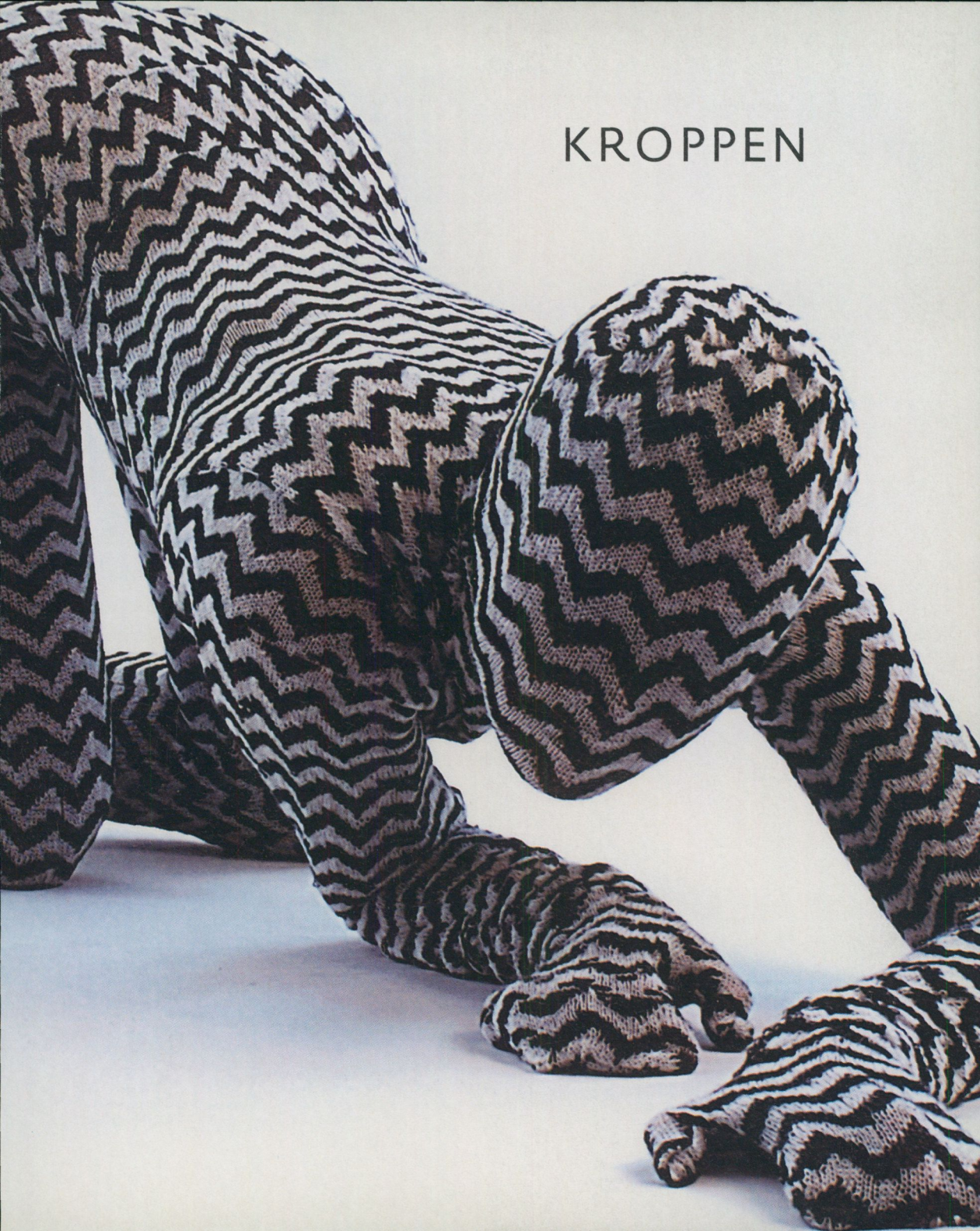
Vad är då drivkraften bakom denna estetisering av vardagens miljöer? Enligt Åke Dauns analys i *Boende och livsform* har det sin grund i ökande regleringar och kontroller inom arbetslivet, vilka ständigt når nya höjder av förfining. (Själv registrerar jag dagligen på min arbetsplats i dataprogrammet Pyramid i halvtimmesintervaller de aktiviteter jag utfört, t.ex. föreläst, dvs. åtgärd 15/03 17103.) Denna påfrestande detaljreglering av arbetande människor måste, menar Daun, kompenseras genom längre fritid och den levs mer och intensivare i hemmiljön än någonsin tidigare i historien. På så vis blir hemmet det främsta mediet att frambringa populärkonst, ett slags installationer där alltså görandet, handlingen och innebörden är lika viktiga och intressanta att fokusera som artefakterna i sig.



En vara eller inte? Kroppen kan bli en
säljande förpackning. Det kommer an på
var och en att skapa sig själv och lyckas
med designen. Vi har alltid klätt oss och
smyckat oss, men nu har vårt yttre som
aldrig förr blivit föremål för formgivning.
Idag lägger vi vår själ i kroppen.



KROPPE



Att designa sig själv

KRISTINA LUND, etnolog och journalist, är för närvarande forskningsassistent vid Nordiska museet.

BIRGITTA SVENSSON är professor i etnologi vid Nordiska museet och Stockholms universitet.

Ett par röda mockastövlar är konsulten Ninas kännetecken. Och ett starkt varumärke kräver sin tydliga igenkänning. Precis som *Mercedes* stjärna, *Kellog's* tupp, *Lacoste's* krokodil. Skillnaden är förstås att stövlarna är utbytbara och en annan gång kan vara en klocka eller en mobil dator. Det är inte slumpen som styr när Nina klär sig för ett informellt möte på stan. Medvetet har hon valt kläder som speglar hennes personlighet och som gör att hon sticker ut. De röda stövlarna sätter enligt henne själv twist på klädstilen och gör henne igenkännbar på långt håll. Yttre kännetecken får gestalta det hon identifierar sig som: seriös, men med en personlig stil. Är det mästerkonsulten i stövlar eller privatpersonen hon designar? Det finns ingen tydlig skillnad mellan det professionella och det privata längre. Idag när många arbeten är gränslösa tar inte en privat identitet vid när arbetet är slut för dagen – konsulten är sitt yrke.

Säljande förpackningar för varor och människor

I en värld där konkurrensen ökar räcker det inte att erbjuda en bra produkt eller ett välfyllt cv. När många andra tillhandahåller exakt samma sak krävs det att man paketerar sitt budskap för att märkas i mängden. Paketeringen kan också kallas



Daniele BUETTI »Good fellows – Looking for Love«
1996–2003 C-prints on aluminium Various sizes.
Courtesy Pro Litteris, Zürich & AEROPLASTICS
contemporary, Brussels. (Åven s. 38, längst t.v.)



Daniele BUETTI »Good fellows – Looking for Love« 1996–2003 C-prints on aluminium Various sizes.
Courtesy Pro Litteris, Zürich & AEROPLASTICS contemporary, Brussels.

för design. Design är kommersiell och dess syfte är att sälja och att göra en produkt – eller en person – attraktiv och lockande på en marknad där förmågan att märkas blir nyckeln till framgång. Likt en produkt måste även kroppen designas och förpackas för att vara säljbar.

Varumärke är det kännetecken, till exempel namn, symbol, färg eller form, som företag använder för att särskilja sina produkter och tjänster från konkurrenternas. En logotyp är en grafisk kombination av bokstäver eller bilder. Varumärket fungerar som en tumregel, det är något vi känner igen och som vi har associationer till. Varumärkets tre viktigaste funktioner anses vara att det reducerar komplexiteten, har social nytta och sparar tid. När företag, produkter och kontakter blir allt fler och det inte finns tid eller kunskap att ta ställning till allt behövs ett sätt att sälla budskapen. Lösningen blir det starka varumärket. Och när

produkter och tjänster är likvärdiga blir emotionella budskap, associationer och attityder viktigare.

I varornas värld kan kännetecknet vara NK:s bokstavslogotyp, bilvaxet *Turtles* sköldpadda, *Hemglass* trudelutt, *Hästensängens* rutnmönster eller *Coca-Colas* flaskform. Med hjälp av namn, ord, form, figurer eller immateriella värden identifierar konsumenten en produkt. Med varumärket positionerar företaget sin produkt på marknaden och i konsumenters medvetande.

Personliga varumärken

Med kroppsliga kännetecken och attribut kan människor enligt samma regler stärka sitt varumärke och positionera sig i andras medvetanden. Identitetsmarkörer i form av tatueringar, kläder och smycken fungerar som ett icke-verbalt kodsystem som blixtnabbt visar vem och vad vi är och hur vi vill att andra ska uppfatta oss.

Ibland kan tatueringar bli en ironisk kommentar till reklamens varuflöden. En del har varumärken av olika slag intatuerade på kroppen, det kan röra sig om miljömärket Svanen, Arlakossan eller Sony. Detta kan sägas återspegla den nya och centrala roll som bilder spelar i konsumtionssamhället, där skillnaden mellan verklighet och bild har utplånats och vardagslivet estetiserats. Kulturella drömvärldar har skapats tillsammans med nya strategier för kulturell distansering och åtskillnad.

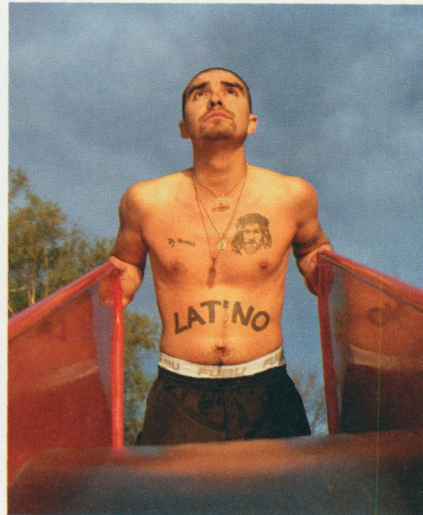


Foto Peter Segemark, Nordiska museet.

Vårt behov av identiteter för att göra livet synligt kan jämföras med marknadsföringskonstens behov av en tydlig identitet i form av igenkännbara varumärken och logotyper. Begreppet identitet används av företag för att marknadsföra varor och tjänster med livsstilsargument och omvänt appliceras företags-ekonomiska termer på personer. Oavsett om det handlar om individer eller produkter är språket gemensamt – det gäller att positionera sig genom att vara tydlig, särskild, unik, originell och speciell.

Det bästa exemplet på ett personligt varumärke är fotbollsspelaren David Beckham. Han förkroppsligar dessutom begreppet metrosexuell, eller stray, som ett nytt mansideal kallas i medierna. Metro står för metropol, och stray för straight guy, med andra ord heterosexuella män som är fåfänga men inte fjolliga, som flörtar med det kvinnliga utan att vara homosexuella. David Beckham visar sig fåfäng genom att måla naglarna, bära sarong och örhängen. Utan att väcka tvivel om sin heterosexualitet skapar han nya mansideal.

Vi har de senaste åren blivit alltmer upptagna av vår individualitet och hur våra jag formas och synliggörs. Vårt yttre kan sägas utgöra en varudeklaration av vad som finns inuti, en markering av tillhörighet till något och distans till annat. Distanseringen från den naturliga kroppen i det senmoderna samhället har också lett till vad ungdomsforskaren Thomas Ziehe kallat en *semiotisering*, det vill säga en uppvärdering av tecknens värld, där till och med själva livet har blivit ett estetiskt projekt. Människor tvingas idag till en tydligare identitetsproduktion. Estetiseringen av det kroppsnära är ett uttryck för detta.

Att göra sin grej

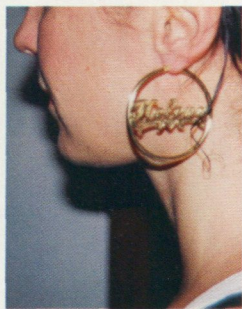
Logotyperna på kläder och skor har de senaste åren tagit allt mer plats. Den kanadensiska journalisten Naomi Klein skriver i sin bok *No Logo* hur varumärkenas betydelse har ökat i människors liv och hur konsumtionsindustrin invaderar samhället och försöker lägga beslag på värden som gemenskap, frihet, solidaritet och vänskap. Företagen producerar inte längre enbart produkter utan varumärken, de säljer mening och livsstil snarare än prylar. Hon beskriver också den motståndsrörelse som vuxit sig stark de senaste åren och som arbetar mot varumärkenas inflytande.

En motreaktion mot det kommersiella som kostar är att göra gratis på egen hand. Att göra sina tillhörigheter personliga, modifiera och kodifiera kläder, skor och väskor är ett sätt att smycka sig med egen design som visar på alternativ till det massproducerade. Idag finns rörelser som förespråkar att man ska skapa sitt eget mode genom att göra något nytt av det gamla istället för att slänga och köpa nytt och färdigt. Liksom inom musiken talas det om att sampla – att blanda nytt och gammalt. Röda korset säljer kläder som är »redesignade«, gammalt nött omvandlas till trendigt nytt. I samma anda visar projektet *Do Redo* att handarbete och att skapa sitt eget mode kan vara intressant för dagens unga. Ett ökat intresse för handarbete, återvinning och en motkraft till vår tids stora konsumtion är några av tankarna med projektet.

Att trycka glada och sura smiley-gubbar på väl ingångna *Converse All Star* eller en manifesterande text på jeansjackan eller måla ett mönster på tröjan är sätt att göra plagg personliga och originella och till något som inte går att köpa för pengar. När Kulturhusets idéverkstad Lava gav sig ut på turné till



Vante tillverkad av en ylletröja. Design och foto Do Redo.



»Jag beställde örhängena hos en guldsmed i Chinatown i New York 2001. Där bär nästan alla puertoricans ringar, halsband och örhängen med personnamn eller olika meningar. Inspirerad av halsbanden och eftersom jag ville ha stora guldörhängen blev det här en skön kombination. Jag får alltid nyfikna och glada kommentarer när jag bär dem, säger Helena Ringvold.« Foto Kristina Lund, Nordiska museet.

Stockholmsförorten Bredäng sommaren 2004 arbetade några tonårstjejer intensivt med att modifiera och kodifiera sina skor och kläder. På den tillfälliga verkstadsväggen hänger foton av ungdomar och deras sneakers. På ett av fotona visar 15-åriga Nicole upp sina *Nike Air Force One* och intill fotot finns hennes handskrivna text: »Jag köpte dem på *Footlocker* förra året och nu har jag gjort om dom och dom finns inte att köpa.«

I tider när ingen vill vara som alla andra kan den som är sin egen kreatör skapa plagg som uppfyller två viktiga krav: originalitet och personlighet. Dessutom finns det en politisk medvetenhet i att resurseffektivt återanvända befintliga kläder och välja bort kommersiella logotyper. Istället kan man göra sin egen logotyp. Som killen på tunnelbanan som har broderat sitt eget namn på jeansfickan, tjejkompisen som har ett bälte med sitt namn på, killen på festen som har sin initial på spännet och en bekant som bär specialbeställda örhängen med det egna namnet skrivet som en logotyp. Att unga personer skapar sina egna logotyper och sätter sin egen prägel på kläder – och på så sätt söker individualitet – kan ses som en reaktion mot de färdiga koncepten, de mallade klädstilarna och de kommersiella uniformerna. Med olika koder markerar man också sin egen autenticitet och identitet.

Inskriptioner på kroppen har tidigare ofta setts som något som tillkommit ofrivilligt av yttre omständigheter. Kroppen har betraktats som ett passivt medium eller en stum realitet istället för ett uttryck för en aktiv identitetsformering. Men för många som fråntagits makten över ordet blir användandet av kroppsuttryck som tatuering ett alternativ till maktlöshet och ett sinnligt språk. På samma sätt är den som skapar sitt eget mode inte längre en passiv konsument utan en aktiv klädproducent som tar makten över modet.

Tatuerade gränser och tecken på tillhörighet

En vanlig förklaring till vanan att tatuera sig har varit att den frodades när män utvecklade en speciell samhörighet i vistelser tillsammans under isolerade omständigheter. Så har förekomsten av tatueringar förklarats bland sjömän, fångar och soldater. Men även idag vill man markera sin tillhörighet till några



Foto Peter Segemark, Nordiska museet.

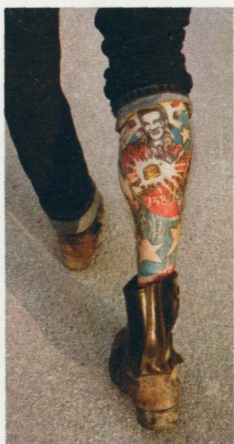


Foto Peter Segemark,
Nordiska museet.

och en gräns mot andra på detta sätt. Bilder på kroppen måste förstås som en form av kommunikation mellan människor, inte som något att klassificera dem utifrån. Kroppen har semiotiska fördelar. De bilder som visas på kroppen skapar kulturella skillnader, men de tjänar också som den förmedlande länken mellan dessa skillnader.

Traditionella åtskillnader har upplösts i det senmoderna samhället och genom gränsmärken som tatueringar visar man inte längre ett avståndstagande från samhället utan snarare en distinktare tillhörighet till särskilda grupper. Människors sociala hemvist bestäms till stor del av hur kroppen uppvisas i det sociala rummet. Den franske sociologen Pierre Bourdieu har uttryckt det som att kroppen är den mest odiskutabla materialiseringen av klass och smak. Tatueringar har på så sätt blivit markeringar av gemenskap och innanförskap istället för att som tidigare ha förknippats med protest och utanförskap.

Den mänskliga huden är en gräns mellan insida och utsida, mellan individen och omvärlden och tatueringen vägleder betraktarens öga till denna gräns eller yta. Tatueringar blir ett slags gränsskikt som både distanserar och intimiserar kroppen i förhållande till omgivningen. Det som både skrämmer och fascinerar så mycket med tatueringar hör möjligen samman med en rädsla för att tydliggöra gränser. Alla sociala system är mest sårbara i sina marginaler och därför anses alla marginaler vara farliga. Enligt den amerikanska filosofen Judith Butler kan kroppens gränser ses som gränser för vad som är socialt och kulturellt tillåtet. Men förbud och tabu finns egentligen bara för att brytas, och i gränsoverskridandet, när man bryter tabu, förstärks det istället för att utplånas. På så sätt kan en välgjord tatuering också sägas förstärka den gräns som är så utmanande.

Av rädsla för att försvinna eller framstå som opersonliga i den moderna stadens mångfald och komplexitet, längtar människor alltmer efter olika sätt att uttrycka intimitet och enkel tillhörighet. Graffitin har skapat en förtrogenhet med staden. Tatueringar har blivit identitetsförstärkande kännetecken. Sångerskan Janis Joplin hade ett armband tatuerat runt handleden, men det finns också icke-permanenta sätt att uttrycka samhörighet. En 13-årig tjej berättar hur hon och tjejkompisarna gör kompisarband av tunna garnflätor eller av pärlor. Sedan bär bästa vännerna identiskt lika armband som ett vänskapsbevis.

Blingblingmarkörer

När 16-åriga Jonas, blond, blåögd och med ett »svenskt« utseende deltar i en audition för att bli antagen till raplinjen på Fryshuset i Stockholm är identitetsmarkörerna tydliga. Bagggy blåjeans, svart keps och ryggsäck, blå handledsmuddar, Nike-logotypen pryder både sneakers och collegetröja och så de viktiga accessoarerna: guldlänkar runt hals och handleder och klocka i rostfritt, örhängen i form av blåa stenar i båda öronen. Han är ett exempel på att identiteter idag varken är nationella eller etniska utan urbana och globala. Både tatueringar och smycken är framträdande delar av hiphopkulturen, kulturella identitetsmarkörer som visar tillhörighet, utanförskap, status, makt och respekt.

Den svarta gatukulturen från New York fyller 30 år och det som då var en subkultur och startade som ett alternativ till gängbråken är nu en global mångmiljardindustri. Rap som är ett av hiphopens fyra element räknas idag till världens största musikgenrer. I Sverige fick rapen fotfäste för 20 år sedan. Förutom



Patrick Gonzalez Garcia och Jonathan Ståhl, elever på Fryshusets raplinje årskurs 1.
Foto Peter Segemark, Nordiska museet.

den typiska klädstilen med stora, pösiga kläder, baggy byxor, hoodtröja, sneakers, basketkläder och ryggsäck är smycken som halsband, örhängen, armband, ringar och klockor à la blingbling några av hiphopens kännetecken.

Blingbling är en stil inom hiphopen som framförallt förekommer bland amerikanska rapartister och som kännetecknas av pråliga och iögonfallande smycken. Glittrande accessoarer med diamanter, strass, stenar, guld, halsband, ringar, armband, klockor och limousiner. Ju mer desto bättre. Juveler är inte för särskilda tillfällen utan för alla tillfällen. Begreppet har blivit

etablerat och är med i *Svenska språknämndens nyordslista* 2004 och förekommer även i mode- och reklamindustrin som har tagit upp hiphopens estetik.

Hiphop är ett sätt att framhäva sig själv, och nyrika amerikanska rapartister som inte skäms för sin framgång visar upp sin lyxiga livsstil förgylld av glitter, glamour och dyra smycken. Artisten Missy Elliot har till exempel träningsoveraller och sneakers som är dekorerade med kristaller för att bli unika för

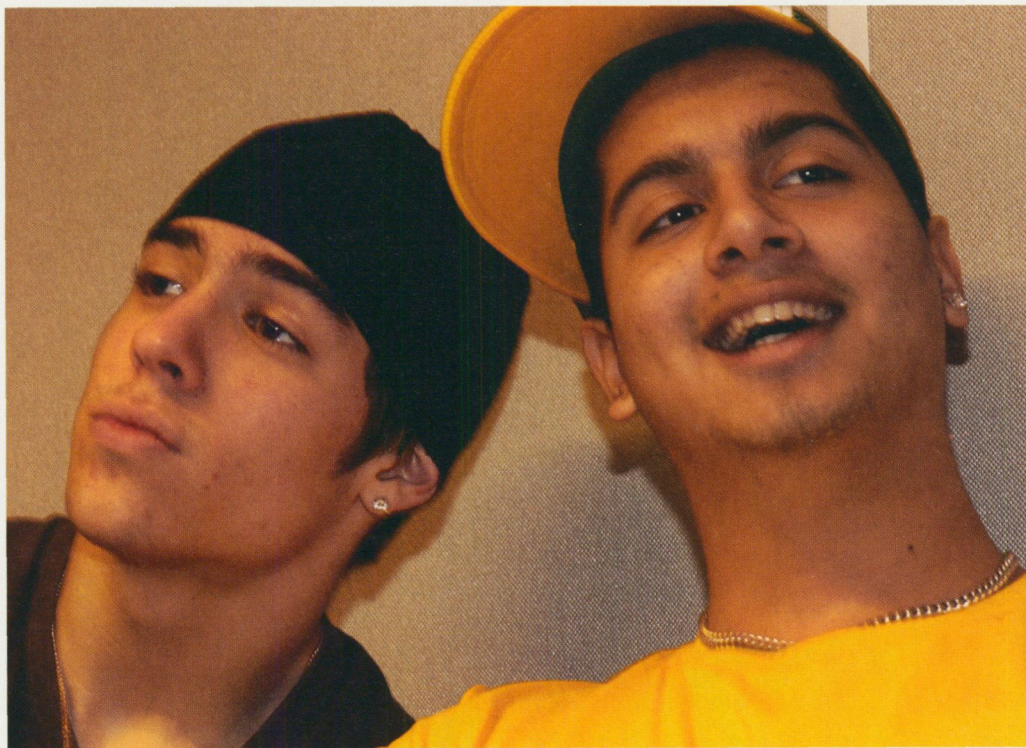
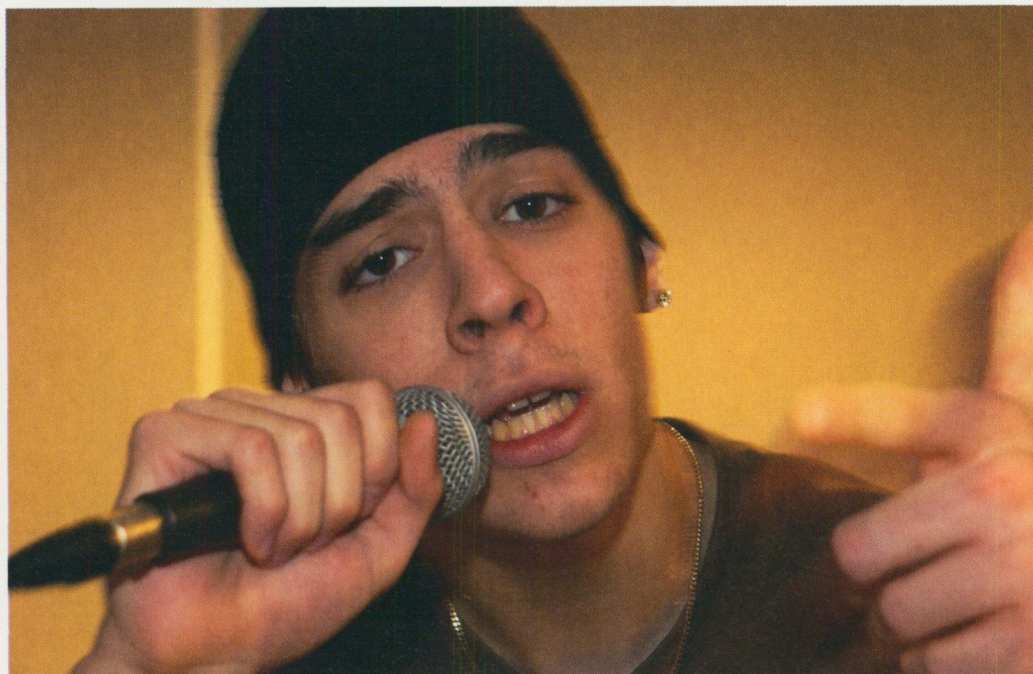


Foto Peter Segemark, Nordiska museet.

henne. Enligt rykten bär hon dem bara en gång.

Hur ska dessa blingblingmarkörer och attribut förstås? Vilken innebörd har de olika symbolerna? De extravaganta uttryck som blingbling tar sig i USA måste förstås mot de klasskillnader som finns där. En karriär genom musiken har länge ansetts som ett sätt för svarta att ta sig ur getto och fattigdom. Diamanter och juveler, lyx och överdåd blir ett tecken på framgång och rikedom. I det moderna samhället har människan inte givna positioner utan kan – och bör – med egen kraft se till att lyckas. Alla och envar är ansvariga för sitt eget öde. Eftersom status idag förknippas med pengar och materiella ting kanske blingbling kan ses som en revansch på en uppväxt utan status och som ett manifesterande av en ny position: jag är inte min bakgrund. Blingblingattributen blir symboler för styrka, framgång och rikedom och smyckenas värde bestämmer placering på statusstegen i en värld där pengar ger respekt – hiphopens nyckelord. Blingblingfenomenet är också en flört med gangster- och mafiakulturen där manlig fåfänga uppmuntras och accepteras.

Blingbling är framför allt ett amerikanskt fenomen men smycken är vanligt även bland hiphopare i Sverige. Till exempel så kallade dog tags, militärens id-brickor, som många rappare har som halsband. Det är ett smycke med funktion, vid dödsfall råder inga tvivel om ens identitet och var man hör hemma. På Fryshusets raplinje har killarna också andra typer av smycken, som diamantörhängen, halsband, armband, ringar och klockor i guld eller silver.



Jonathan Ståhl och
Sirwan Assad (undre
bilden). Foto Peter
Segemark, Nordiska
museet.

Identitetsförhandlingar och kroppsdesign

Ungdomstiden är en period av intensiv förhandling om identitet. Det gör det intressant att studera vilka markörer och attribut ungdomar använder för att kommunicera sin identitet. Smycken förknippas traditionellt med kvinnlighet, men i den manliga och heteronormativa hiphopvärlden är männen mer utsmyckade än kvinnorna. Hiphopen är en machovärld där mannen har en tydlig huvudroll. Här omkodas örhänget till en symbol för manlighet.

Det råder idag osäkerhet i könsidentiteten, vilket betyder att många söker och formulerar sin identitet genom att tydliggöra sin kropp som feminin eller maskulin. Flera sociologer menar att tvånget till en estetisering av vardagen både har lett till en feminisering av kulturen och till att ungdomen nu alltmer formulerar skönhetsideal och kroppslighet i vårt samhälle. Vi har som den franske sociologen Jean Baudrillard uttryckt det, också fått en annan erotisk kultur efter förbudens tid. Hävdandet av kroppen för att definiera vår sexuella identitet har kommit att bli mer betydelsefullt.

Vi har inte längre att göra med en befrielse från kroppen utan med ett återupptäckande av den. Olika uttryckssätt för såväl manlighet som kvinnlighet provas, och samtidigt som förhandlingar om vad som är att hänföra till könsskillnader överhuvudtaget pågår, kan skillnaderna mellan könen förstärkas. Vi kan inte längre ta vår könstillhörighet för given. Våra sociala roller och positioner åstadkoms genom det sätt på vilket vi kultiverar kroppen, vilket innebär att könsidentitet är något som skapas. När könskännetecken är performativa, som tatuering och användning av smycken, konstituerar de en tydlig identitet.

Den amerikanska vetenskapshistorikern Donna Haraway ser



Estetik eller moral? »Ordet vegan är starkt, det förknippas med jobbiga personer som bränner lastbilar och så. För mig står det för något positivt. Men egentligen är det mer av estetiska än moraliska skäl som jag gjorde tatueringen. Jag gillar ordet och har valt typsnittet Times New Roman. Jag ville ha det enkelt, rakt upp och ner. Det är ett snyggt ord och ett fult typsnitt helt enkelt, säger musikern Andreas Tilliander om sin tatuering. Om jag mot förmodan börjar dricka mjölk igen går det att lägga till några bokstäver före och efter så att ordet ›Lovegandhi‹ bildas. Och det fungerar ju också jättebra.« Foto Dan Hansson/SCANPIX.

kroppen som vårt mest betydelsefulla medium för socialt utbyte. I de många korta möten som görs i storstadens snabba vimmel, har de kroppsliga tecken som avslöjar bärarens sociala tillhörighet kommit att bli alltmer betydelsefulla. Dessa tecken är grundläggande för vår förståelse av andra och för hur vi lokaliserar varandra i det sociala rummet.

Att tatueringar och andra sätt att designa sig idag används för att ge offentlighet åt kroppen förvånar därför inte. En tatuering är både ett spännande äventyr som gör att man framträder i mängden och ett slags graffiti som levandegör kroppen. Den har kommit att bli en symbol för jaget, lätt att exponera och lätt att avläsa av andra. Den makt som finns i att synliggöra kroppen med en tatuering ligger i dess förmåga att definiera sin bärares individualitet som unik. Kroppsliga identitetsmarkörer får oss att ställa frågor om hur estetik samspelar med andra sociala sfärer i samhället. De utmanar till samtal om vilken betydelse det yttre har hos människan, om vad vi gör med våra kroppar och med vår identitet och personlighet. När samhället inte längre kan manifesteras sig som den kropp vi kan spegla oss i eller hämta styrka från, tar vi människor saken i egna händer och låter vårt sociala medvetande utspela sig på våra kroppar.

Do Redo

– folkkonst i tiden

Alla kan. Skit i baksidan. Och tänk inte så mycket! Släpp regler och måsten och våga slarva iväg lite – det kan bara bli bättre. Handarbete är bra för själen. Att göra något själv stärker självförtroendet, man får ny energi, känner sig stolt, nöjd och glad.

Ungefär så, tillspetsat och kortfattat, är filosofin bakom Do Redo, det ungdomsinriktade handarbetsprojekt vars första planer smiddes i en lada i skogen utanför Ödeshög. Två år senare, i november 2004, fyllde Do Redo en stor utställningshall på Svenska Ambassaden i Tokyo. På invigningsdagen, när över tvåhundra handarbetsintresserade japaner hade samlats för att titta på »handmade Swedish fashion«, lyfte också ambassadören Mikael Lindström så välformulerat och riktigt fram den tidsmässigt vältajmade kärnan i projektet: återanvändning, recycling.

När överkonsumtion och resursslöseri (inte minst i Japan där det mesta är inslaget i två papper för mycket) dominerar i många delar av världen, känns det extra bra att arbeta med ett återanvänt material, sådant som annars skulle hamna på sopberget.

ANNA-STINA
LINDÉN IVARSSON

är frilansjournalist med
förflutet på Dagens Nyheter.
Hon ingår i gruppen Do
Redo.



En ylletröja har blivit en
kjol. Design och foto Do
Redo.



Slakt, styckning
och tillredning.
Design och foto
Do Redo.

Uttjänta gamla ylleträjor i centrum

– Jag blir fortfarande överraskad av med vilken oräddhet folk sätter saxen i tröjorna och klipper till, säger Katarina Evans, en av Do Redos »handarbetsmissionärer«. Katarina Brieditis är den andra. Två formgivare som med slående entusiasm förmedlar handarbetets glädje. Om och om igen. Tillsammans lär de ut konsten att slakta en tröja. Det vill säga, de tar hand om gamla utslitna ylleträjor, tvättar dem varmt i 60 graders maskintvätt så att ullen filter ihop sig och inte repar. Sen sätter de saxen i och med outtömlig fantasi får de dem att återuppstå i nya skepnader. Till sin hjälp tar de beprövade gamla handarbetstekniker, som stickning, broderi och virkning – områden där de båda har specialistkompetens.

Myrorna, Frälsningsarméns insamlingsorganisation, sponsrar projektet med de tröjor som av olika anledningar inte kan säljas

– omöjliga modeller, trasiga eller feltvättade. En bråkdel av de 6 000 ton kläder de samlar in varje år i Sverige. Men så tack-samt. Det är svårt att föreställa sig hur mycket fint man kan göra av en simpel ylleträja. Men ett faktum, som bevisas i workshop efter workshop.

– Vad ska det bli av mig? En liten förkrympt yllekofta på väg-gen i ambassadeceptionens hall ställde frågan. Svaret kom i rummet innanför, i inspirationsutställningen, där Katarinornas recyclade plagg bjöd på hundratals handarbetsidéer. Mössor, vantar, halsdukar, kjolar, benvärmare, muddar, väskor, tröjor, tofflor i ett färgstarkt dekorativt flöde på dockor, väggar och golvpodier.

– Är detta gjort bara av gamla tröjor? Publiken häpnade.

Vi kände oss nöjda och stolta denna dag. Vi: Alltså Ulla-Karin Hellsten från Östergötlands Ullspinneri, projektledare och den som tagit fram garn och materialförpackningar till *Do Redo*. Katarina Brieditis och Katarina Evans, ansvariga för all design och alla idéer runt formgivningen. Sonoko Sato skribent och antropolog som varit Japanresans stadiga klippa, koordinator och översättare. Och så jag, modejournalisten, som skött det skrivna ordet i projektet och i boken *Do Redo Konsten att slakta en tröja*. Etappmål nummer två var nått.

Missionärer bland dagens unga

Ett sticksymposium i Härnösand 2002 var avstampet. Där träffades kärntruppen i *Do Redo*. Redan då höll Katarina E workshop i återbruk av gamla tröjor, en effekt av en universi-tetsuppsats hon skrivit i ämnet tidigare. Katarina B hade stick-kurs (där återbruk också ingick) och Ulla-Karin och Sonoko –

som jobbat ihop sedan tidigt 90-tal – var på symposiet för att göra reportage för en japansk tidskrift, NHK:s *Oshare Kobo*.

Som oftast där Ulla-Karin drar fram funderas i det tysta och spinns planer där Östergötlands Ullspinneri skulle kunna spela



Foto Waldemar
Hansson.

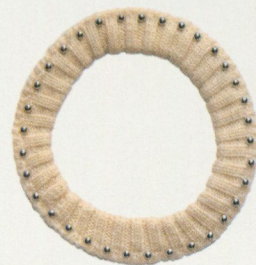
en aktiv roll: utställningar, aktiviteter, designinitiativ. På stick-symposiet tog tankarna på ett ungdomsprojekt ny fart. Tankar som de andra också närt, var och en på sitt håll, fick nu det gemensammas kraft. Handarbetsintresserade tanter i all ära, men för att rädda hantverket (och den hantverksbaserade småindustrin) till framtiden, måste ungdomarna engageras och intresseras. Allt färre unga kan sticka, virka och brodera idag. Och skolans slöjdtimmar krymper.

70-talets kvinnofrigörelse har inte bara varit positiv. Handarbetet fick stryka på foten. Man talade föraktfullt om »förspilld kvinnokraft« och väldigt många lade bort stickor och nålar när de gick ut i arbetslivet. Att mycket gick förlorat på vägen, har kanske upptäckts först nu. Något som har med lust, självkänsla och tillfredsställelse att göra.

»Mormor kunde. Mamma glömde. Jag vill!« Ett uttryck som illustrerar den frustration många unga känner idag – det finns ingen som kan lära dem teknikerna. Här finns en stor mission att fylla, den gjorde Do Redo till sin.

Ett halvår senare hade gruppen sitt första möte på Östergötlands Ullspinneri. Då hade också jag, modejournalisten, kopplats in. Inkallad för att jag tidigare skrivit utställningstexter och försökt inspirera spinneriet till att göra en bok. Nu skulle den göras. Men inte handla om spinneriet, utan vara en fristående del i ungdomsprojektet!

För att få unga människor intresserade av handarbete måste det bäras av en modern form, det var vi alla övertygade om. Här kom modekunskaperna väl till pass. Do Redos grundackord måste slå mer åt modehållet än åt hemslöjd. Mode och kläder spelar en stor roll i ungdomars liv idag. Kläderna är det första du ser av en människa. Med kläder formar man sin identitet.



Vackert och varmt kring halsen. Design och foto Do Redo.

Kläderna talar om vem du vill vara, vilken grupp du vill tillhöra. Med kläder kan man också leka, luras, gömma sig och ikläda sig en annan roll. Det kan vara roligt. Men för många unga är kläder och varumärken en plåga och upphov till ständig ångslan: »Är jag tillräckligt cool? Har jag rätt saker? Rätt varumärken?»

Vår målsättning blev att sätta igång en urban handarbetsrörelse. Bok, utställning, återbruksworkshop och materialkit – allt skulle samverka. I slutändan skulle vi ge ungdomar redskap att skapa sina egna kläder, efter eget huvud. Om inte hela outfiten, så i alla fall den där lilla extra detaljen, det extra tillägget. Det som skiljer ut och gör just dig speciell och unik. För individualitet och originalitet är viktiga spelpjäser i identitetsbyggandet idag. (Jakten kan bli rent absurd. Jag träffade en tjej i Japan som var full av beundran över min vänsterhänthet – det var ju så unikt och ovanligt, tyckte hon. Själv hade hon försökt att byta hand, men misslyckats till sin stora sorg!)

På köpet – och egentligen det allra viktigaste – skulle de lära sig de vanligaste handarbetsteknikerna. Ty modetrenderna låg, och ligger fortfarande, i fas med Do Redos avsikter. Det blommar av handarbetade detaljer i modet från Paris, Milano och London. Broderat, virkat och stickat, referenserna till folklöre och textil tradition finns i överflöd.

Inspiration överallt

Men inte heller modeskapare hämtar trender ur tomma intet. De djupdyker i historien, de som alla andra, för att hämta inspiration. Omtalat är hur en av de största, John Galliano, chefsdesigner på legendariska Dior och den som kan tillskrivas modehusets enorma framgångar på 2000-talet, låste in sig i Diors



Foto Waldemar Hansson.



I januari 2005 kom
Do Redo till Nordiska
museets textilgalleri.
Foto Mats Landin,
Nordiska museet.

arkiv i månader, innan han skulle presentera sin första kollektion för huset. Nej, museer är inga mossiga institutioner, den som tittar noga med öppna sinnen hittar en trend i varje dammig 200-årig persedel. Det vill vi också visa med Do Redo. Därför har vi inte bara egna produkter i boken utan också bilder från både modevärlden och textilhistorien. Inspiration finns över allt; på gatan, på museer, på webben, i modemagasinet och naturligtvis också hos andra klädskapare.

Men även om inget är nytt under solen, så blir det ändå inte riktigt detsamma när en genuint kreativ designer går till verket. Det personliga tillägget har alltid den nya tidens uttryck. Men – designermode för 10 000-tals kronor är få förunnat att kunna köpa. Och varför ska man? Se det som en vacker tavla att njuta och inspireras av. Skrid sedan till verket och skapa själv!

Du anar inte vad mycket mer du får, än bara en pryl: självkänsla, stolthet, energi. Och dessutom – tror vi – ett slags självständighetsvaccination mot modebranschens och de globala varumärkenas hårda trend- och köptryck. Man kan – men behöver inte – anamma eller inhandla allt man ser. Återanvänder man dessutom något gammalt, som uttjänta ylletröjor, kostar materialet knappt någonting och man kan med gott samvete sätta saxen i. Det gör inget om du misslyckas.

– Se det som en sport och en utmaning att göra så mycket som möjligt av en enda tröja! Det är en stående replik när Katarinorna introducerar sin workshop. Och deltagarna antar utmaningen. Minsta småbit av tröjorna tas tillvara. Blir det inte en plaggdel, så kan det bli en dekorativ applikation. Precis som man gjorde förr, när återbruk var något livsnödvändigt. När uppfinningsrikedom och fantasi var nödens barn. I tider då varje gnutta ylle användes igen, igen och igen. Det finns många museer i Sverige



Foto Mats Landin,
Nordiska museet.

med textilskatte. Inte minst Nordiska museet vars nyöppnade textilgalleri är en guldgruva.

– Ingenting av allt jag tittat på har varit perfekt, men ändå är det så fantastiskt vackert, säger Katarina Evans som för några år sedan specialstuderade Nordiska museets samlingar som SHR:s slöjdstipendiat. Dessa trösterika ord slickar jag i mig glupskt. Jag – som hela mitt liv varit handarbetsintresserad. Alltid velat, men aldrig riktigt kommit till skott. Mer än teoretiskt, i ord, som blivit artiklar om mode, slöjd och handarbete. Någonting har stått i vägen för igångsättandet. Och jag tror det har att göra med perfektionism. Barndomens slöjdlektioner, som först och främst lärde ut rätt och fel, långt före lust och glädje. Det har varit hämmande.

Andra förlösande ord har varit Katarina Brieditis telefonreplik då jag en gång klagade över yllebroderiets ideliga trådfästande:

– Skit i baksidan! Den ska ingen titta på, det är ju en kudde du syr.

Jag tror man måste börja där, om man någonsin ska komma igång. Omsorgen och noggrannheten kommer sedan av sig själv. När den själv vill.

Do Redo – gör nytt av gammalt.

Do Redo – inspireras av traditioner och gör det modernt.

Do Redo – gör och gör om. Ge inte upp!

Både brud och same

Om klädsel med särskild betydelse

I många kulturer har bröllopsklädseln haft en särskild betydelse, dels som uttryck för gruppens självkänsla och historia, dels som uttryck för livets nya inriktning på ett individuellt plan. Bröllopet har varit ett tillfälle att klä sig och smycka sig, konstfullt, fantasifullt, moderiktigt eller traditionellt.

Bland samerna har den traditionella dräkten blivit en viktig identitetsskapande faktor. Det förekommer fortfarande att en-

ELISABETH

ELMFELDT- BRUNDIN

är intendent vid Nordiska museets antikvariska avdelning där hon bl.a. ansvarar för den samiska kulturen.



Kronan av näver och rött kläde är prydd med sjutton silversmycken som delvis är förgyllda. Den skulle kunna vara tillverkad av en brudsäta, dvs. en kvinna som lånade eller hyrde ut brudsmynnen och klädde brudar. Runt nederkanten är fäst en vit langiettvävspets som är daterad till 1700-talets slut eller 1800-talets början. Kronan inköptes i Karesuando ca 1880 av en lapsk familj. Till Nordiska museet inkom den 1978. Foto Peter Segemark, Nordiska museet.

skilda delar av vardagsdräkten används i det dagliga arbetet, t.ex. skinnbyxorna vid skoterkörning och mössan vid renskiljning. Men det är framför allt högtidsdräkten som har fått en renässans. För den som idag är både brud och same uppstår ett val mellan många möjligheter att i klädseln uttrycka sin identitet och sitt personliga förhållande till olika traditioner och levnadsmönster.

Bröllopsminnen

Någon mer sammanfattande och utredande publikation om det samiska dräktskicket vid bröllop finns inte. I äldre publikationer nämns bröllopsklädseln på sina håll på några rader och i nutida arbeten tycks det mest finnas uppgifter i förbigående, någon gång en hel sida. En och annan uppgift står också att finna i upppteckningar och andra arkivalier, i bildarkiv och föremålssamlingar. Men att bläddra bland tidningsklipp och samtala med samiskor som varit med både då och nu och som intresserat sig för samiskt dräktskick ger givande inblickar.

Snabbt inser man att det finns många likheter med svenska giftermålsseder. Först handlar det om frieriet med olika turer och gåvor och sedan om vigseln och bröllopet. Ur det förgångna når oss en röst. Det är lappänkan Anna Stina Tomasson född 1859 i Krutberg, som i Nordiska museets lappska arkiv lämnat minnen av sitt bröllop på 1870-talet i Röberg, Marsfjäll, i Vilhelmina socken. Hon bodde då i Klimpfjäll och hade mycket att bestyra inför bröllopet både med bak och annat. Bröllopet skulle äga rum en söndag i Fatnomakke kyrka. Sådär minns hon: »På lördagskvällen bjöd vi på det första matmålet. Vi bredde ut renskinnen på marken med hårsidan nedåt. På den ställde vi sedan maten, som bestod av fisk och potatis samt smör och bröd och mycket kött

samt sötost i stora träskålar ... Skedar och knivar hade gästerna själva. De satt på knä runt renskinnen och åto av maten.

På söndagsmorgonen bjöd vi på kaffe och mat, innan vi foro upp till kyrkan, där vi vigdes. Jag hade en fin silverkrage på mig och guldkrona på huvudet. Vi hade sex par marskalkar ... Alla som voro på kyrkhelgen i Fattnomakke, blevo bjudna på bröllopet.«

Bröllopet varade i dagarna tre. På onsdagen for alla hem och då hade de unga tu fått ett minne för livet och i bröllopsgåva vad som är typiskt för ett samiskt brudpar – renar och renost och dessutom pengar.

Silverkrage, bälte och krona ibland

Bruden berättar att hon hade guldkrona på huvudet och dessutom silverkrage. Silverkragen har inte bara funnits söder ut utan också förekommit i de nordligare delarna av samiskt område. Redan vid 1600-talets mitt omtalar prästen i Lule lappmark Samuel Rheen silverkragen som de lapska kvinnornas högtidsplagg. Ungefär tvåhundra år senare skriver von Düben vid mitten av 1800-talet att »vid högtidliga tillfällen brukades



Kronan i silverten med slipade glasstenar påminner om smycken i allmogestil och såldes i Skellefteå 1865 som »norskt filigransarbete« av lappkvinnan Anna Andersdotter, som kom från ett viste i närheten av Kikträsk i Malå socken, Lycksele lappmark. Kronan inkom till museet 1901. Foto Peter Segemark, Nordiska museet.

förr allmänt silfverkragar och silfverbälten; de äro ännu icke ovanliga i Pite och Sorsele Lappmarker, men betydligt minskade i Lule, bland hvars religiösa befolkning de anses såsom bevis på fåfänglighet och der före icke tolereras«. Det senare refererar till laestadianismen, där det inte ansågs att smycken skulle bäras och hela dräktskicket blev mycket förenklat. Om det däremot beror på laestadianismen att silverkragen försvann kan inte entydigt fastslås. Flera faktorer kan ha påverkat utvecklingen. Ytterligare cirka 100 år framåt i tiden, när Ernst Manker skriver *De svenska fjällapparna* och Birgit Laquist *Den lapska silverkragen* anser man att silverkragen eller maljkragen, som den också kallas, »sedan länge varit försvunnen hos de nordligare boende lapparna men att den fortfarande är i bruk någon gång hos sydlapparna«. I *Under bar himmel* från 1939 skriver Manker: »Detta gamla 'lappsilver' har länge jagats som en stor raritet. Att numera finna en silverkrage i bruk, buren av en äkta lapska, är som att finna en sällsam blomma.«

Liksom andra delar av högtidsdräkten användes silverkragen inte bara vid bröllop och andra högtidligheter utan också vid kyrko- och marknadsbesök. Den består av en tennbroderad ståndkrage fäst vid två framstycken och ett bakstycke, och den sattes i halsöppningen på kolten. Smyckena tillverkades inte av samerna själva utan beställdes av en silversmed och de syddes fast enligt en bestämd ordning och symmetriskt mitt emot varandra. Generellt kan man säga att på ståndkragen placeras runda knappar med hängen och på var sida om halsöppningen spännen, även de med hängen, och utanför dem maljor. Variationer förekommer.

Studerar man bröllopsbilder från 1800-talets slut ser man att silverkragen ofta använts i sydsamiskt område. Silvret var tecken på samens ekonomiska ställning. Ju fler smycken på kragen

desto rikare familj. Silvret på kragen var en del av familjens historia. Vid olika händelser syddes ett nytt smycke in på kragen. Där fanns ärvda smycken och smycken till minne av barndop och födelsedagar, liksom av en anhörig som gått ur tiden och begravts. En nutida meddelare talar om att detta bruk tyvärr har försvunnit, men det finns också tecken som tyder på att »den sällsamma blomman« som Manker nämner, är på väg tillbaka.

Bruden i Fatmomakke berättar från sitt bröllop 1873 att hon inte bara är klädd i silverkrage utan också i krona, vilket inte varit självklart i samiskt bröllopsskick. Vilken typ av krona hon bär nämner hon dock inte. Så här formulerar sig Pehr Högström 1745 efter det att han omtalat att bruden gifter sig i sina egna kläder, dvs. inget speciellt för tillfället: »Bruden, som dock i somliga Lapmarker brukar i stället för krona eller krans ett eller tvänne Sölwerbälten bundne omkring hufwudet, och som släpa ned åt ryggen.« Bruden har alltså två silverbälten bundna omkring huvudet, vilket det finns fler uppgifter på från annat håll.

Men ofta berättas att bruden bär krona. I Finnmarken, berättar Fredrik Rode på 1830-talet, hyrde brudarna av enskilda personer ett slags krona med talrika hängande band med tillhörande mössa. Så långt norr ut som i Enontekis (nuvarande Karesuando), omtalar Sigrid Grape i sin avhandling *Västerbottenslapparna* 1918, att 1803 brukades »krona af silfver med knappar och löfverk, några sidenband hängdes på axlarna och ryggen samt kors af band eller galoner

Brudparet som gifte sig i Vapsten 1914 heter Anna och Tomas Lambert Klementsson och är från Atostugan, Joeström. Bruden har anammat tidens mode i form av slöja, krona och brudbukett. Samtidigt har hon behållit de traditionella dräktdelarna kolt, bälte och silverkrage. Foto Hulda Rådström 1914. Nordiska museets arkiv.





Tre kronor från Lappland. Den av förgylld mässing brukade hyras ut av kyrkan enligt svensk sed. Kronan kom till Nordiska museet 1895 och kan vara från 1700-talet. Vid 1800-talets slut hade det blivit allmänt att gifta sig i myrtenkrona och samiska brudar följde efter. Här är en ståltrådsställning klädd med grönt siden för att likna myrten. En krans av tygblommor med blad av förgyllt papper lades runt kronan. Det var också vanligt att man pudrade håret med mjöl så att det blev vitt. Kronan är lulesamisk från Arjeplogs socken i Pite lappmark och kom till museet 1895. Foto Birgit Brånvall, Nordiska museet.

fästades på bröstet». *Kristoffer Sjulssons minnen* handlar om samernas levnadsförhållanden i mitten av 1800-talet i Vapstlandet, som upptar södra och sydvästra hälften av Tärna socken och en del av nordvästra hörnet av Vilhelmina socken, dvs. sydsamiskt område. Där berättas det att brud och brudgum var klädda i den vanliga högtidsdräkten av kläde, som de antingen ägde eller lå-

nade eller också var de klädda i en helgdagsdräkt av vadmal. Bruden bar krona och silverkrage, som bruden i Fatmomakke vid samma tid, och brudgummen bar silverbälte. Vigseln hölls alltid i kyrkan berättas det vidare och päll hölls över brudparets huvud precis som i äldre tradition vid svenska vigslar.

Bilder från detta område från sent 1800-tal och tidigt 1900-tal visar också hur det svenska modet med myrtenkrona slagit igenom hos samerna. Kronorna kunde vara gjorda av riktig myrten men också av imiterad i t.ex. papp eller tyg. Det finns dokumenterat på många fotografier från tiden och ett exempel finns också i Nordiska museets samlingar. Kronan kom till museet 1895 från Arjeplog i Pite lappmark, som ingår i lulesamiskt område. Kring kronan brukades en krans av konstgjorda blommor eller bara en krans och slöja, vilket Gustaf von Düben berättar om från Arvidsjaur, också i Pite lappmark. Så här skriver han: »Vid ett lappbröllop, i hvilket jag 1871 hade tillfälle deltaga i Arvidsjaur var bruden utstyrd i silfverkrage och bälte och hade på hufvudet konstgjorda blommor och slöja, brudgummen hade silverbälte och en stor bröstbukett, likaledes av konstgjorda blommor, bägges lappdräkt var splitter ny.«

Schal och något i håret

Det centrala i brudens klädsel har varit silverkragen och bältet, men även schalen. Beger vi oss långt norr ut till de områ-



Den 18 april 1943 vigdes Brita-Maria Palopää och Lars Utsi, Rävudden, Vitberget, Älvsby församling. Makarna tillhör Luokta Mavas sameby. De gifte sig i traditionell nordsamisk dräkt. Lägg märke till brudens mössa med spets och schalen om axlarna samt brudgummens mössa med tofs. Privat bröllopsfoto.

den där laestadianismen förekommit har silversmycken utesluts ur dräkten och dräktskicket förenklats. Här gifte man sig med mössa, sidenschal och bälte. För att spetsa till det kan man säga att sidenschalen får ses som nordsamernas svar på silverkragen i sydsamiskt område.

Silkesschalarna har varit mest populära vid bröllop i Torne lappmark och de förekommer redan på 1700-talet. Långt senare berättar Ossian Elgström i sin bok *Karesuandolapparna* 1922 att även brudgummen gifte sig i silkesschal och att han hade två, tre stycken kring halsen i snibb neråt ryggen. Så var också bruden klädd och Ossian Elgström tillägger att »av ett brudpar ser man egentligen, strängt taget, endast huvud och fötter, resten av kroppen är insvept i de offantliga, ofta som borddukar påminnande schalarna«.

En samiska från Karesuando, född 1939 och gift 1964, berättar att hon gifte sig i en schal som hon lagt om axlarna. Hon hade fått låna den av sin mor, som i sin tur ärvt den från sin mor, som haft den som bröllopsschal. Just schalen ville man gärna skulle vara lånad medan övriga plagg skulle vara nyttillverkade. Kolten skulle vara i kläde, bältet vara försett med fina knappar och på fötterna skulle man ha nysydd vita renbällingskor. Fanns ingen ärvd schal eller någon att låna måste man köpa nytt. Fram till första världskriget köpte Karesuandosamerna sina schalar genom den s.k. pomorohandeln, dvs. genom ryska handelsfartyg i Nordnorge, och fram till andra världskriget köpte man dem på annat håll. De kom bl.a. från Ungern och Tjeckoslovakien. Senare blev de mycket svåra att få tag på och vår samiska påpekar att det inte var lätt i dessa avlägsna trakter att köpa en ny fin schal på 1960-talet, den tid hon gifte sig. På Jokkmokks marknad i början av februari fanns möjlighet att inhandla halsdukar

i olika mönster och färger, t.ex. med blommor och rutor och gärna med orientalisk prägel.

En samiska född 1968 gifte sig 1998. Hon berättar att hon köpt sin bröllopsschal just på Jokkmokks marknad. Strax efter det att hon köpt schalen stötte hon ihop med en ung man som hon var lite intresserad av. Hon visade honom sin fina ny sil-kesschal. För samer har schalen en känslomässig betydelse och ofta fick man en schal i fästmansgåva. Vad den här unga kvinnan fick förtäljer inte historien, men med tiden blev de två ett par och fick två små barn. När den minsta skulle döpas bestämde



Bruden bär i traditionell nordsamisk stil sidenschal med fransar och vit halsduk i hal-sen, bägge fästa med silversmycken. Istället för mössa, som är brukligt i detta område, har bruden valt att fästa en egenhändigt tillverkad hårnål i nackhåret. Nålen är i silver och föreställer två hjärtan genomborrade av en pil. Brudparet är Siv Blind och Sven Olof Kemi, Jukkasjärvi, barnen Inga och Olov-Tomas. Vigseln ägde rum i april 1998 i Jukkasjärvi kyrka samtidigt med minstingens dop. Privat bröllopsfoto.

de sig för att gifta sig samtidigt. Schalen, som för henne hade en symbolisk betydelse, togs fram och fick långa fransar, som hon själv tillverkade. Under schalen hade hon enligt tradition en mindre vit halsduk fäst med silverbrosch.

Ingen av dessa två nordsamiska brudar gifte sig med krona och inte heller med mössa. Båda var barhuvade. Den som gifte sig 1964 tyckte inte om spetsen på Karesuandomössan och eftersom hon gifte sig på hösten och det inte var särskilt kallt behövde hon inte heller av praktiska skäl en mössa. Den yngre bruden bar inte mössa eftersom hon tyckte det var »tantigt«. Hon hade istället ett vackert hårspänne i silver som föreställde två hjärtan genomborrade av en pil vilket hon spände över hårknuten i nacken. Spännet hade hon smitt och hela dräkten hade hon sytt, t.o.m. de vita renbällingskorna.

Traditionellt och modenytt

När det var dags för bröllop förr klädde sig samen i sin högtidsdräkt, dvs. den klädsel som man använde vid kyrkobesök, marknader och andra mer festliga och högtidliga tillfällen. Eftersom samerna är och har varit ett rörligt folk har många impulser utifrån trängt in i deras kultur, inte minst genom giftermål mellan samer från olika samebyar och socknar där det inom familjerna funnits både lokala traditioner och släkttraditioner. Dräktskicket har också påverkats av impulser från tidens mode, men i vår tid finns tecken som tyder på att det traditionella samiska bröllopsdräktskicket är på väg att stärkas.

En brud från sydsamiskt område som också gifte sig 1998 valde att fläta in ett band av glaspärlor i de samiska färgerna i nackhåret. Tampar hängde ner mot ryggen påminnande om



Enligt sydsamisk tradition gifter sig bruden i silverkrage. Den är i modern tappning men inspirerad av äldre tradition och smidd och sydd av brudens syster. I nackhåret är fäst ett band med glaspärlor i de samiska färgerna. Vigseln ägde rum 1998 i Kolåsens kapell. Brudparet är Helena Fjällberg och Petter Dunfjell från Änge, Offerdal, Jämtland. Privat bröllopsfoto.

äldre tiders hårsmycken. I halsöppningen bar hon en silverkrage sydd av en syster, som också smitt spännena. Systemen hade studerat äldre tiders kragar och sedan skapat något eget och eftersom kragen inte är gammal med ärvda smycken utan helt nygjord kunde hon pryda den enligt egen smak. Upp mot halsen fäste hon knapparna med hängen enligt äldre modell och närmast midjan de mindre, som var gjorda efter äldre spännen i detta område, dvs. Offerdal i Jämtland, men samtidigt i egen design. Systemen hade graverat mönstren istället för att som förr ciselera dem. Året innan hade hon använt kragen vid sitt eget bröllop och nu var det systemens tur. Kragen ingår därmed i familjetraditionen och symboliserar med sina smycken tradition och förnyelse i lycklig förening.

1950-talet tycks ha varit en brytningstid då nytt möter gammalt. En bild av ett bröllop i ett tidningsklipp från den tiden i Nordiska museets arkiv visar en lulesamisk brud i traditionell klädsel. Bröllopet ägde rum i Jokkmokks gamla träkyrka. På huvudet bar bruden en löst hängande vit schal och på den en mössa i Jokkmokkmodell liksom andra deltagare i brudföljet. Det var vinter och schalen anpassades till väderleken, hade det varit sommar hade schalen varit tunnare. Det hade också varit traditionellt riktigt att gifta sig i enbart mössa. Bilden visar också att bruden kring axlarna bar en löst hängande silkesschal.

Ungefär vid samma tid gifte sig ännu en samiska i Jokkmokks träkyrka. Det var i augusti 1955, hon var från sydsamiskt område och gifte sig med en Lulesame. Hon hade valt en helt annan

klädsel. I det område hon kom ifrån var det tradition med silverkrage, men hon hade istället ett tennbroderat barmkläde innanför koltan. Och som tecken på hur modemedveten hon var hade hon både silverkrona, slöja och brudbukett. På fötterna satt ett par nätta sandaletter.

– Men, påpekar hon, hade det varit idag skulle jag ha gift mig traditionellt i mössa och silverkrage som min dotter för några år sen.



Fredagen den 13 augusti 1955 gifte sig Astrid Klementsson från Vilhelmina norra och Lars Pirak, Tuorpon i Gamla kyrkan i Jokkmokk. Trots datumet, säger Astrid, blev den dagen en lyckodag. Hon var modernt klädd i krona, slöja, brudbukett och sandaletter, han i byxor och gångskor. Privat bröllopsfoto.



I traditionell högtidsdräkt gifter sig detta brudpar i Gamla kyrkan i Jokkmokk vid Kyndelsmäss 1955. Det är vinter och bruden har klätt sig för Jokkmokksområdet traditionellt i vit silkesschal under den blå mössan. Brudparet är Ibb-Kajsa Kuoljok och Nils-Erik Kuoljok. Foto Anna Riwkin, Moderna Museet.

Kläder som pusselbitar

Den textila folkkonsten som inspirationskälla

MONICA HALLÉN förestår Nordiska museets magasin på Julita. Hon har utbildning som hemslöjdskonsulent från Handarbetets Vänner.

Kunskap, hantverk, inspiration och analys – fyra nyckelord för den skapande processen. Men också nyckelord för de klädförmgivare som har sin förankring i folkkonsten, det vi kallar vårt svenska kulturarv. Vi formas, antingen vi vill det eller inte, av den miljö och den kultur vi växer upp i. Vi påverkas också av vår familj och våra familjetraditioner.

Att intressera sig för kläder är att ha en stark känsla för färg och form, skärningar och konstruktioner, mönster och material, men också att ha en lust att uttrycka sig och att synliggöra sina idéer – på sig själv eller på andra människor. Klädintresse är en drivkraft att skapa och smycka, att bejaka det vackra eller ta fram karaktärer både hos personer och plagg.

Varje sekel, varje decennium och år har sina kriterier för vad som är vackert och för vad som är god smak eller »rätt«. Trender och influenser kommer och går, och alla är vi påverkade på ett eller annat sätt. Vi för en ständig diskussion med omvärlden,



Nygårds Anna gör kläder som andas poesi, kläder med linjer som smeker kroppen. Sys i material som håller länge, länge. Annas textila ryggrad grundlades tidigt i en starkt traditionell miljö: Siljansbygden i Dalarna. Farmor och mormor blev hennes läromästare, en samlad kvinnokraft som rotade en djup känsla för handens skicklighet och det textila materialet, för tyger som tål att slitas på. Kunskap ger frihet att skapa och förenkla, kunskap ger upphov till intelligent design. Det finns en själ i Annas kläder och kanske den är svensk. Hon hämtar kraft från naturen som hon beskriver så här: »Siljan är mitt hav, tallskogen är min djungel. Jag känner tryggheten i bergen och skogen och vattnet.« Anna har utbildning från Beckmans och Textilhögskolan i Borås.

Foto Carl Bengtsson.



den leder oss till det förflutna men också in i framtiden.

Naturligtvis gäller detta inte minst mig själv och mina utgångspunkter när jag tycker mig se drag av vårt folkliga arv hos några av våra mer kända svenska, nutida klädformgivare. De arbetar alla målmedvetet för den kommersiella marknaden och med större produktioner för att därmed kunna påverka en bredare kundkrets. Jag citerar Nygårds Anna Bengtsson:

»För att göra något unikt då krävs det att man gräver i sin egen unika ryggsäck och tradition, det vill säga vårt folkliga arv.« Det är ett grävande som för Annas del fortgår hela tiden och aldrig upphör.

Gemensamt för de formgivare som jag har haft möjlighet att föra ett nära samtal med är att uppväxtmiljön och det egna arvet har satt djupa spår, djupare än en del av dem egentligen vill erkänna. I sin närhet har de haft starka personligheter, kvinnor som varit förebilder och som förmedlat ett textilt arv. Ett stort stickintresse har också varit en utgångspunkt för deras textila skapande. Stickning är en tacksam teknik, det är lätt att på ett lekfullt sätt ge det stickade en modern form och ändå behålla mycket av det traditionella.

Sina utbildningar har de genomfört på så skilda håll som London, Paris och Sverige. Beckmans är en av våra främsta skolor för utbildning av kläddesigners. Den har en fri, skapande och konstnärlig inriktning och i läroplanen ingår föreläsningar såväl om konst- och designhistoria som om dräkt- och kostymhistoria. Detta blandas med temabundna arbetsuppgifter med researchmoment som i sin tur leder vidare bakåt eller djupare in i olika fack. De »grävande« uppgifterna skapar formmedvetenhet och ger studenterna en egen känsla för det textila materialet. Dessutom har studenterna idag stor respekt för äldre tiders hantverk och



Kvalitet, enkelhet och tidlöshet präglar Anna Holtblads kläder. Hon hittade först efter fullbordad utbildning vägen till det folkliga. Jag tror faktiskt att det var hennes halsband med Sveriges nationalsymbol dalahästen i miniformat som införde en mer lekfull och humoristisk hållning till vårt kulturarv i slutet på 80-talet. För Anna gäller hellre ta bort än lägga till, men det genuina hantverket och känslan för kvalitet hålls högt. I kollektionerna ingår fortfarande plagg som stickas för hand. Dyrt ja, men det håller i längden, och i en genomtänkt design är tidsfärgen nästan osynlig. Anna är utbildad på Beckmans. Foto Mikael Janson.



Pia Wallén är en designer som gärna smyckar oss både i kläder och tofflor, smycken och inredningstextil. Inspirerades tidigt av det stickade, filtade och valkade dräktmaterialet från Dalarna. Ett material som hon sedan förblivit trogen och fortsatt att utveckla. Med en nordisk folklöretton i botten söker hon sig till ett modernistiskt uttryck, gärna anpassat till massproduktion. Hennes produkter andas ärlighet både i material och konstruktion, synliga hopfogningar och rena linjer. Klara knallfärger spelar humoristiskt mot det svarta och vita. Hon klär in kolden eller håller den ifrån oss med sina filtade produkter. Pia är utbildad på Beckmans. Foto Björn Keller.



Hunkydory – Ulrika Bjercke och Christopher Bjercke. Är man folklorist, modernist, maximalist och återbrukare, då blir det kläder som det svänger om. Här får broderierna gärna breda ut sig över blusar och skjortor. Material ställs mot material, tunna, skira musliner och voaller kontrasteras mot ruffa texturer, som grov canvas i bomull. Men det ska finnas en ärlighet i materialen och Ulrika arbetar helst med det naturnära och en svensk ton finns nästan alltid med i kollektionerna: man ska känna igen sig. Det är kläder med en tydlig avsändare. En dos uppkäftighet kan också skönjas hos den som i sin produktion gör en handstickad tröja av trasor. Textilhögskolan i Borås och Esmod Paris har stått för utbildningen.



stor nyfikenhet på second hand-material som inspiration.

Textilhögskolan i Borås är en annan framstående skola inom kläddesign. Skolans utbildning är mer tekniskt inriktad än Beckmans. Men mellan de båda skolorna pågår hela tiden ett utbyte av elever, man ger och tar av varandras specialiteter.

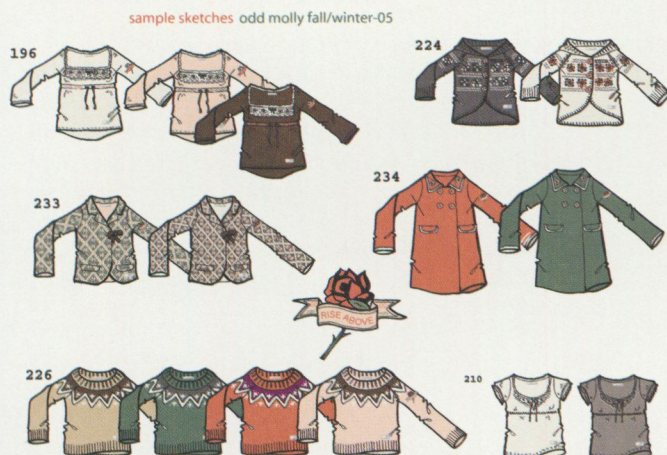
Förutom dessa båda högskoleutbildningar, som har särskilda linjer för kläddesign, finns det också en del förutbildningar som tar till vara det folkliga arvet. Sätergläntan, hemslöjdens kursgård på Knippbaberget i Dalarna, bygger sina ettårsutbildningar på en folklig grund. Här förmedlas en spännande mix mellan gammalt och nytt och eleverna får lära sig att uttrycka sig på ett direkt och hantverksmässigt sätt, som har rötter i det folkliga. Här får eleverna testa, tänja på gränserna och ta ut svängarna. Flera av studenterna är också inriktade på en fortsättning inom design, konsthantverk och slöjd samt inte minst inom mode. Förhoppningsvis kommer satsningen att visa sig i framtiden i form av spännande materialmixer, överraskande skärningar och lössläppta detaljer, sedda och använda på nytt.

Jag presenterar här åtta formgivare som sinsemellan är mycket olika, alla med starka egna uttryck och personliga avtryck i sina kollektioner: Nygårds Anna, Anna Holtblad, Pia Wallén, Hunkydory, Helga Sjons Nilsson, Odd Molly, Pernilla Svenre samt Karin Ferner, som i första hand är silversmed. Jag har valt henne för att visa fram en av alla de konsthantverkare, som arbetar med folkkonsten som inspirationskälla. De övriga arbetar med kläder som de vill ska leva mer än en säsong. De jobbar långsiktigt i sin formgivning, där kläderna blir ett slags pussel med bitar som passar in i varandra och som kan lösgöra sig ur helheten. Någonstans nuddar man vid ett slags folkdräktsfilosofi överförd till modekläder. De låter sig alla inspireras av det



Helga Sjons Nilsson, student, tredje året på Beckmans kläddesignlinje, har tidigare gått på Sätergläntan. Helga har ett klart och tydligt arv, textilt och folkligt, född som hon är i Dalarna. »Ibland vill man springa ifrån och göra något helt annat, men det egna jaget och det undermedvetna kommer ifatt och så sitter det där», säger hon. Hos henne hittar man de starka färgerna, precis som i folkdräkterna, den vita skinntröjans vackra skinnbräm, timpens högresta siluett. Och det naiva bildspråket som låter växterna växa sig större och högre än människor och djur. Det myllrar över ytan och en del av dekoren rinner över ut på den nakna huden som om den inte fick plats. Foto Anibal Jimenez.

Odd Molly – Karin Jimfelt Ghatan och Per Holknekt. Second hand, återbruk, svensk folklöre och mångkultur är Karins ledstjärnor. Det är kläder som uttrycker lekfullhet i färg och form. Uppväxt som hon är med mammas hemstickade tröjor och mössor på 60-talet får det stickade stor plats, det blommar bokstavligen i alla de färger. Hon klär hellre på än av, och adderar gärna en hantverkskänsla. Handens arbete ska synas. Det som inte ser perfekt ut ger henne en stor frihetskänsla, hon gör sköna kläder som andas och tänker själva. Hon säger att hon gärna leker med orden perfect-defect, you are perfect because you are not. Och det kan vi väl hålla med om. Karin har utbildning från American Collage in London.





Pernilla Svenre är en stickdesigner som arbetar med det rena materialet. Skirt, tunt lin som låter huden skimra igenom, eller tuff ull som valkats och gjorts så tät som gammaldags filt. I sin mönstring låter hon bladen blomma lika tätt som i ett skånskt allmogebröderi. Hittade tidigt sin konstnärliga uttrycksform i det stickade och står stadigt i sitt textila arv, rejäl skånsk bondemiljö. Men lägger till ett klart och tydligt: det jag gör är design för nutiden. Dock får det gärna finnas en varaktighet i modet. Mönster som håller men ändå med en tydlig tidsfärg. Och inte minst viktigt, plagg som släpper fram en kvinnlig sinnlighet och bejakar det vackra. Pernilla är utbildad på Konstfack. Foto Gunnar Bergkrantz.

traditionella, men deras uttryck blir många gånger minst av allt traditionellt och det kan ibland vara svårupptäckt. Men sättet att mönstra en yta, att använda det textila materialet eller att förbli ett traditionellt material troget och utnyttja alla dess möjligheter, är igenkänningstecknen. Det är de små, små detaljerna som gör det. De har också satt klara gränser för sitt skapande, för som Pernilla Svenre uttrycker sig: »Man kan idag göra allt och precis allt är möjligt men mitt i detta alltet drunknar man.«

De åtta har ett strikt förhållningssätt i formgivningen i kombination med en stark känsla för hantverket, handens synlighet även i det storskaliga. De är formgivare som har en djup kunskap om textilier och respekt för materialet, lägg därtill en dos fåfånga och lust att bejaka det vackra, och vi ser att vår tids formgivare är närmare våra anfäder än vi någonsin kunnat ana.



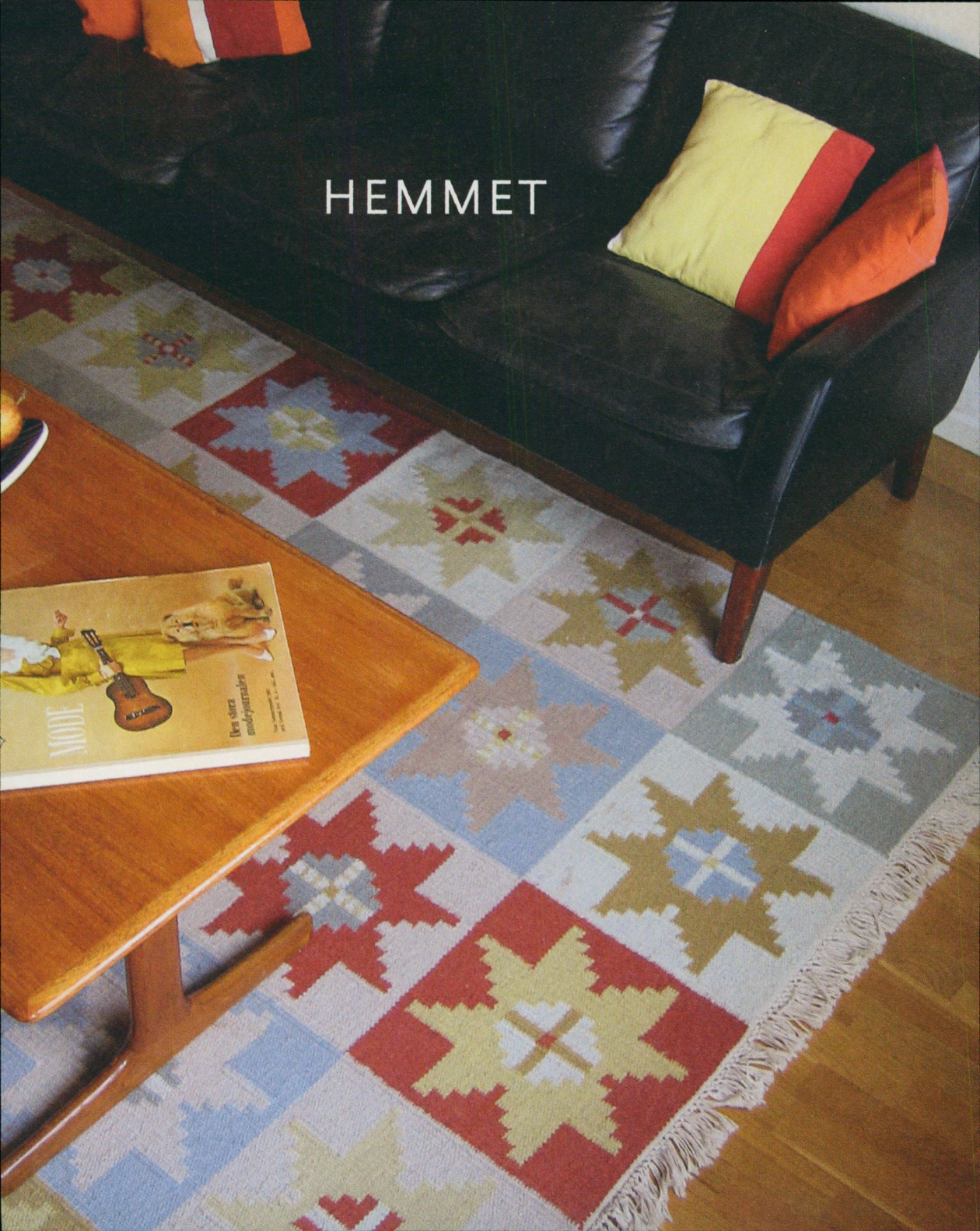
Karin Ferner är silversmed med textil känsla i fingrarna. Hon följer bokstavligen en gammal återbrukstradition. Spännande material fogas samman med stor lekfullhet och säker formgivning. Det är föremål som har en inbyggd tidlöshet, smycken att bruka länge. Förvisso inte kläder, men väl föremål att smycka sin kropp med, och de innehåller gärna textilier som berättar en historia. Karin är en sann budbärare som skär genom tiderna. Hon är utbildad på Konstfack. Foto Johan Bondjers.



Ombonat och hemtrevligt. Snickrat och snidat, målat och färgat, vävt och sytt. Tillverkningen av den traditionella folkkonstens föremål förknippas med en tid och en miljö, och med en rad speciella föremål. Idag återuppstår mönstren och formerna i nya sammanhang. Ting från förr får en ny plats och en ny betydelse i de hem vi skapar. Det nya bygger på ett intresse för det gamla: vad kan de berätta för oss, alla snirklar och figurer, alla rutor och ränder i olika färger, vad betyder en miljö som helhet och detaljerna i närbild?



HEMMET



Textil som folkkonst

ANNELI PALMSKÖLD

är 1:e antikvarie vid Läns-
museet i Halmstad och dok-
torand i etnologi vid Lunds
universitet. Hon är också
knuten till Nordiska museets
forskskola.

Vad är folkkonst? Hur har begreppet definierats och vad har ansetts vara folkkonst? Detta är frågor som många ägnat sig åt att diskutera och skriva om, här i Sverige sedan 1931 då folkkonst genom Sigfrid Svensson kom att bli ett begrepp inom svensk etnologi. Skiftande definitioner kan utgå från föremålen i sig, från tid eller social miljö, från produktion och tillverkare, från kreativa handlingar eller från att det handlar om en viss smak som delas av flera i ett särskilt sammanhang. Idag är folkkonst närmast en kategori som används vid museerna för att karaktärisera en viss grupp föremål som har det gemensamt att de har ett visuellt uttryck vid sidan av eller överordnat funktionen. Mitt intresse för folkkonst tar sin utgångspunkt i den inledande frågan om vad som har ansetts vara folkkonst och mer precist hur man har sett på textil i relation till folkkonst.

Könshierarkier och urformer

Bibliografin *Folkkonst i Sverige: bibliografisk hjälpreda*, sammanställd av Mats Rehnberg, behandlar kategorierna måleri, min-



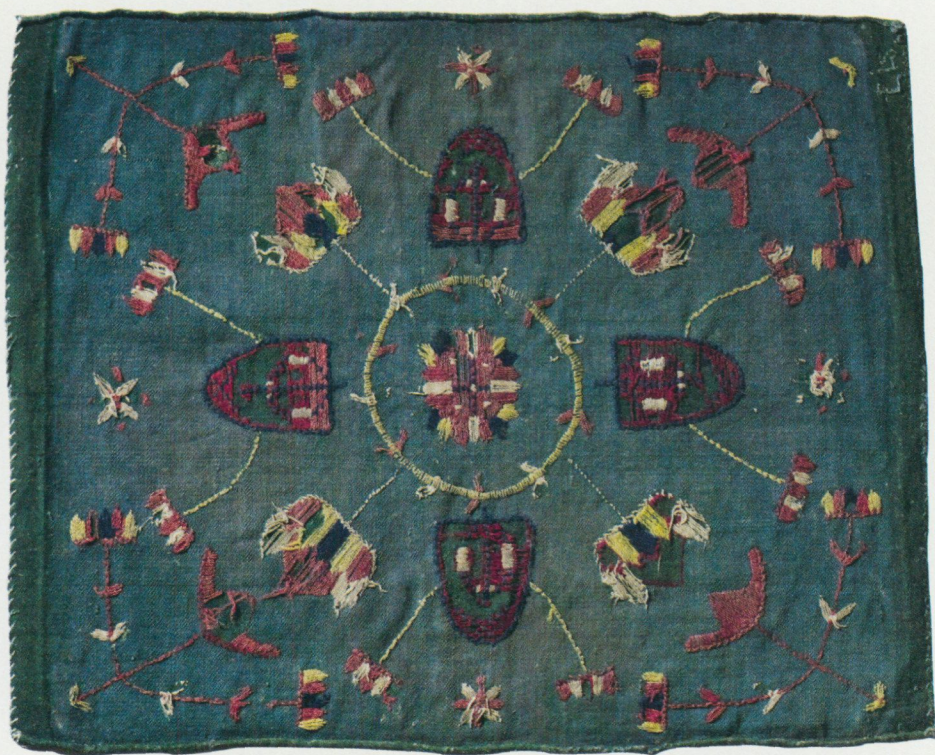
Hängkläden, vävda i tuskaft med mönster i opphämta – enkelt respektive dubbelt »sno-gapannemönster«. De vävda hängklädena spändes upp så att flatheten underströks och ytornamentiken framträdde. I mönstret är det tänkt att vi ska se slingrande snokar vars pannor möter varandra i början och slutet av mönsterpartiet. Benämningen, som är samtida, syftar på ett verkligt djur och man kan därför tala om en stilisering som också är baserad på vävteknikens möjligheter och begränsningar. Foto Hugo Palmsköld, Länsmuseum, Halmstad.



nestavlor, gåramålningar, snickeri, smide, korg-rot-halmarbete, hårbete, krukmakeri, kistebrev och oljetryck. I förordet sägs att man ska se boken som en hjälpreda och inte som en fullständig översikt samt vidare att den samiska folkkonsten har lämnats utanför. Att textil saknas i denna bibliografi, har fått mig att notera hur man i olika texter talar om folkkonst, vad som inkluderas och vad som exkluderas. Ett sätt är att inleda med att diskutera bildmässiga uttryck för att sedan fortsätta med andra uttryck där textilier nämns som exempel. Ett annat sätt är att inkludera textil i en definition av folkkonst.

Min egen forskning behandlar en grupp textilier som hör ihop med den halländska ryggåsstugans dragning under 1700- och 1800-talen. Tillsammans med textilierna – drättar, hängkläden, lister och takdukar – drogs stugan med bonadsmålningar vid jul. Varje objekt hade sin särskilda plats på tak, väggar, bjälkar och hyllkanter. Det finns mycket skrivet om det halländska bonadsmåleriet, däremot väldigt lite om textilierna som förekom i samma inredning och som bör finnas med om man ska göra anspråk på en trovärdig tolkning av rummet och dess uttryck. Bonadsmåleriet har behandlats utifrån tanken om den enskilda (manlige) konstnären som kreativ skapare, textilierna, när de nämns, utifrån tanken om ett (kvinnt) baserat kollektivt kunnande i textil produktion.

En viktig fråga för bonadsforskare har varit att kartlägga olika målares identitet och att attribuera rätt målning till rätt målare. Motsvarande försök att kartlägga väverskor och att attribuera deras verk har inte gjorts. Undantag utgörs av vissa brodöser som uppmärksammades i sin samtid och vars namn är kända. Broderande förknippades inte med vardagen på samma sätt som vävning, vilket kan vara en förklaring till att man lade märke till



Åkdyna i ylle med yllebroderi. Broderiet utgår från mitten i en blomform inramad av en cirkel. Från cirkeln pekar mönsterelement utåt från centrum. Dynans rektangulära form har medgett ett tillägg till det centrerade mönstret i form av broderier i de fyra hörnen. Gottfried Semper menade att det finns tre nödvändiga förutsättningar för det formsköna, nämligen symmetri, proportionalitet och riktning. En av urformerna beskriver han som en form vars element är ordnade utifrån en kärna eller en mittpunkt, exempelvis stjärnor, snöflingor eller mineraler. Denna form, menar Semper, är både regelbunden och sluten. Eftersom elementen riktas åt alla håll följer att de egentligen är riktningsslösa, de saknar ett mål. Inom formen verkar två krafter, en som strävar utåt och en som pekar inåt mot centrum. Dessutom verkar andra krafter i vertikala och horisontala riktningar. Att överföra Sempers analys till yllebroderiet, innebär att uppmärksamma dess symmetri och att se till proportionerna i de inbördes mönsterelementen. Foto Jonas Gerdle, Läns museet, Halmstad.

brodöserna. Trots undantaget speglar detta en underliggande struktur hos uttolkarna, en könshierarki där mäns arbete har behandlats som viktigare än kvinnors och där män uppfattats som individer och kvinnor som delar av ett kollektiv. Hierarkin kan kopplas till redskap och resultat. Det har av forskningen setts som finare och viktigare att hålla i en pensel eller ett bildhuggarjärn än i en vävskyttel eller en nål. När det textila fältet har behandlats, har det ofta skett utifrån ett hemslöjdsperspektiv som till exempel i Anna-Maja Nyléns klassiska verk *Hemslöjden: den svenska hemslöjden fram till 1800-talets slut*. Här sätter hon in hemslöjdsprodukter, inte bara textilier, i ett helhetsperspektiv och i en skildring av hur produktionsförhållandena tedde sig på den svenska landsbygden före industrialismens genombrott.

Sigfrid Svenssons lansering av det svenska begreppet folkkonst sker i ett modernistiskt sammanhang, i samband med funktionalismens 1930-tal. Samtidigt var den stora insamlingsperioden i de kulturhistoriska museerna avslutad. Genom att tala om folkkonst, fick det som samlats in under det sena 1800-talets uppbyggnadsskede en annorlunda tolkning och allmogesamlingarna laddades med ett nytt innehåll. Artur Hazelius betonade i sina anvisningar för insamling, att man hellre skulle välja ett äldre föremål än ett yngre och att det hellre skulle vara utsirat och ovanligt än slätt och enkelt. Detta kan tolkas som om han prioriterade en insamling av folkkonstföremål. Snarare anslöt sig Hazelius till tidens evolutionistiska tankar som kopplades till frågor om form, ornament och dekor, framför allt de som formulerades av den tyske arkitekten och konstteoretikern Gottfried Semper. Tingen i sig representerade och illustrerade i detta synsätt en evolutionistiskt grundad kulturhistoria, som idealt genomförd både omfattade historiska, geografiska

och sociala utblickar. Med hjälp av ting ansåg man sig kunna kartlägga skillnader i form och hur de utvecklats över tid. De materiella och tekniska förutsättningarna samt dessas konsekvenser för formen gick också att avläsa. Som en följd av arbetet tyckte man sig kunna identifiera ursprungliga former, likadant utformade i olika tider och på olika platser. Dessa urformer var inte beroende av teknik och material, utan kunde iakttas i olika utförande. Intresset för de långa tidslinjerna fick som praktisk konsekvens att man samlade in äldre föremål, precis det som Hazelius ville prioritera.

Textilier kom att få en särställning i Sempers teoribygge då han menade att textilkonsten är all konstns moder. Denna tes påverkade intresset för textilier i museisammanhang. I Sverige kunde man identifiera de rena semperska urformerna, grunden för alla konstföremåls utformning, i de textilier allmogen tillverkade och brukade. Precis som Semper själv påpekade, är textila material mer förgängliga än till exempel keramik, metall och trä, och därför mer sällan bevarade från äldre tid. Men eftersom urformerna kunde iakttas på allmogens textilier, sågs dessa som kvarlevor från ett fornt förflutet. På så sätt gick det lika bra att samla in allmogens textilier, som att leta efter de få spillror av äldre textilier som kanske fanns bevarade. Textilierna agerade pusselbitar i det stora pussel som handlade om att kartlägga konstens ursprung och utveckling. Den norske konsthistorikern Harry Fett skriver entusiastiskt i linje med dessa tankar: »I det hele tatt å studere kvinnelig husflid, er helt enkelt å studere forhistorie. Ikke bare mønstrene og teknikken er forhistorie, men også stilen, holdningen, kunstviljen.«

Folkkonstens karaktär och textila mönster

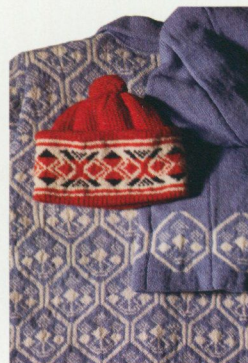
Gemensamt för de föremål som brukar kallas för folkkonst, är att de anses ha en visuell dimension tillsammans med en praktisk funktion. Ostformen med karvsnitt, den rosmålade kistan, bonadsmålningen med bibliskt motiv eller hängklädet vävt i opphämta – gemensamt för föremålens dekor, deras ornamentik och mönster är att de är visuella till sin karaktär, skapade för att uppfylla estetiska behov. Den definition av begreppet folkkonst som intar ett brukarperspektiv ser folkkonstföremål och deras utseende som uttryck för en viss smak som gäller i ett särskilt historiskt, socialt och geografiskt skede. Smak i detta sammanhang är något som uttrycks visuellt.

Det finns flera karaktäristiska drag som brukar tas upp i samband med folkkonst. Ett är folkkonstens ytbundenhet. Med det menas att föremålens dekor ligger på ytan och upplevs i två dimensioner istället för på djupet. Textiliers dekor är i hög grad ytbunden, då mönster ligger i eller lite upphöjda över själva bottenytan. Vävens mönster som åstadkommes av floterande varp- eller inslagstrådar, broderiets utanpåliggande verkan eller stickningens mönster som går i ett med trikån – allt verkar på ytan. Denna textilens ytbundenhet används av Gottfried Semper som ett bevis för att textilkonsten är den ursprungliga konsten, »att de äldsta ytutsmyckningarna utfördes med textila tekniker«. Den tyske museimannen och konsthistorikern Alois Riegl vände sig under 1890-talet mot Semper – eller egentligen mot Sempers uttolkare. Riegl såg inte textilkonsten som ursprunglig, men däremot att tendensen till ytbundenhet var det: »Ytutsmyckningen blir till den högsta enheten, textil utsmyckning till en underordnad delenheter, likvärdig med andra ytutsmyckande konstarter.« Genom dessa nya tankegångar förändrades synen på textilier

och på textilkonst. Tanken om dess ursprunglighet ersattes av andra tolkningar och textilkonsten tappade den centrala roll den tidigare spelat.

Andra drag som anses gälla folkkonst är, förutom ytbundenhet, även symmetrin, det repetitiva och stiliseringen. Här har jag valt att diskutera begreppet stilisering och vad det innebär för tolkningen av textila föremål. Att tala om stilisering förutsätter att det finns något före det stiliserade, en utgångspunkt och något som är mer komplicerat och ofta mer naturalistiskt till sin form. I den bemärkelsen är stilisering en förenkling, ett avskalande. I talet om folkkonst har stilisering kommit att handla om att kartlägga förebilder eller utgångspunkter för att kunna förstå betydelser av mönster eller bilder och för att förstå hur de har spridits och förändrats. Stiliseringar har ibland slentrianmässigt förknippats med producentens naivitet, okunskap, missuppfattningar eller grovhet i motsats till konstnärens eller hantverkarens mer förfinade produkter. Att tala om stilisering kan också innebära att indirekt tala om att det avbildade motsvaras av något som finns i verkligheten. En stiliserad blomma, skulle i så fall motsvaras av en sort som verkligen växte på plats så att den var möjlig att betraktas och avbildas.

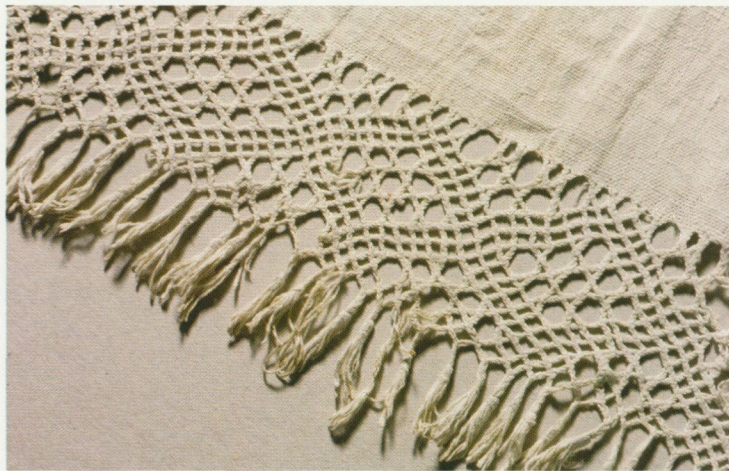
Att tolka dekor och mönster på detta sätt är svårare när det handlar om helt abstrakta och geometriska mönsterformer, vilka är mycket vanliga på textila föremål. Här kan man snarare tala om att mönstren utgör symboler, ibland tillskrivna magiska betydelser kopplade till människans existens. Ett sätt att närma sig betydelsen av mönstren i deras samtid, är att undersöka hur de benämndes. Vad kallade väverskan de enskilda delarna i sin mönsterrepertoar? Hur kombinerade hon de olika mönstren och vad betydde det? Att nå detta språk kring textilier är förenat



Olika varianter av bjärbo-mönstret, som ingick i den inventering av stickade mönster som föregick grundandet av Föreningen Bindslöjden i Laholm 1907. 1911 formgav Märta Måås-Fjetterström »Bjärbobård« som uppfyllde de krav som ställdes på ett liksidigt bårdmönster passande till bjärbo-mönstret. Var mönstrets benämning kommer ifrån är oklart. Enligt Östmoe Kostveits analys av tecken och symboler, stämmer formen närmast in på livets träd. En annan tolkning är att det rör sig om ett skepp. Foto Jonas Gerdle, Länsmuseum, Halmstad.

med svårigheter då det sällan finns nedtecknat. Senare tiders uttolkare har ibland namngett textila mönster efter folktrons väsen då man kopplat ihop mönster med magiska betydelser, ett förfaringsätt som också kritiserats av många.

Den norska läraren och författaren Åsta Östmoe Kostveit sammanfattar fyra olika bruk av symboliska tecken (mönster) på föremål i folkkulturen: för välsignelse, som magi, i enlighet med gammal vana och tradition som förlorat sitt innehåll eller slutligen som dekor och ornament. En illustration till de båda sistnämnda bruken, är Georg Karlins diskussion kring de skån-



List med flätning och fransar, vävd i tuskaftat linne. Listen består av flera sammanfogade äfsingar där varptrådarna flätats samman. Flätningen, som liknar knypplade mönster, skulle hänga fritt så att den släppte igenom ljus. Gottfried Sempers identifikation av urformer handlade också om att analysera olika sätt att bearbeta de stoffer som ligger till grund för formerna. Här urskiljer han band och trådar, knutar, maskor, flätor och stygn. Han ser knuten som en symbol för hur tingen sedan urminnes tider är förbundna med varandra. På samma sätt ser Östmoe Kostveit tråden som en bild av livets tråd och återfödelsen. Knuten kan hålla fast, kontrollera och lösa upp – egenskaper som använts i magins tjänst. Foto Jonas Gerdle, Läns museet, Halmstad.

ska textila mönstren, som han menade härstammade från medeltiden. När så de medeltida textilierna föll ur bruk i kyrkliga och ståndsmässiga miljöer, kom de bokstavligen i händerna på allmogen. Efter att tidigare ha betraktat dem på avstånd, kunde man nu se dem på nära håll och kopiera dem och anpassa dem till nya funktioner och textila tekniker, utan en djupare mening i det nya sammanhanget.

För en sentida uttolkare är det svårt att närma sig det dåtida sammanhanget och att bedöma om mönster hade en djupare betydelse eller ej. Min uppfattning är att man inte kan se till det enskilda föremålet för att uttala sig om saken. En tolkning måste ta fasta på hela det sammanhang föremålet befann sig i, i mitt fall den inredning i vilken textilierna ingick. De placerades i en helhet, i en inredning, tillsammans med bonadsmålningar och sattes upp vid vid jultid, en tidpunkt som i sig hade en stor betydelse. Bonadsmålningarnas motiv var oftast bibliska (»de fåvitska jungfrurna«, »de vise männen« och »bröllopet i Kana« var vanligast), till skillnad från textiliernas strikta abstrakta och geometriska former. Det är snarare denna skärningspunkt mellan det andliga/avbildande och det abstrakta/symboliska som borde vara utgångspunkten för en tolkning. En viktig fråga att diskutera i anslutning till detta är var gränsen går mellan dekor och symbol? Även om frågan inte kan besvaras, kan den leda till nya ingångar och nya tolkningar av materialet.

Form och funktion

Konstkritikern Gotthard Johansson, skriver i en recension av en utställning med Märta Måås-Fjetterströms textilier, »att hemmets textilier inte bara och kanske inte ens i främsta rum-

met böra vara personliga konstverk utan diskreta tjänare av praktiska syften«. Här uttrycks en funktionalistisk syn på textilier, som nyttiga föremål. Nyttan och funktionen går före det konstnärliga uttrycket. Funktionsaspekten handlar här om att se föremål som ett slags redskap för människor.

När det gäller äldre textilier är det svårare att göra uppdelningen i form respektive funktion. Om man ändå väljer att göra det, måste funktion förstås i en mycket vid bemärkelse och även innefatta såväl bruk och produktion som sociala och symboliska handlingar. Det är inom dessa ramar jag ser på de halländska textilierna – de hängkläden, drättar, lister och takdukar som är i fokus för mitt avhandlingsarbete. Där är det svårt att urskilja en nytta i en funktionalistisk mening. I produktionssammanhanget handlar textil (och annan) tillverkning också om att reproducera viktig kunskap om hur man gör. Denna typ av handlingsburen kunskap är i stora stycken en tyst kunskap, vare sig den omfattar textil eller annan tillverkning. Hur spinner man lin eller ull? Vilket material passar till vad? Hur påverkas resultatet av material och teknik? Hur gör man när man väver, syr, flätar eller broderar? Vilka mönster kan man använda och hur gör man för att till exempel väva dem? Hur kan de kombineras? Vad betyder de? och så vidare. På så sätt kan textilier sägas representera en kunskapsöverföring mellan människor, ofta mellan generationer. Kunskapernas förutsättningar var bland annat språket eller talet om den textila produktionen, där även benämningar och betydelser av mönster ingick. I sitt brukssammanhang, i rummet där textilierna förekom, talade de å andra sidan ett tyst språk till betraktare och brukare.

När täcket hamnade på golvet – så föddes den svenska mattan

Svensk mattkonst har firat triumfer under nästan hela 1900-talet och många av våra främsta formgivare har ägnat sig åt att komponera mattor. Strålgång lyser kring Märta Måås-Fjetterström och hennes verkstad i Båstad som har världsrykte, men många fler förtjänar att framhållas. Den svenska hemslöjden och den folkliga textilkonsten har varit språngbräda inte bara för pionjärer som Märta Måås-Fjetterström, Elsa Svensson-Gullberg, Märtha Gahn och Hildegard Dinclau utan även för yngre textilkonstnärer. Många har det gemensamt att de utbildats på Tekniska Skolan, senare kallad Konstfacksskolan i Stockholm, där besök i Nordiska museets textila studierum ingick i undervisningen ända fram till början av 1970-talet. Andra har fått samma skolning vid den s.k. konstslöjdsanstalten vid Kulturen i Lund med sina rika samlingar av skånska vävnader. Motiv, komposition, stilisering, rytm och färgsammansättning i allmogevävningen från 1700-talet och fram till omkring mitten av 1800-talet kunde studeras i detalj på utställda täcken och dynor.

BERIT ELDDVIK är intendent vid Nordiska museets antikvariska avdelning där hon ansvarar för textilier och textilredskap.



Åkdyna från Västegötland
ur Lilli Zickermans bildar-
kiv. Foto Nordiska museet.

Åren från mitten av 1960-talet till och med 1980-talet ägnades inte mattor något större intresse. I hemmen och i offentligt miljö härskade den enfärgade heltäckningsmattan. Konstnärerna var intresserade av tekniker som gav ett snabbt resultat och som var tillgängliga för en bredare kundkrets, som t.ex. tygtryck. Nu har trenden vänt och mönstrade mattor ligger högt på inredarnas favoritlistor. De får bilda vackra blickfång och ibland vara det enda gnistrande smycket i en för övrigt stram rumsutformning. Det märks på auktionsmarknaden där mattor av Märta Måås-Fjetterstöm och Barbro Nilsson säljs för skyhöga priser men det märks också på vårt stora trendkänsliga möbelvaruhus IKEA.

Personer och idéer

Hur kommer det sig att vi kan tala om en svensk mattstil, varför skiljer den sig från andra länders? Vi får gå tillbaka litet drygt 100 år i tiden till de personer och idéer som i nationell anda formade det vi kallar Hemslöjdsrörelsen. Idéerna som sådana var internationella och gick ut på att söka en nationell identitet i det egna folkets kultur och kulturyttringar. Om detta finns mycket skrivet: om hur Artur Hazelius skapade Nordiska museet och Skansen, om hur Handarbetets Vänner samtidigt kom till för att värna om vårt fosterländska textila kulturarv och om hur Lilli Zickerman 1899 grundade den första hemslöjdsföreningen, Föreningen för Svensk Hemslöjd. Det är också känt och omskrivet att Lilli Zickerman for runt i Sverige och inventerade allmogetextilier som hon fotograferade och som nu bildar ett ovärderligt arkiv på 24 000 bilder, förvarade i Nordiska museet. Med på sina inventeringsresor som pågick under flera

decennier hade hon unga nyutbildade konstnärer som anställdes i föreningen för att komponera nya mönster på de gamla textiliernas grund, en bearbetning av teknik, mönster och material. De flesta av dem hade från början ingen textil kunskap, de hade utbildat sig till mönsterritare eller teckningslärare, men genom att på nära håll få ta del av denna folkliga konst och vävskicklighet skolades de för livet och den folkliga mönsterskatten har avspeglats i deras kreativitet. Det låg ju också i deras uppgift för föreningen att de skulle bibehålla det bästa i den gamla slöjden men anpassa den för moderna behov.

Utveckling och produktion

1907 anställdes den 20-åriga Elsa Svensson hos Svensk Hemslöjd, där hon efterträdde Anna Wettergren-Behm. Elsa Svensson gifte sig sedan till efternamnet Gullberg. Till Svensk Hemslöjds 50-årsjubileum skrev Elsa Gullberg om sina första år med föreningen och med Lilli Zickerman. Dessa minnesord om hur hon reste med Lilli, hur hon fick plocka garnändar från vävnadernas baksidor för att kunna ta fram de rätta färgnyanserna och hur hon fick i uppdrag att rita mönster till mattor har ofta citerats av andra författare. Hur hennes första mattkompositioner såg ut har inte varit lika klart. Ett fåtal bevarade mattor är kända och ett par visades på den stora Elsa Gullberg-utställningen på Nationalmuseum 1989.

När Föreningen för Svensk Hemslöjds vävateljé och arkiv i Stjärnsund i södra Dalarna lades ned på 1980-talet fick Nordiska museet överta mycket av materialet. Där, bland lådvis av mönsterritningar och prover, låg några väl tummade och luggslitna arbetsritningar och några små vävprover som visade sig



En provväv av bomulls-
flossa komponerad
av Elsa Gullberg, tro-
ligen 1911. Foto Peter
Segemark, Nordiska
museet.

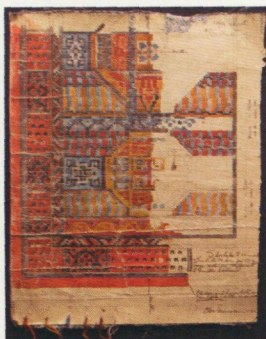
vara högintressanta för mattforskningen. Av signeringar och i vissa fall senare attribueringar är det klart att detta var Elsa Gullbergs experimenterande och trevande försök att hitta en egen stil. Elsa Svensson/Gullberg var inte den första i vårt land som komponerade en matta, inte ens den första som utgick från vår traditionella slöjd, det hade Handarbetets Vänner gjort redan 1876 när Hanna Winge ritade en matta där hon plockade in de karakteristiska hästarna med bakvända huvuden från dubbelvävda finntäcken. Men Elsa Svenssons mattor blev början på en omfattande och kontinuerlig produktion för Föreningen för Svensk Hemslöjd, som blev mycket framgångsrik.

Det var sannolikt till den stora konstslöjdsutställningen i Stockholm, »Den vita Staden« 1909, som Elsa Svensson ritade de första mattorna. Hon har visserligen själv nämnt att det var 1911 och att de ställdes ut i Nordiska museet samma år, men inga som helst belägg har återfunnits för en mattutställning det året. Däremot talar bl.a. en artikel i Aftonbladet (15/9 1909) för att det var till 1909 års utställning: »En av Hemslöjdens [Fören. f. Svensk Hemslöjd] största grupper är mattorna, som ha att framvisa åtskilliga nya mönster, vilka äro komponerade av föreningens unga begåvade mönsterriterska frk. Elsa Svensson.« De tidigaste mönsterritningarna är dock daterade 1911, så här föreligger en osäkerhet.

På utställningen fick Elsa Svensson ansvara för Svensk Hemslöjds utställda interiörer. Hon ansåg att de smala ripsmattorna, som föreningen dittills salufört, inte passade in, det behövdes något helt annat. Elsa ville något mer, hon hade en vision av svenska »äktas mattor« istället för de finmattor som då låg i borgerliga våningar och som alla var av utländsk härkomst, från de orientalska handknutna mattorna eller kelimmattorna till Bryssel-mattor



Arbetsritning till bomulls-
flossmatta »Stora rosen-
kransen« och en skiss, antag-
ligen också till bomullsflossa.
Båda komponerade av Elsa
Gullberg 1911. Foto Elisabeth
Eriksson, Nordiska museet.



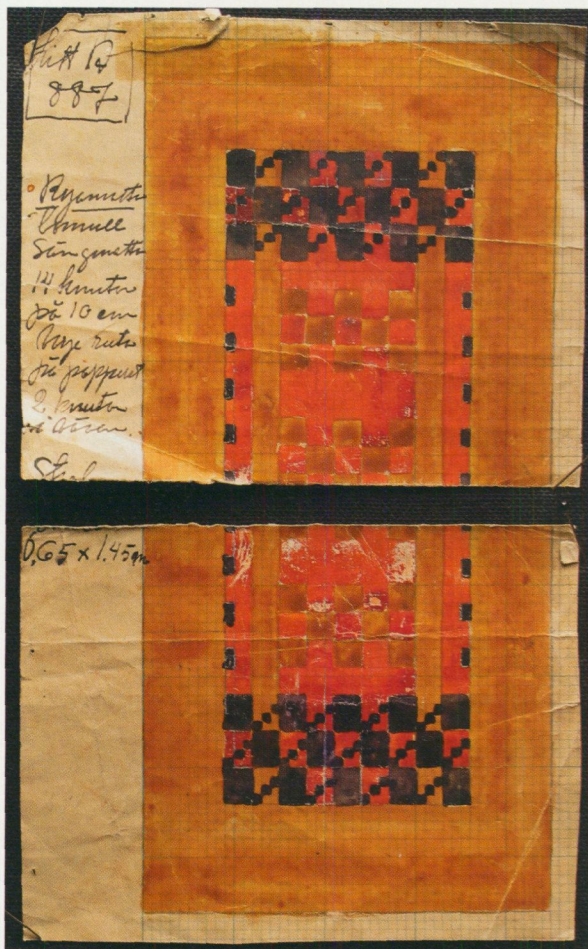
Arbetsritning till matta i bomullsflossa av Elsa Gullberg 1911. Mattan finns i Borås museum. Foto Elisabeth Eriksson, Nordiska museet.

och engelska Kidderminster- och Wiltonmattor. Att mattan var mogen för en förnyelse som redan påbörjats och att allmogestilen låg väl till visat även andra utställare. Störväverskan från Tågarp i Skåne, mor Cilluf, visade t.ex. några »präktiga golfmattor« och även hemslöjdsföreningarna i Norrbotten och Jämtland hade med mattor direkt efter äldre täckevävnader.

Konstnärliga mattor hade som sagts redan framställts av HV och av Selma Giöbel m.fl. men Lilli Zickerman ville, med Elsas insats, på ett tydligare sätt, i enlighet med föreningens mål, utgå från den svenska allmogevävningen och vidmakthålla och främja den vävskicklighet som fanns bland landsbygdens kvinnor som då skulle få en utkomst av mattvävningen. Hon gick till sin styrelse för att få medel att utveckla vävningen av svenska mattor men fick nej, med motiveringen att det verkade alltför nytt och djärvt, och med vansklighet ekonomisk vinning. Hon ville inte släppa tanken och kom på att det borde finnas mängder med överblivet bomullsgarn och äfsingar hos de väverskor i landet som vävde ripsmattorna åt föreningen. Det garnet tillhörde ju föreningen och visade sig vid insamling bli till ett stort men heterogent garnförråd, av Elsa Gullberg kallat »de tusen tussarnas garnlager«. Med dessa garnrester till hands satte sig Elsa i tre månader att rita mönster i Lilli Zickermans hus i Vittsjö. Från predikstolarna i traktens kyrkor efterlystes väverskor som ville lära sig väva mattor för att få en egen inkomst.

Orientaliska mattor och svenska täcken

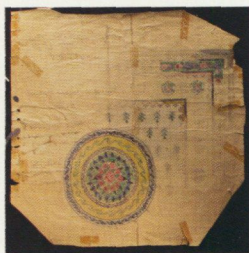
När man nu studerar Elsas ritningar förstår man att hon sökte sig fram bland vittskiftande inspirationskällor. Blomsterkransar och små ströblommor känns som hämtade från 1800-talets bor-



Arbetsritning till sängmatta i bomullsflossa, signerad men med Elsa Gullbergs handstil. Foto Elisabeth Eriksson, Nordiska museet.



Arbetsritning till bomullsrya komponerad av Elsa Gullberg 1912. Foto Elisabeth Eriksson, Nordiska museet.



Arbetsritning »Fajansfat«
sannolikt av Elsa Gullberg
omkring 1911. Foto
Elisabeth Eriksson,
Nordiska museet.

gerliga textila formvärld medan flossan med det färgstarka cirkelmotivet för tanken till målade fajansfat från Sydeuropa eller vårt eget 1700-tal. Hon gör strama geometriska mönster täckande hela ytan med romber, kors och sicksackbårder, trianglar uppbyggda till stjärnor och timglas, sex- och åttkanter med inskrivna stiliserade figurer, välkända från skånsk rörlakan likaväl som från Orientens mattkonst. Enligt egna uppgifter studerade hon vid den tiden professor Fredrik Martins nyutgivna stora verk om orientaliska mattor. Men i uppdraget låg ju att göra något utifrån våra svenska vävtraditioner. Museimannen Axel Nilsson höll då på med sin forskning om nordiska ryor. »Med honom rådförde vi oss, då vi bland olika knut-tekniker prövade oss fram till den som låg bäst till för vårt arbetssätt och material«, skriver Elsa Gullberg. Med Axel Nilsson hade hon också gått igenom Nordiska museets stora samling av textilier. De vävtekniker som man då ansåg låg bäst till för mattor var rya, flossa och rörlakan, alla tre sådana som hos allmogen hade använts till täcken och dynor. I lanthemmen hade man överhuvudtaget inte använt några mattor förrän halmmattor och tras-mattor började införas. Det skedde så sent under 1800-talet att de inte på samma vis ansågs höra till allmogetraditionen. Så kom det sig att det blev sängtäcken som bildade grunden för den svenska mattan. Frågar man människor idag vad en rya är svarar de allra flesta att det är en golvmatta och få känner till att den under många hundra år var ett sängtäcke där luggen vändes nedåt för att efterlikna en värmande skinnfäll.

Samtidigt som Elsa ritade, vävde väverskorna 34 mattor. Hur många olika mönster det var vet vi inte, de bevarade ritningarna är inte så många, men vi får ändå med dem en uppfattning om hur det kan ha sett sig. Ritningarna har också den fulla färgkraf-



Arbetsritning till rö-
lakanmatta komponerad
av Elsa Gullberg 1913.
År 2005 fotograferades
mattan i Villa Gransäter,
Lars-Erik Böttigers hem.
Foto Elisabeth Eriksson
(överst) och Peter
Segemark, Nordiska
museet.

ten kvar. Att Elsa Gullberg redan vid den här tiden besatt den enastående färgkänsla som senare skulle bli hennes särmarke står fullt klart. Hon är inte rädd för starka kontrasterande färger som i den lilla sängmattan i orange, rött och svart, eller när hon placerar blomsterkransen på en knallgul botten. Starkast känns färgkraften när hon bygger mönstret på flera mättade nyanser i samma färgskala, i rött/lila t.ex. och lägger in konturer av svart eller stråk av ljusblått och gult. Då känns det orientaliska mer framträdande än det nordiska. Men det får oss också att se att våra gamla vävtekniker, rölakan, rya och flossa, har ett gemensamt mönsterursprung med t.ex. mattor från Mindre Asien, att det är skilda stilutvecklingar av samma uråldriga mönster, som olika dialekter av ett språk.

Elsas lysande färgkombinationer kom förmodligen inte till sin fulla rätt med de bomullsgarner som fanns till hands. Bomullsgarnet är matt och utan djup i kulörerna vilket framgår av de prover som ännu finns fastknutna i kanten på arbetsritningarna. Först flera år senare när föreningen kunde använda sig av ullgarn i mattorna fick de det djup och den lyster som hennes mönster förtjänar. Utställningen visade ändå på något helt nytt och blev en succé. Elsa fortsatte att rita mattor och var samtidigt verksam som föreståndare för provvävnadsateljén hos Föreningen i Stockholm. Mattor kom senare alltid att ligga Elsa Gullberg varmt om hjärtat, både när hon under tiden 1917-19 ledde NK:s provvävningsateljé och senare i den egna inredningsfirmans produktion, där hon i några mönster återvänder till folkliga ryor från Blekinge.

Fortsatt framgång

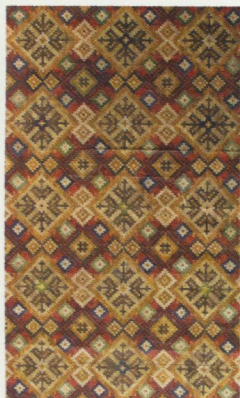
Till den nya mattvävnadsateljén i Vittsjö kom Märta Måås-Fjetterström som föreståndare och lärare 1913, efter det att hon fått lämna Malmöhus läns Hemslöjdsförening där man ansåg att hon förhöll sig alltför fritt till den traditionella slöjden och tog sig för stora konstnärliga friheter. Hon passade av den anledningen naturligtvis utmärkt hos Svensk Hemslöjd, där hon stannade till 1919 innan hon fick möjlighet att starta sin egen vävverkstad i Båstad, där hennes mattkonst fick blomma ut. Med två så skickliga konstnärer blev Svensk Hemslöjd snart berömd för sina mattor som visades upp på alla större utställningar både i Sverige och utomlands. 1916, det sista året Elsa Gullberg var anställd hos Svensk Hemslöjd, började även Märtha Gahn som mönsterriterska och under ca ett års tid arbetade de ibland tillsammans på samma mattmönster vilket kan göra det svårt att veta vem som varit upphov till ett visst mönster. Märtha Gahn blev kvar som mönsterritare ända fram till 1937 och är den som ritat flest mattor för föreningen och som i egenskap av konstnärlig ledare även påverkat de yngre textilkonstnärer som efterhand anställdes. Hennes mattor har inte samma stramhet och konstnärliga djärvhet som efterhand blev Elsa Gullbergs signum. Medan Elsa Gullberg enbart tog upp de geometriska formerna i rölakanvävarna kunde Märtha Gahn under 1920-talet även rita in djur- och växtmotiv som var vanliga i skånska dynor och täcken. Märtha Gahn kom från en sörmländsk herrgårdsmiljö och herrgårdskulturen liksom närheten till och intresset för naturen har avsatt starka spår i hennes mattor, där blommönster om än i strikt stiliserad form har varit genomgående. Först under 1930-talets mönsterfattiga era blev hon mer minimalistisk i formen.



Arbetsritning till
rygmatta »Älgar«
av Märtha Gahn
1924. Foto Elisabeth
Eriksson, Nordiska
museet.



Gammal skånsk åk-
dyna i rörlakan. Foto
Peter Segemark,
Nordiska museet.



Lilli Zickermans ritning till »Westgötamattan« efter åkdynan på s. 104. Foto Elisabeth Eriksson, Nordiska museet.

Samtidigt som de utbildade mönsterriterskorna komponerade mattor gjorde även Lilli Zickerman själv en del mattor. Hon avlägsnade sig dock inte så långt från de folkliga förebilderna och man kan kanske snarare säga att hon anordnade de gamla täckena för en ny funktion som golvmattor. Hon kunde sammanställa två olika tekniker som att lägga in en mittruta i rölakan i en ryavävnad. Eller hon gjorde ett bottenmönster genom att upprepa ett kuddmönster i rölakan över hela mattans yta. De blekingska ryorna, kallade kavringar, hade enkla stjärnmönster i en mittspegel med bård runtom. Hon fann ingen anledning att förändra det redan strama och effektfulla mönstret men använde lingarn istället för ullgarn i nocken.

Med Svensk Hemslöjds framgångar på mattfronten började allt fler av landets hemslöjdsföreningar att väva mattor med utgångspunkt i sin lokala hemslöjdstradition. Svenska mattor i rölakan och flossateknik blev ett begrepp som anammades även av mattindustrin.

När Föreningen för Svensk Hemslöjd beslutade sig för att

Provvävnad till linnerya av Lilli Zickerman med bl.a. rölakanfigur och mönster från åkdynan i bildarkivet. Foto Peter Segemark, Nordiska museet.



ge ut mönsterblad av olika slag för att sprida goda mönster till en bred allmänhet, blev första utgåvan en samling mattmönster till alla dem som fortfarande sysslade med vävning i hemmet. Mönsterbladen som kom ut 1939 hade sammanställts av en annan av våra mest kreativa mattformgivare, Edna Jonson, senare mera känd under namnet Edna Martin. Också hon var mönster-riterska hos Svensk Hemslöjd under en följd av år på 1930- och 40-talen. Bland mönsterbladen har hon två exempel på hur man från en allmogevävnad kan hämta motiv till en modern stram komposition.

Idag finns det flera textilkonstnärer som på samma sätt använt den gamla allmogeslöjden som källa för sitt skapande. Katarina Brieditis som bl.a. ansvarar för IKEAs textila program har för varuhuset ritat kuddar och mattor födda ur broderier på blekingska hängkläden och ur vävnader i flamskteknik och rölakan med traditionella åttauddiga stjärnor, fantasifulla blommor och fåglar. De handvävs som dhurriemattor eller handtuftas som



Provvävnad av blekingska »kavring« i linne, av Lilli Zickerman omkring 1918. Foto Peter Segemark, Nordiska museet.

flossa och sprids nu över världen genom den globala kedjan av IKEA-butiker.

Museernas samlingar av allmogetextilier visar sig alltså så livskraftiga att de generation efter generation inspirerar till nytt skapande av formgivare som får kraft att komma fram med helt egna mönster, moderna och nytänkande, kanske just för att de innehåller den färg- och mönsterglädje som ligger i traditionen.



Matta från IKEA med
rölakanstjärnor, kom-
ponerad av Katarina
Brieditis. Foto Peter
Segemark, Nordiska
museet.

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.«

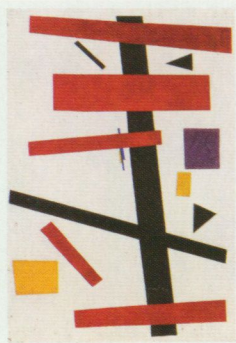
Med suprematismen er malerkunsten blitt autonom. For det er sant at man etter bildene av den sorte firkant på hvit grunn vanskelig kan forestille seg maleriets selvstendiggjøring, altså abstraksjonen, gjennomført med større radikalitet. Den har opphevet tid og person, språk og perspektiv, betydning og 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-

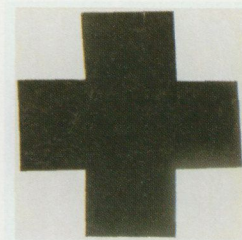


Sendingsplagg fra
Hallingdal i Norsk
Folkemuseums samling.
Foto Nordiska museet.

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 sendingsplaggens 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 bondekvinne

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.

Medeltiden i sydsvenska bonader

Inom bonadsmåleriet i Allbo och Kinnevalds härader i det gamla folklandet Varend dröjer medeltiden kvar in på 1800-talet. På gavelbonader hos Clemet Håkansson i Urshult förekommer romanska valvbågar, rikt dekorerade med pärlor som portarna i Uppenbarelsebokens himmelska Jerusalem. En av många älskad andlig sång har omkvädet »Han skall öppna pärleporten så att jag får komma in«. Utsmyckning med pärlor var ett ofta förekommande inslag i romansk konst som har sina rötter i den bysantinska världen. Pärlorna står för födelse, återfödelse och dop. Valv och pelare kan också anspela på konung Salomos sköna tempel. Hos bonadsmålaren är förebilderna att söka i det medeltida kyrkliga muralmåleriet och även i romanska dopfuntar från 1100- och 1200-talen, de flesta konstfullt huggna i sandsten. Ursprungligen har de varit rikt bemålade.

Figurerna på dopfuntarnas cuppor uppträder inramade av valv och pelare. Liknande medeltida drag finns också inom kyrkligt muralmåleri, till exempel de numera svårt skadade väggmålningarna från 1600-talet i Dörrarps kyrka norr om Ljungby. Andra exempel finns i den medeltida kyrkan i Drev. På samma

STIG TORNEHED är fil. hedersdoktor vid Lunds universitet. Han har varit verksam som journalist, folkbildare, radio- och tv-producent och författare med stort intresse för det sydsvenska bonadsmåleriet.



Kännetecknande för bonadsmåleriet i Allbo och Kinnevalds härader är förekomsten av romanska, pärlsmäckade valvbågar och arkader. Som här hos Clemet Håkansson i Urshult. Foto Stig Tornehed.

sätt framställs de bibliska gestalterna på bonadsmålningar från Allbo och Kinnevalds härader. Man kan notera andra medeltida inslag som kapitalrosetter och utfyllnad av valvbågarnas svicklar. Gemensamt för dopfuntarna och bonaderna är dekorativa bårder upp- och nedtill, något som också förekommer på kyrkliga målningar och i vävnader.

Dopfuntar i Småland och södra Östergötland uppvisar en fantasifull skara av företrädesvis fabeldjur och av dessa dominerar lejon i olika utföranden som symbol för makt och styrka, Kristi makt och konungsliga ställning. Framställningen kan också anspela på föreställningen om den kristnes befrielse ur lejonets,



dvs. djävulens gap genom dopet. Andra figurer tolkas som drakar, heraldiska fåglar och Agnus Dei – Guds lamm med segerfanan. Ju mera hiskliga och till synes skrämmande figurerna är ju starkare skydd kan de tänkas ha gett dopfuntens helgade vatten, som åtråddes för magiskt bruk.

Som en kamp mellan goda och onda krafter och även som ett skydd för själva kyrkan kan man tolka de ristningar som förekommer i takfotsbräderna på 1200-talskyrkan i Dädesjö. Enbart på norra långväggen finns 40 bågfält med personer och fabeldjur i varierande framställningar. Här uppträder även ryttare och vapnbärande män. Själva uppbyggnaden med valvbågar påminner

Pärleportar som i ett himmelskt Jerusalem förekommer på romanska dopfuntar från 1100- och 1200-talen. Ett exempel är den praktfulla dopfunten i Angelstads kyrka. Foto Stig Tornehed.



Clemet Håkansson's
djurfriser är en del av
bonadens budskap.
Foto Stig Tornehed.

om de romanska dopfuntarnas figur- och djurfriser. Ett vackert exempel på de senare utgör den funt som idag är placerad i den nya kyrkan i Dädesjö. Vi får också tänka oss att takfotsbräderna ursprungligen liksom dopfuntarna varit målade i starkt lysande färger och uppvisat en prakt som vi nu bara kan ana.

Djur med budskap

Inom det sydsvenska bonadsmåleriet är det främst Clemet Håkansson (1729–95) och hans efterföljare som använder sig av djurfriser i bonadernas nedre del. Till skillnad från dopfuntarna förekommer djuren inte i bågfält, men antingen de föreställer verkliga djur eller fabelfigurer är de symbolladdade. Det intressanta och spännande är att Clemet Håkansson låter djurfriser bli en del av bonadens »förkunnelse«. På samma sätt utnyttjar han även färgerna. Vilka förebilder han kan ha haft känner vi inte till, men det är inte uteslutet att han, liksom medeltidens målare och stenhuggare, som en källa kan ha använt sig av djurskildringen i *Physiologus* från 300-talet. Detta är en religiös uppbyggelseskraft och lärobok i naturkunnighet som med kyrkans sanktion fått stor spridning i flera upplagor inom hela den kristna världen och därmed kommit att påverka konsten.

Hos Clemet Håkansson och i det måleri som främst kan knytas till Urshults socken avbildas ett tiotal djur. Tre av dessa är rena fabeldjur; baskelisen, enhörningen och Fågel Fenix. Baskelisen är utrustad med fågelhuvud och klor samt med en ödlas kropp. I den kristna tron står denna varelse för djävulen eller antikrist och har en blick som dödar. Det enda som kan avliva en baskelisk är att den ser sig själv i en spegel. Enhörningen har en hästs eller hjorts kropp samt är utrustad med ett långt



Baskelisen, en symbol för djävulen på Clemet Håkanssons bonad. Foto Stig Tornehed.

horn i pannan. Djuret kan också beskrivas med antilopens bakben, lejonets svans och getens skägg samt som det snabbaste av alla djur. Enhörningen har framställts som en symbol för Kristus utrustad med frälsningens horn och makt att förgöra synden. Enhörningen tillskrivs också renhet, kvinnlig kyskhets och jungfrulighet och blir därmed en symbol för jungfru Maria och alla moraliska dygder. Fågel Fenix står för odödlighet och uppståndelse. Den kan låta bränna sig till aska för att sedan återuppstå efter tre dagar, anspelande på Kristi lidande, död och uppståndelse. Eller med andra ord en triumf över döden.

Betraktar vi de rent zoologiska varelserna möter elefanten med flera goda egenskaper som styrka, visdom, tålmod, kyskhets och äktenskaplig lycka. Elefanten kan också stå som en symbol för Kristus som trampar onskans orm under sina fötter. På bonaderna är det ofta en stridselefant som avbildas med ett oräkneligt antal soldater på sin rygg. Ett inom den sakrala

konsten och därmed också på bonadsmålningar ofta förekommande djur är hjorten och ibland tydligt avbildad som en kronhjord. Även denna varelse i Guds skapelse är utrustad med flera egenskaper som förnyelse, skapelse, eld, gryning, ensamhet och renhet. Den står också för fromhet och evighetslängtan. I det senare fallet heter det: »Såsom hjorten trängtar till vattubäckar, så trängtar min själ efter dig, O Gud«. (Davids 42:a psalm).

Krokodilen, som lever både i vatten och på land och som kan sluka allt, representerar dualismen hos människan. Pelikanen är en ofta avbildad symbolfågel matande sina ungar från sitt eget bröst. Den är en sinnebild för offervilja, barmhärtighet och fromhet men också för Kristi offerdöd.

Vi kan på bonadsmålningar se hur påfågeln, en solfågel, prålar och breder ut sina stjärtfjädrar. Den kan stå för högmod men kanske än mer för förnyelse och uppståndelse. Fågeln ansågs ha ett kött som inte ruttnar och därmed skapades en symbol för Kristus i graven. Även storken är en Kristussymbol utrustad med kyskhet, renhet, fromhet och vaksamhet. Strutsen kan å ena sidan ses som en skenhelig gycklare och å andra som symbol för sanning och rättvisa. Det är tydligen bara till att välja. Fågeln avbildas med en hästsko i näbben. Allt den finner kan tjäna som föda. Den går till smeden, äter glödande järn och tömmer strax ut det alltjämt glödande. På bonaderna kan vi också se en stillsamt simmande svan. Som en livets fågel förenar den luft och vatten samt står för renhet och nåd som en symbol för jungfru Maria. Det heter att svanen sjunger när den dör och den kan stå för Kristus som på korset ropade i dödsångest. I Urshultsmålarnas djurparad ingår även en »älgoxe« från de syds måländska skogarna.

På bonader inom Allbo och Kinnevalds härader framställs

julevangeliets scener mellan pärlprydda pelare och under romanska valvbågar. Dopfuntarnas fabeldjur är utbytta mot julnattens änglahälsning till markens herdar, konung Herodes och traditionellt de vise männens färd och uppvaktning för Maria och Jesusbarnet. Motivet finns faktiskt också på en dopfunt i Locknevi kyrka i nordöstra Småland.

Regionalt och individuellt i bonadsmåleriet

Hos bonadsmålare som Daniel Hultgren (1752–1821) – han signerade DHG – och den som 1782 döljer sig bakom initialerna JES har födelsen i Betlehems stall samma komposition som i en av mästern Sighmunders takrundlar i Dädesjö medeltidskyrka och på en isländsk bildvävnad. Maria halvligger till vänster, enligt bysantinsk bildtradition, på en madrass och in från höger kommer en uppvaktande. Mellan dem finns det hårt lindade barnet i krubban. Oxen och åsnan sträcker med stor förvåning sina huvuden mot den första julnattens klart lysande stjärna.

Bonadsmålarna i Allbo och Kinnevald har från den romanska konstens dopfuntar övertagit sättet att fylla ut svicklarna, utrymmet mellan arkadbågar och cuppens överkant. Det kan röra sig om växter, byggnader, draperingar och änglahuvuden.

Borås museum äger en av våra äldsta daterade sydsvenska bonader. Den är försedd med årtalet 1714 och proveniensen är gården Ingelsbo i Båraryds socken i Västbo härad på gränsen till Västergötland. I förhållande till övriga bonader inom denna del av det sydsvenska bonadsriket förefaller den vara något av en främling med bara ett avlägset släktskap till Allbo och Kinnevalds måleri. Heliga tre konungar med hermelinkantade mantlar och praktfulla kronor färdas under romanska valvbågar

Takrundel i
Dädesjö kyrka
med födelsen i
Betlehem. Foto
Stig Tornehed.



med änglaflykter i svicklarna. Nedtill finns ett rutmönstrat golv och bakgrunden fylls av palatsliknande byggnader. Maria har försetts med den ärbara hustruns huvudduk, medan hon i övrigt bär en dräkt med djupt dekoltage och halsband som en dam av högre stånd under 1600-talets senare del.

Både Linné och studenten Samuel Krok omnämner 1749 hur bondstugorna i deras respektive hembygder, Stenbrohult och Urshult, i juletid försågs med bonader. Men vilka som målat dessa torde vi aldrig få veta, bara att det fanns bonadsmålare inom Allbo och Kinnevalds härader i början av 1700-talet, alltså en äldre målargeneration som vi inte kommer åt.

Den till namnet tidigast kände bonadsmålaren i Sydsverige är Jacob Danielsson på gården Robbatorp i Västra Torsås. Han föddes 1710. Fadern Daniel Jacobsson var förtrogen med bygg-



Samma motiv och komposition som i Dädesjö på en isländsk vävnad. Foto Stig Tornehed.

Samma scen hos Daniel Hultgren, signaturen DHG. Foto Stig Tornehed.



nadsverksamhet och målning. En av Jacob Danielssons bonader blev 1753 livsavgörande för den blivande kyrkomålaren Pehr Hörberg. Inte någon av Jacobs bonader tycks ha bevarats till vår tid. Vi känner honom uteslutande genom en kopia 1797 av Pehr Hörberg. Denna upptar Bröllopet i Kana, änglahälsningen till herdarna, Herodes och hans tjänare, heliga tre konungars färd och uppvaktning för det nyfödda gossebarnet i Betlehems stall – allt utspelande sig under de romanska valvbågarna. Där är kolonner med kapitälrosetter och en utfyllnad av svicklarna på medeltida vis med byggnader och draperingar. Högst upp på bonaden finns de tio jungfrurna, inramade av pelikanen matande sina ungar och Fågel Fenix omgiven av eldslågor.

För soldatsonen Pehr Hörberg (1746–1816) fick barndomens upplevelse stor betydelse livet igenom. Han blev en av våra stora kyrkomålare. För kyrkor i södra Sverige, främst i Östergötland och Småland, målade han inte mindre än 87 altartavlor. Det finns hos honom något folkligt ursprungligt i förening med nyromantikens stilideal. Hans kyrkliga arbeten är ofta i stort format med anpassning till de kyrkobyggnader som uppfördes under hans tid. Hörberg utförde vid sidan om altartavlorna ett stort antal målningar och laveringar med bibliska motiv. I hans rika produktion ingår också porträtt, skildringar av vardagliga händelser och topografiska bilder. På äldre dagar återvände han till bonadernas bildvärld. Under ett besök 1790 i födelsesöcken Virestad målade han för en vän en sex meter lång bonad på gamla slitna drättadukar. Nu var det den drivne kyrkomålaren och konstnären som förde penseln och som tog sig vissa friheter. Så t.ex. förlade han steningen av Stefanos till sin egen hembygd med Virestads medeltidskyrka i bakgrunden.

Inom Allbo och Kinnevalds härader torde det ha funnits minst

ett 15-tal målare som ägnat sig åt bonadsmålningar och även i några kända fall utfört målningar direkt på timmerväggen. Ett nyligen uppmärksammat exempel finns sekundärt i den forna rustmästaregården Tjugeboda i Kalvsviks socken. Motivet är nattvarden. Den okände målaren knyts genom den dräkt Kristus bär till trakterna kring Alvesta.

Till förvaltarna av en medeltida tradition inom bonadsmåleriet hör som tidigare nämnts Clemet Håkansson. Under större delen av sitt liv var han bosatt i Urshult och utförde beställningsarbeten, ofta i stort format, för ryggåsstugor också i närliggande socknar. Han kom att bilda skola tillsammans med sonen Abraham Clemetsson (1764–1841) och sonsönerna Clemet Abrahamsson (1795–1817) och Sven Abrahamsson (1814–58). Till denna grupp räknas också Magnus Jönsson (1789–1855) i Härlunda och blekingemålaren Sven Nilsson (1800–61) i Härnäs. Många bonader är signerade och troligen skulle det gå att attribuera flera av de övriga genom en kartläggning av material och teknik.

De romanska dopfuntar som tillverkades mellan 1150 och 1250 uppvisar individuella drag och utformningar som uttryck för en konstnärlig frihet. Samma förhållande tycks också gälla för bonadsmåleriet under 1700- och 1800-talen. Utöver motiven och de övriga medeltida inslagen är det inga likheter mellan Clemet Håkansson och den i stort sett samtidigt verkande Jacob Danielsson (1710–87) i grannsocknen Västra Torsås. Besläktade men starkt individuella är häradmålaren Daniel Hultgren (1752–1821) och ett antal alltjämt okända bonadsmålare inom de östra delarna av det sydsvenska bonadsriket.

En detalj, som förenar ett antal bonadsmålare inom Allbo och Kinnevald, är hur Kristus framställs med en furstlig dräkt

som vore den belagd med fiskfjäll. Så framställs han också på den ovannämnda väggmålningen i Kalvsvik. En antydning till detta mönster finns redan i Bårarydsbonaden men aldrig inom Urshultsgruppen.

Så kan man i det sydsvenska bonadsmåleriet spåra både en stark medeltida tradition, en lokal förankring och sammanhållning men också en individuell stilkänsla. Vi påminns om att folkkonsten var lika mycket resultatet av en personlig kreativitet som en kollektiv estetik.



Bonad av Daniel Hultgren. Foto Stig Tornehed.

En annan sida av bonadsmålningen

Om betydelsen av konservatorns materialkunskap

Mycket kan sägas, och har också sagts, om de sydsvenska bonadsmålningarnas motiv och dekorativa formspråk. Mycket skulle även kunna sägas om deras baksidor. Baksidan hos en bonadsmålning ger inte bara en uppfattning om hur det bärande underlaget är beskaffat och hur det är tillverkat, utan också hur bonaden har brukats och värderats genom tiderna. De textila bonaderna är vanligtvis målade på en återanvänd väv som lap-pats och lagats innan den grunderats. Ibland finns även rester från senare 1800-talstapeter, eftersom bonadsmålningarna många gånger återanvänts som isolering, då de blev omoderna under 1870-talet. Bonaden har då fästs med bildmotivet mot väggen. Tapeterna har därefter limmats direkt mot baksidan av bonaden.

INGALILL NYSTRÖM LARSSON är fil.mag. och målerikonservator vid Studio Västsvensk Konservering där hon inriktat sig på stafflikonst och bonadsmåleri.



Två fall

Vidkonserveringsateljéerinkommeremellanåt föremål som kräver speciell teknisk analys. Vid SVK, Studio Västsvensk Konservering, före detta Stiftelsen Västsvensk Konservatorsateljé i Göteborg, fick vi under år 2000 in två bonader utförda av Per Svensson i Duvhult (1787–1862) tillhörande Smålands Gille, Slotsskogen i Göteborg. Bonaden *Kristi förklaring och de tre vise männen i den brinnande ugnen* är daterad med årtalet 1803 och kommer från Saxhult som ligger i Södra Unnaryd i Småland. Motivet är relativt sparsmakat och figurerna ganska slarvigt utförda i jämförelse med andra bonader attribuerade till Per Svensson. Den andra bonaden föreställande *De tre vise männen och de fem visa och de fem fåvitska jungfrurna* är enligt dateringen från 1805. I princip är hela ytan fylld med figurer och detaljer. Båda bonaderna är enligt dateringen från målarens allra tidigaste period, men där den senare är stiltypisk för honom är den tidigare mer avvikande i utförande och stil.

Kristi förklaring och de tre vise männen i den brinnande ugnen. Foto SVK.

Redan vid första anblick av *Kristi förklaring och de tre vise männen i den brinnande ugnen* blir man som konservator misstänksam över årtalets riktighet. Dels eftersom övermålningen på årtalets tredje siffra är synlig och dels eftersom den gula färgen i bonaden ser syntetisk ut. Stilen på måleriet tyder vidare på att det är en sen bonad av Per Svensson, eftersom både de figurativa motiven och övriga dekorationer är mycket sparsmakade. Detta stämmer dåligt med det mycket tidiga årtalet. Enligt uppgift börjar Per Svensson som lärling först någon gång kring 1808. Han kan ha målat några bonader tidigare, men knappast före 1805. Vid nedtagning av bonaden, inför den konservering som utfördes under år 2000, visade det sig att årtalsäktheten redan tidigare betvivlats. På baksidan av bonaden finns en liten skrivmaskinsskriven lapp fastkliträdd, där det står att bonaden varit inne för åldersundersökning på polismyndighetens tekniska rotel år 1974.

Också dateringen på *De tre vise männen och de fem visa och de fem fåvitska jungfrurna* föreföll märklig. Om den var från 1805 är det en av Per Svenssons allra första bonader och därmed något av en sensation. Stilen i måleriet är för honom mycket typisk, materialinnehållet är från tiden och årtalet ter sig inte övermålat vid första anblick. Vid närmare granskning ser ett tränat öga dock att årtalets tredje siffra är övermålat, då övermålningen har mörknat något.

I båda fallen kunde en teknisk analys användas för att fastställa det riktiga ursprungsårtalet. Vid SEM-EDX-analys, det vill säga svepelektronmikroskopering med möjlighet till grundämnesanalys, av den gula färgen i *Kristi förklaring och de tre vise männen i den brinnande ugnen* visade sig pigmentet vara kromgult. Detta pigment kom ut på marknaden först mellan 1815 och 1820,

sannolikt något senare i Sverige. Vid IR-fotograferingen visade sig det riktiga årtalet vara 1853; vilket bekräftade den iakttagelse som redan tidigare gjorts med hjälp av släpljus. *De tre vise männen och de fem visa och de fem fåvitska jungfrurna* visade sig på motsvarande sätt genom undersökning med en IR-vidiconkamera ursprungligen vara daterad 1845.

Under de senaste tio åren har SVK konserverat merparten av Smålands Gilles 50 bonader. I samband med konservering och genom teknisk analys har det visat sig att allt som allt 12 % av bonaderna har årtalsmanipulerats.

Nya metoder – ny kunskap

Med hjälp av materialanalyser på våra folkkonstföremål kan ny kunskap om material, teknik, kontext och proveniens erhållas. En kartläggning av materialanvändningen hos de sydsvenska



De tre vise männen och de fem visa och de fem fåvitska jungfrurna visade sig genom undersökning med en IR-vidiconkamera ursprungligen vara daterad 1845. Foto SVK.

bonadsskolorna och bonadsmålarna skulle exempelvis kunna ge en beskrivning av hur materialutvecklingen inom det sydsvenska bonadsmåleriet sett ut. Även de trivialnamn som använts i bonadsmålares målartraktat från perioden 1700–1870 skulle kunna tolkas och förstås. Utan tvekan skulle kemisk-tekniska analyser kunna bidra med ny kunskap om materialanvändning och tekniker samt bättre säkerställa attribuering och datering av bonadsmålningar.

Viss kunskap om tillverkningsteknik och vanligt förekommande pigment och bindemedel inom det sydsvenska bonadsmåleriet finns redan idag. Materialuppgifterna kommer framför allt från nedtecknade källor. Problemet med enbart källstudier är att originaltexterna ofta innehåller svårlästa och svårtydda trivialnamn, namn som ofta är mycket lokala och idag helt okända. Dessutom är texterna få och sällan omfattande.

Under årens lopp har svk utfört ett flertal färganalyser. Analyserna som gjorts har nästan uteslutande utförts genom optisk pigmentanalys i mikroskop och med SEM-EDX. Den senare analyseringsmetoden har flera fördelar på grund av sin möjlighet att även analysera vissa grundämnen. Detta görs med hjälp av en röntgendetektor. Röntgendetektorn har dock en viss begränsning, då den endast kan analysera oorganiska ämnen eller rättare grundämnen med atomnummer över 11. Därför går vare sig kol (atomnr 6) eller syre (atomnr 8) att detektera med denna teknik. Framför allt kol men också syre förekommer i de flesta organiska ämnen.

Ett exempel på ovanstående problem är analyseringen av ett speciellt grönt pigment som finns i många bonadsmålningar av den ovan nämnde Per Svensson i Duvhult. Per i Duvhult var en framgångsrik bonadsmålare. Han är förutom sina rikt ut-

smyckade bonader också känd för sina intensiva färger. Bland annat använde han sig av en säregen, grön kulör. Det gröna pigmentet har i samband med analysering där SEM-EDX nyttjats, visat sig vara antingen Scheeles grönt (koppararsenit) eller schveinfurtser grönt (kopparacetoarsenit). Båda pigmenten är kraftigt giftiga och innehåller arsenik. På grund av att det senare pigmentet innehåller en acetodel, där bland annat kol och syre ingår, går det inte att avgöra exakt vilket av pigmenten det rör sig om. Det förstnämnda, Scheeles grönt, uppfanns av en svensk kemist 1775 och kom ut på den svenska marknaden några år senare. Det sistnämnda pigmentet, schveinfurtser grönt, började fabrikstillverkas i Tyskland 1814 och kom förmodligen ut på den svenska marknaden något senare.

En möjlig analyseringsteknik för både oorganiska och organiska ämnen, såsom färgämnen och bindemedel, skulle kunna vara en Raman-spektrometer. Med hjälp av en så kallad Raman-probe kan analyser utföras direkt *in situ* utan att prov behöver tas. Denna teknik har stor potential och bygger på monokromatiskt laserljus. Det återkastade ljuset registreras i form av ett, för alla ämnen, specifikt spektrum. Man kan säga att spektrumet fungerar likt ett fingeravtryck. Genom att nyttja referenser från olika ämnen, kan det okända ämnet upptäckas.

Med en sådan teknik skulle vi lätt kunna avgöra om det gröna i Per Svenssons bonadsmåleri är det pigment som började användas först kring 1814 och därmed möjliggöra en tidsbestämning. Även den intensiva gula färgen som konstaterats vara kromgult är ett exempel på pigment som kan ligga till grund för en ungefärlig datering eftersom det är känt när det kom ut på marknaden. Materialanalyser kan alltså ge ungefärliga dateringar samt svar på ifall en bonad är yngre än det som anges i textbanden.

Datering och attribuering

Dateringar av folkkonstföremål har hitintills framför allt utförts utifrån det årtal som eventuellt står skrivet på föremålet och attribueringar har gjorts utifrån stilistiska bedömningar. Med tekniska hjälpmedel, såsom en Musis-kamera (multi-spektralbildsystem-kamera) eller liknande, där möjlighet finns att betrakta föremålet med IR- och UV-strålning *in situ*, är det möjligt att snabbt och enkelt, även här utan någon som helst provtagning, se ursprungsårtalet och övermålningar. Med infrarödteknik ser man underliggande färg och skiss ifall måleriet ovan transmitterar IR-strålningen samt ifall stora kontraster finns i måleriet under. Med UV-strålning blir senare tillägg tydliga eftersom recent material inte fluorescerar lika mycket som äldre material. Det senare tillägget framträder helt enkelt som mörka fläckar. Även olika pigment fluorescerar olika, vilket medför att en retusch, som i det vanliga ljuset ser exakt likadan ut som originalfärgen, separeras ut då den belyses med UV-strålning. Denna typ av teknisk analysutrustning skulle med andra ord exempelvis kunna användas för att ge ytterligare belägg i samband med tveksamheter kring en bonadsmålarens verksamhetsperiod.

Attribueringen har framför allt varit beroende av expertens vakenhet och öga för stilmässiga detaljer såsom färg, form och motiv. Att endast utgå från stilmässiga drag kan lätt bli godtyckligt. Om även de materiella aspekterna lades till de stilistiska skulle ytterligare belägg erhållas för vem eller vilken skola som målat bonaden. Attribueringen skulle då blir säkrare. Med hjälp av materialanalyser utförda på signerade bonadsmålningar kan en kartläggning göras av materialanvändningen för specifika bonadsmålare och skolor som det måleri som under sekler be-

drevs inom Allbo och Kinnevalds härader i södra Småland (se Stig Torneheds artikel). Frågor man bör ställa sig i samband med dessa materialanalyser är: Vilka material är typiska för just denna bonadsmålare? Vilka pigment ingår vanligtvis i dennes palett? Vad skiljer målarens måleriteknik från andra och slutligen finns det några särdrag i materialvalet? Det handlar inte bara om dateringar och attribueringar utan även om hur materialvalet och materialanvändandet hos de olika bonadsmålarna kan säga något om ekonomiska och geografiska faktorer som också avspeglar kulturhistoriska förhållanden.

Exempel på det senare är de analysresultat som erhållits i samband med de pigmentanalyser som utförts på några av Per Svenssons bonadsmålningar. Hans praktfulla och kulörta bonadsmålningar var uppenbarligen mycket efterfrågade. Han kunde ta bra betalt för dem. Sannolikt har Per Svenssons välstånd och det faktum att han hade nära till handelsstaden Halmstad gjort det möjligt för honom att få tag på ytterst moderna pigment såsom kromgult och Scheeles/schveinfurtser grönt.

Materialkunskaper är alltså inte enbart viktiga för våra möjligheter att förutse nedbrytningsrisker hos gamla föremål. De kan vara helt avgörande för vår antikvariska bedömning av dem. Samverkan mellan olika discipliner är därför nödvändig för att folkkonstforskningen ska kunna baseras på så säkra och adekvata fakta som möjligt.

Folkligt och borgerligt

Färg och form i provinsiell möbelkonst

»Folklig« är ett adjektiv laddat med olika värderingar och med många betydelser. Vad står det för när det i litteraturen används i beskrivningen av landsbygdens möbelkonst i det förindustriella bondesamhället? Är det då avvikelsen från den av skråsnickeriet bildade normen som gör en möbel folklig? Eller är det påvisandet att möbelen är tillverkad av en på landsbygden utbildad och verksam snickare som är avgörande?

I min avhandling *Folkliga möbler – tradition och egenart* valde jag att arbeta efter förutsättningen att den möbel är folklig som tillverkningstekniskt och stilistiskt avviker från normen för en skråtillverkad borgerlig möbel och att denna avvikelse ska vara tydlig och möjlig att beskriva. Det innebär i praktiken att möbelen oftast tillverkats på landet av någon utan skråutbildning.

Men det finns också många undantag som komplicerar bilden. Många av städernas yrkesmän kan även ha arbetat för en kundkrets bland allmogen. Och bland landsbygdens hantverkare fanns de som fått sin utbildning inom ett skrå men av olika skäl därefter ändå kommit att arbeta på landet. Därför händer

JOHAN KNUTSSON

är fil.dr och biträdande avdelningschef vid Nordiska museets antikvariska avdelning. Han är sakkunnig inom områdena folkkonst, slöjd och allmogeinredning.



det att man bland möblerna som tillverkats av skråsnickare kan finna de för de folkliga möblerna typiska egenskaperna: en egenartad och överdådig dekor där de ålderdomligt traditionella inslagen ibland är mycket tydliga. Och bland de möbler som tillverkats av landsbygdens hantverkare kan förekomma sådana där de moderiktiga stildragen är av ett slag som mer förknippas med den borgerliga möbelkonsten.

Johannes Dunderhake var skråsnickare i Visby vid 1700-talets mitt. Vi vet att han gick i lära hos den äldre Visbymästaren Christian Fedder och att han dog 1760 vid 64 års ålder. Det är i stort sett all information som skrå- och kyrkoarkiven ger ifrån sig. I gengäld har de bevarade arbetena av hans hand, bl.a. i kyrkorna, mycket att berätta om mannens yrkesskicklighet och estetiska värderingar. Förutom den av honom signerade altaruppsatsen i Alskogs kyrka, den arkivaliskt dokumenterbara predikstolen i Burs och den stilistiskt attribuerbara i Boge – samtliga på Gotland – finns ett skåp i Nordiska museets samlingar som utan tvivel tillverkats av honom.

Dunderhake behärskar till fullo de för skråsnickeriet utmärkande snickeriteknikerna. Hans arbeten ger prov på komplicerad geringsågning, dörrar med äkta spegelkonstruktioner och sammanfogningar med sinkor. I kontrast till detta står den träskärning där stiliseringen går långt utanför vad som normalt hörde hemma i den skråutbildades repertoar. Och under den grågröna färgen kan man skönja den ursprungliga blå färgsättningen med grant målade blomstermotiv i dörrspeglarna. Det tycks som om just det egenartade i snickarens formspråk varit något som tilltalat kundkretsen. Även om befolkningen på ön vänt sig till stadens hantverkare har man fortsatt att favorisera det granna och ståtliga istället för det gängse borgerliga möbelmodet som vid 1700-talets mitt förespråkade rena släta ytor med bonade fanerytor.



Skåp av nordtysk barockmodell med skuren dekor av Johannes Dunderhake, förvärvat till Nordiska museet av byggmästaren i Stockholm L. A. Boman 1885. Här har Dunderhake kunnat ta vägledning i formspråket hos de nordtyska motsvarigheterna – skåp av en typ som med all sannolikhet importerats till Gotland vid sekelskiftet 1700 och under seklets förra hälft. Tofsarna längst ned på pilasterfälten är tagna därifrån. Men det hängande girlandmönstret där ovanför är helt och hållet hans eget. Ibland har abstraktionen gått så långt att det hade varit svårt att identifiera inslagen som något föreställande om det inte varit för att de återfinns, fast mer naturalistiska, på predikstolen i Visby domkyrka, ett nordtyskt arbete som varit förebilden för många kyrksnickare på ön. Denna och föregående sida. Foto Peter Segemark, Nordiska museet.

Hans Wikström, målaren från Rättvik, den dalasocken som sett fler målare än någon annan socken födas och växa upp, sökte sin utbildning i Stockholm, hos stadens målarmästare eller måhända rent av vid Konstakademien, så som en obestyrt men fullt rimlig uppgift gör gällande.

Wikström kom att bosätta sig i Österfärnebo i södra Gästrik-

Skåp daterat 1793, sannolikt utfört av Hans Wikström. Enligt uppgift är skåpets måleri yngre än vad dateringen anger. Uppgiften grundar sig på det faktum att skåpet kommer från samma gård, Mats-Pers i Vreta by i Österfärnebo, från vilken en rumsinteriör med dateringen 1827 kommer. Det finns dock ingen anledning att ifrågasätta året 1793 som tidpunkt även för måleriets tillkomst. Siffrorna är målade med samma färg och samma handlag som t.ex. skåpdörrarnas medaljonger och rosetter. Det är ett måleri i rokoko och gustavianskt som helt överensstämmer med skåpets formspråk i stort. Dessutom har dörrspeglarna krympt och lämnat tunna omålade marginaler längst ut åt sidorna – något som inte skulle varit fallet om skåpet hade fått stå omålade i över trettio år. Det finns mycket som talar för att Hans Wikström också själv både behärskat möbelsnickeri och bildhuggeri efter alla konstens regler. Nordiska museets skåp är tillverkningstekniskt avancerat med en stor variation av profiler, äkta dörrspeglar och lådor med sinkor. Den rundade taklisten liksom de dekorativa inslagen är finkänsligt skurna. Den målade dekoren och disponeringen av denna är mycket driven, med dagrar och skuggor och marmoreringseffekter. Den är också delvis helt up-to-date med sina gustavianska pärlstavs-inramade målade medaljonger. Formspråket är åtminstone lika moderiktigt för sin tid som Dunderhakes var det för sin. Denna och nästa sida. Foto Peter Segemark, Nordiska museet.



land. Han hörde själv hemma i den kundkrets för vilken han utförde sina beställningar – mestadels ett storskaligt och rumstäckande interiörmåleri. I forskningen och litteraturen har man betonat hur han vid sidan av måleriet »hade sin dagliga gärning på åkern och i skogen« och kallat honom »en genuin folkkonstnär«. Frågan är hur genuin som folkkonstnär han egentligen var. Och det är tveksamt i vilken mån han egentligen hade tid över för jord- och skogsbruk.

I källorna omnämns han som »målare«. De verk som attribuerats till honom utgör en omfattande vittnesbörd om en gärning som måste ha tagit åtskilliga av hans aktiva år i anspråk mer eller mindre på heltid. Och det är ett måleri som i allt väsentligt bär den skräutbildade målarens kännetecken med en insiktsfull behandling av ljus, skugga och volym, illusoriska imitationer av marmor och figurmåleri och ornamentala kompositioner efter tidens grafiska förlageblad och en väl avvägd disponering av dekoren.

Hans Wikström är inte unik. Bland allmogens hantverkare fanns flera som efter utbildning i någon stad återvände hem med ett nytt formspråk och nya estetiska värderingar i bagaget. Det som gör möbler av dessa bildhuggare, snickare och målare folkliga är inte utseendet i sig utan just det faktum att de tillkommit på landsbygden.

Nordiska museet äger flera kompletta interiörer av Wikström och därtill ett skåp vars måleri och bildhuggeri på goda grunder attribuerats till honom. Precis som Wikströms interiörmåleri vittnar detta skåp med dess skurna och målade blomstermotiv om en beredvillighet att anamma ett borgerligt ideal – kanske typiskt för de bönder vars handel med järn skapade kontakter med estetiska ideal andra än böndernas egna.



Personligt och bygdekaraktäristiskt Form och dekor hos några skrin från Västergötland

JOHAN KNUTSSON

Kistor och skrin hör till allmogekulturens vanligaste och mest långlivade förvaringsmöbler. De hör också till de mest utsmyckade. I synnerhet skrinen ger en provkarta över olika dekorations tekniker, mönster och former från norr till söder; från medeltid till 1800-tal.

Kistan med hemgiftens alla dyrbara textilier konkretiserade steget in i det nya hemmet; skrinet med trolovningsgåvan symboliserade på motsvarande sätt trolovningen och äktenskapslöftet i vittnens närvaro. I trolovningsskrinet, ja-gåveskrinet eller fästpigesskrinet överlämnade fästmannen de obligatoriska gåvorna: schal, psalmbok och handskar, ibland även ring och silversmycken. För detta dyrbara och symbolladdade innehåll utgjorde skrinet ett ståtligt hölje, där ofta hjärtan, initialer för kvinnan samt årtal ingår i utsmyckningen. Ett yttre i paritet med dess inre.

Kista och skrin kan ibland påminna om varandra såtillvida att



Skrinet t.v. från 1735 visar kombinationen av medeltida karvsnitt och den för renässansen typiska plattskärningen. Skrinet t.h., med enbart plattskärningsdekor, är daterat 1739. Foto Peter Segemark, Nordiska museet.

det senare framstår som en miniatyr av den förra. På det finns exempel från såväl medeltiden som från 1800-talet. De välvda locken var i kistan fall föranlett av praktiska hänsyn: det gällde att få vattnet att rinna av när kistan användes som koffert på vagnsflaket eller skeppsdäcket. Även de svarvade eller kontursågade fötterna var praktiskt motiverade. Fick man upp kistan en bit från det fuktiga jordgolvet i den oeldade och mörka kistkammaren minskade risken för mögelskador på innehållet.

Västergötlands kistformiga skrin

De flesta skrin är formgivna för vad de är – just skrin. De snedställda pulpetlocken hos så många av skrinen från 1600- till 1800-tal är avpassade för skrin. De kunde användas som skrivunderlag. För kistor är de omotiverade, för att inte säga olämpliga. Snedfördelningen av tyngden skulle göra sådana kistor svårhanterliga för transporter, vingliga att baxa upp på flaket.

Ett skrin behöver inte stå oskyddat på vagnsflaket i regn och inte heller placeras direkt på ett fuktigt jordgolv. De behöver varken kupiga lock eller fötter. Ändå finns det en enhetligt formgiven grupp skrin från Västergötland som utmärker sig för just dessa särdrag – lånade från kistornas formvärld. Förutom kulfötterna och det välvda locket har dessa skrin också de nedåt och inåt sluttande sidorna och hörnbeslagen gemensamt med kistorna.

Skrinet t.v. är daterat 1715 och hör därmed till de tidigare skrinen av denna form. Det t.h. är från 1743. Båda är dekorerade med karvsnittsmönster och har spår av den ursprungliga bemålningen i rött.
Foto Peter Segemark, Nordiska museet.



Av Nordiska museets exemplar är det äldsta daterat 1715, det yngsta 1807. De flesta av dem har till museet närmast förvärvats från orter i Västergötland, Småland, Bohuslän och Halland, med en koncentration till Sjuhäradsbygden. Kanske är det också där de tillverkats. I likhet med t.ex. de svarvade och målade askarna från samma område kan de i så fall ha förts med knallehandeln ut över landet.

Användningen är inte helt entydig. Men året, förekomsten av hjärtan – och plats för mottagarens initialer i anslutning därtill – talar för att de var ämnade som trolovningsskrin.

Flera mästares verk

Norrbottnenkustens möbelmåleri med dess stiliserade blomstermönster, Dalarnas kurbits eller Ådalens skurna rokokorosor; i folkkonstens olika s.k. bygdeskolor går det i de flesta fall att utan större bekymmer konstatera flera olika målares och träskärarens handlag. Former och mönster kan vara snarlika varandra – som så ofta i en och samma bygd – men i detaljerna framträder avvikelserna som avslöjar att det trots stora likheter, det som gör folkkonsten bygdekaraktäristisk, ändå handlar om enskilda individers verk.

På de äldsta av västgötaskrinen utgörs dekoren av enbart karvsnitts- och nagelsnittsornamentik. Även om karvsnittsmönstren bygger på geometrisk upprepning går det faktiskt också här att skönja olika personers individuella handlag. Från 1730-talet kombineras denna ålderdomliga dekor med en annan mönsterskara: slingor i plattskärning som vid första påseendet verkar utvecklade ur renässansens band- och lövverk, och som sedan 1600-talet har en särskild hemortsrätt i Västergötland.

Ett av de genomgående dragen hos skrinen är flikbladskransen kring året i lockets centrum. Detta drag, liksom de karakteristiska kulfötterna, finns med redan hos de äldre skrinen från samma område och på ett för folkkonsten typiskt vis hänger de med i över hundra år. Foto Mats Landin, Nordiska museet.

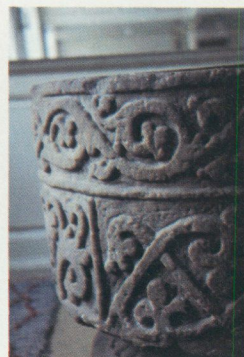


Men västgötaskrinens plattskärning har också rötter som sträcker sig längre tillbaka i tiden, och som säkert bidragit till att plattskärningen anammades så beredvilligt i just Västergötland. Så är det ofta i folkkonstens värld: ett nytt formspråk har lättare att få fäste om det känns bekant på något sätt. Medeltidens huggna mönsterslingor i liljeranksmönster hos dopfuntarnas kalksten, som den i Revesjö kyrka inte långt från Borås, har alltför stora likheter med de sexhundra år yngre skrinen för att kunna avfärdas som en tillfällighet. Även om 1700-talets träskärare inte direkt överfört medeltidens mönster har de haft det på näthinnan och påverkats av det – medvetet eller omedvetet. Från 1750-talet är det detta liljeranksmönster som helt förträngt karvsnittsdekoren som ledmotiv hos dessa skrin.

Det är vanskligt att säga något om tillverkningstakten, hur många skrin som utgått från samma verkstad eller hur många verkstäder det kan röra sig om. Enbart utifrån de skrin av denna

typ som bevarats i Nordiska museets samlingar kan åtminstone fem olika tillverkares individuella handlag och personliga uttryck skönjas. Teoretiskt vore det möjligt för en snickare att framställa ett trettio-tal skrin per år. Verksamheten bör i så fall ha bedrivits rationellt såtillvida att alla delar till flera skrin tillverkats samtidigt för att sedan sättas ihop i snabb följd. Underleverantörer kan ha haft ansvaret för detaljer som hörnbeslag och nyckelskyltar och svarvade kulfötter – en arbetsdelning som verkar rimlig i ett landskap som Västergötland där entreprenörskap och en rationell organisation för tillverkning och distribution tidigt utvecklades.

Skrinen från Västergötland visar hur utvecklingen av ett gemensamt formspråk, hur likartat det än ter sig, ändå alltid lämnar plats för individuella avvikelser och hur det bygdekaraktéristiska alltid går att föra tillbaka på enskilda människors skaparkraft. Alla har anslutit till ett inarbetat formspråk men också lagt till något eget. De visar också hur lite folkkonstens mästare känt av några begränsningar. De har överfört mönster och former från en tid till en annan, från ett material till ett annat och från en miljö till en annan; från 1100-talets dopfuntar av sten till 1700-talets skrin av trä. Och de har gjort det på ett sätt som bara folkkonstens mästare tycks ha haft mod och öppenhet för.



Dopfunt i Revesjö kyrka, Västergötland. Foto Johan Knutsson, Nordiska museet.



Det är i de små detaljerna som de olika upphovsmännen skiljer sig från varandra. Flera av dem arbetar samtidigt i samma mönstertradition men med små inbördes avvikelser. Hos en grupp av skrin med dateringar mellan 1752 och 1769 framstår sättet att skära siffran 7 och bokstaven A som särskiljande. Foto Peter Segemark, Nordiska museet (denna sida och nästa).



Orrtupp, jakthund, hjort och hare – de framträder som fixeringsbilder bland slingorna – tycks ha sitt ursprung hos en mästare vars skrin bär årtal mellan 1765 och 1775. Utförandet av orrtupparnas klor och de i mitten av locket nedbottnade hjärtformerna framstår som personliga kännetecken som skiljer denne mästare från de andra.



Jaktmotiven, däribland orrtupparna, tas upp av andra på ett sätt som bara i detaljerna avviker från föregångaren. Här har en av dem också introducerat människofigurer i det dekorativa formspråket. En jägare med pistol uppträder nu bland växtslingorna, fåglarna och djuren. För skrinets bottenplatta har hantverkaren konsekvent använt sig av furu. Materialvalet är ytterligare en personlig avvikelse, dessa skrin har tidigare annars tillverkats helt och hållet i ek. Skrinen bär dateringar som 1781 och 1789.



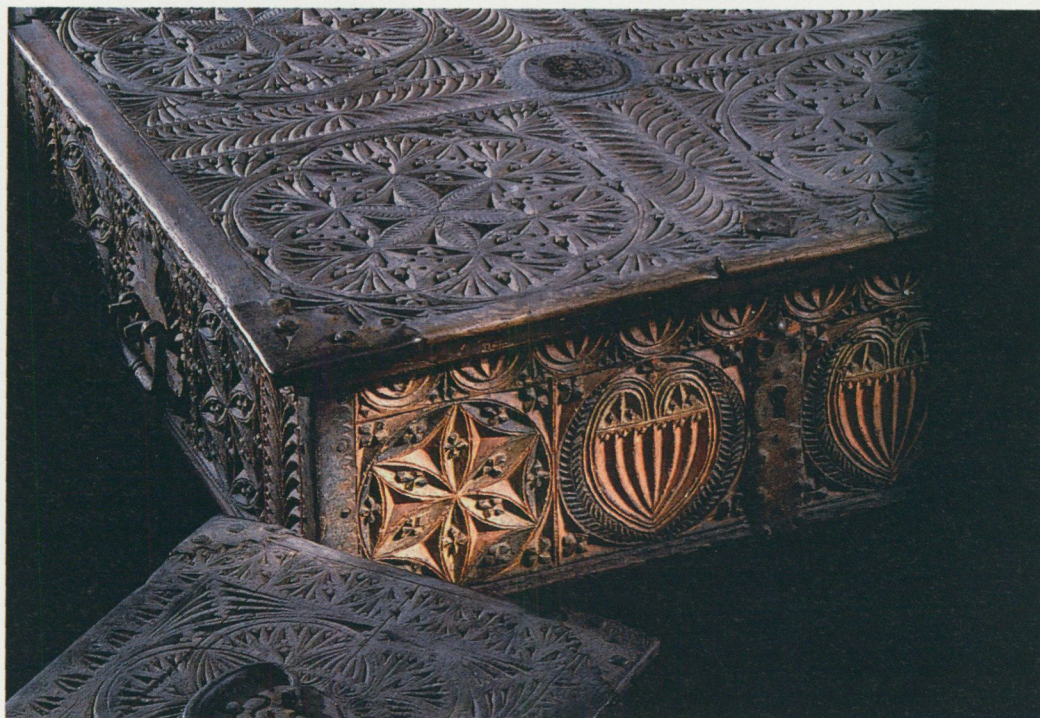
Utvecklingen rundas av mot 1700-talets slut i arbeten där slingor och djurmotiv förenklas och tunnas ut. Skrinet på bilden är daterat 1807.

Karveskurden og dens betydningsbærende symbolikk

NILS GEORG BREKKE

är professor i arkitektur och
landskapsstudier vid Bergen
Arkitektsskole. Hans forsk-
ning har varit inriktad på folk-
konst och byggnadsskick.

Karveskurden (karvsnitt, Kerbschnitt), med sitt store repertoar av geometriske motiver, er en folkelig dekorform med gamle røtter. Vi møter disse motivene på dører og senger, på kister og skap, på skrin og øskjer, smørformer og mangletrær over store deler av Europa i århundrene etter middelalderen, vi finner en del av motivene i jernalderens magiske tegn og på sarkofager og skåler i det indre Middelhavsområdet i århundrene før og etter Kristi fødsel, og vi kan spore dem i Østens mylder av abstrakte mønster. Gjennom de siste hundre år har denne strengt bundne geometriske dekoren vært gjenstand for kartlegging og utforskning, både av motivenes historiske og stilmessige bakgrunn, deres kulturelle kontekst og deres innholdsmessige betydning, men fortsatt står mange spørsmål ubesvarte. Ett av de viktige spørsmålene, om motivenes åpenbare symbolverdier, har fått relativt beskjeden oppmerksomhet.



Bærer av en symboltradisjon?

Det er en dekorform som har hatt stor utbredelse i ulike kulturer, fordi det er en relativt enkel teknikk som ikke fordrer mer utstyr enn passer, kniv og gode skjærejern. Likevel stiller den store krav til utøverens ferdigheter. Vi ser at denne dekortechnikken drives fram til en fin håndverkskunst som kan skjæres med et dypt snitt i slekt med gotikkens masverk. Åpenbart er gotikken en av inspirasjonskildene for karveskurdens motiver i folkekunsten fra senere hundreår. I Skandinavia kan vi observere et skille mellom en eldre periode på 1500- og 1600-tallet, preget av enklere former og skurdteknikker, og en periode

Foto Sören Hallgren,
Nordiska museet.



Skrin trolig fra Vestlandet med innskriften: »MAANS KLAFWSSØN MET EGEN HAAND 1598«. Rosettene bærer med seg gotikkens stilpreg. Foto Bergen Museum.

fra 1700 preget av en tettere og mer filigransaktig dekor; trolig en påvirkning fra nordtyske og nederlandske områder.

Men når vi prøver å danne oss et bilde av de mulige sammenhengene det er mellom de mange sirkelbundne motivene, som seksbladsroser, solhjul og solkors, og de – trolig – magiske tegnene og figurene, som valknuter og hakekorsformer, føres vi lengre bakover, helt tilbake til vikingtid og jernalder. Mye kan tale for at denne prydkunsten i særlig grad – mer enn andre dekortradisjoner – er bærer av en symboltradisjon; at den først og fremst har et betydningsbærende innhold. En av de forskerne som har pekt på dette, er den norske arkeologen Haakon Shetelig, som i sin artikkel *Karveskur paa Vestlandet* i Bergens Museums årbok fra 1913 har tatt opp disse temaene. Denne artikkelen kan derfor danne et utgangspunkt for våre refleksjoner, sammen med noen nyere artikler, som Svein Molaug: *Hest og mangletre*, Randi Asker: *Noen karveskurdiskister med muruspjeld*, Solveig Skullerud: *Finnernes ornammentikk* og Åsta Kostveits bok *Kors i kake og skurd i tre*.

En spennende utfordring for forskningen ligger i det problem at de folkelige symboltradisjoner ikke følger en akademisk kanon, men dannes fritt i folketroens store landskap. Vi vet for lite om når og hvordan symbolladingen oppstår, hvordan symbolinnhold kan forandres gjennom ideologiske mutasjoner eller analogier og når en symboltradisjon ebber ut og blir borte, slik at bare selve det dekorative motivet står tilbake. Et lite eksempel på en slik lading av symbolinnhold finner vi i en tradisjon fra Telemark, der en av de gamle mestrene sa til en læregutt som ble satt til å male en akantusranke i en romutsmykking:

»Du får renna ut denne lindormen for meg, du.« Her brukes lindormen – ett av de gode vette i folketroen – som metafor for akantusranken.

Mange av de gjenstandene som er dekorerte med karveskurd, hører til grupper av innbo og personlig utstyr som knytter seg til bryllup og ekteskap. Det er en allmenn oppfatning at de geometriske motivene kan representere både evighetssymboler og vern mot ulykke og skade; altså en blanding av forebyggende, profylaktiske, og lykkebringende motiver. Mange kister og skrin har også motiv og innskrifter som henspiller på bryllup og ekteskap, av form av fyndord, livsvisdom eller folkelige »skillingsrim«. Et skrin fra Bretagne i Frankrike – trolig en bryllupsgave – har følgende innskrift: »Qui marie par amour, a bonnes nuits et mauvais jours.« I svensk oversettelse lyder dette slik: »Den som sig gifter enligt kärlekens lagar, får goda nätter och dåliga dagar.« Også i Skandinavia har små skrin vært en vanlig festegave eller bryllupsgave. På den norske vestkysten, særlig i fjorddistriktene i Hardanger, kalles de *skautaskrin*, fordi her skulle bruden oppbevare det fremste symbolet for sin nye status som kone; *skautet* som hører til bunadsdrakten. Disse skrinene, som finnes i stort antall med malt dekor på 1800-tallet og med skåret dekor i karveskurd på 1700-tallet, er prydet med store firbladsroser og sirkelrosetter, og med valknuter og stjerneformer innimellom. Det er da en nærliggende hypotese å tenke seg at disse prydmotivene har et symbolinnhold som er forbundet med gjenstandens funksjon; noe som skal beskytte verdier, som kan forebygge skade og bringe lykke.

En rekke av disse små oppbevaringsskrinene har rommet personlige eiendeler og kostbarheter, og i mange norske bygder var det vanlig med små, gjerne husformete skrin som kaltes *kritthus*,

ofte med flere avdelte rom som kunne stenges med intrikate og gjerne skjulte låsemekanismer. Betegnelsen krittus henspiller på den betydning og verdi skrivekunst og skrivesaker hadde i det gamle naturalhusholdssamfunnet. Her oppbevarte bonden skrivestell og andre personlige verdisaker på et sted som kunne låses for uvedkommende, og husformete skrin kjenner vi mange av fra middelalderen. Det gamle ordtak om »å være kommet i krittuset« uttrykker derfor den høyeste grad av fortrolighet og tillit. I Trøndelag har små kubiske skrin med skyvelokk hatt stor utbredelse, under navnet *kopp*. Felles for disse ulike gruppene av oppbevaringsskrin er at de er dekorert med flatedekkende motiver i et utall kombinasjoner, med seksbladsroser, sirkelrosetter, diagonalruter, sjakkbrettmønster, kors og kvadratiske figurer.

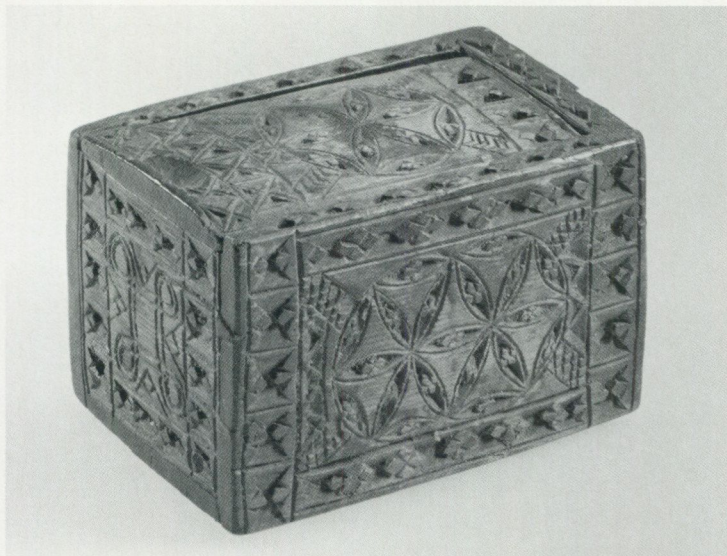
Skautaskrin fra
Hardanger, med en
sirkelrosett på lokket
flankert av rutevevmøn-
ster med åttebladsroser.

På baksiden finner vi
ranker med firbladsroser,
og gavlene er dekorerte
med et sjakkbrettmøn-
ster, av samme type som
i Hallingdalstradisjonen
kalles »muruspjeld«.
Foto Bergen Museum.



Vernemotiv

I slike motivsammenstillinger ligger det kanskje et spor eller en nøkkel til å forstå og å kunne underbygge en tolkning av det betydningsbærende innholdet i denne dekortradisjonen og den funksjonen disse motivene har hatt som vernemotiv, i tillegg til den estetiske funksjonen som prydmotiv. Fra Hallingdal kjenner vi en gruppe kister som kalles *murukister*, dekorerte på front og kortsider med et tett sjakkbrettmønster, enten som et heldekkende mønster på kortsidene eller som et timeglassformet motiv, stående eller liggende, på framsiden av kistene. Disse figurene kalles *muruspjeld*, og etter eldre, muntlige tradisjoner i Hallingdal var disse motivene ment som et vern mot »murua«, mara. I folketroen er mara oppfattet som et litt ubestemmelig, hårete vesen, som kom om natten og satte seg på



Øskje, eller »kopp« som disse kubiske oppbevaringsskrinene kalles i Trøndelag, med seksbladsroser på lokk og sider og den firkantete valknuten på kortsidene. Foto Bergen Museum.



Tine fra Gudbrandsdalen, dekoret med vegetabilske motiver i risseskurd. Til venstre ser vi et repeterende »tausnoingsmotiv« som gir assosiasjoner til valknuten. Foto Bergen Museum.

nakken til en person som ble tvunget til et vilt ritt som kunne gå på livet løs; marerittet.

Den norske forskeren Randi Asker har gått gjennom disse tradisjonene på grunnlag av det materialet som er samlet i Drammens Museum. Hun stiller opp en interessant hypotese om at det kan være en sammenheng mellom de forestillingene som er knyttet til murukistene, og de mange tette rutemønstrene – innblandet med figurmotiv som valknuter og åttebladsroser – på åkle og tepper. Kanskje er det nettopp et slikt vernende symbolinnhold som også ligger i disse tekstilmotivene, og det gir unektelig et helt annet perspektiv på å forstå funksjonen til disse geometrisk bundne prydmotivene dersom åpner for en slik hypotese, at sengetepper, båttryer, bringeduker og tepper til tjelding av interiøret egentlig forteller om vern og beskyttelse.

Valknutene er motiv som åpenbart har et beskyttende innhold; et magisk tegn som skal verne mot skadeverk og trolldom. Den firkantete valknuten, kvadratet med hjørneløkkene – som er blitt et sentralt kulturminnesymbol i Europa i vår tid – finner vi spredt mellom figurene i et opptog med hester og vogner framstilt på noen av tekstilene som ble funnet i Osebergskipet fra 800-tallet, sammen med svastika (hakekors) og små kvadratiske rutemotiver. Vi møter også den kvadratiske valknuten på gullbrakteater og amuletter fra 500-tallet, men de mest rikholdige framstillingene av dette motivet finner vi i et mylder av varianter i folkekunsten tusen år senere, på kister og skrin, på åkle og mangletre, i kombinasjoner som enkle og doble valknuter, sammenstilte med kors eller med romber, eller innskrevet i åttebladsroser.

Utbredelse

I svensk tradisjon kalles denne figuren St. Hans våpen. I den folkelige tradisjonen i Danmark blir ordet valknute benyttet om en annen figur, som består av tre sammenflettete »tauringer«, åpenbart et stilisert formuttrykk for en knute. Utviklet framstiller denne geometriske figuren en knute som skal være vanskelig å løse opp, som skal beskytte en verdi eller en hemmelighet. Det interessante er at i norsk tradisjon kalles denne figuren Olavsrose, og knyttes på denne måten til sagnkretsen omkring helgenkongen Olav. Dette har selvsagt gitt motivet en ekstra potens eller styrke som et vernende og forebyggende symbol, på linje med korsmotivene, tjærkorsene. Disse finner vi i stort antall på stabbursdører og loftsdører, det vil si dører som førte inn til lageret av materielle verdier på garden, og her

Skrin fra Vestlandet, med dekor av liknende type som vi finner på »muruspjeldskistene« i Hallingdal. På lokket ser vi en stor seksbladsrose flankert av et dyptskåret kvadratisk rutemønster. Foto Bergen Museum.





Skrin fra Vestlandet. Sentralmotivet er her seks sammenskrevne sirkler i en geometrisk komposisjon, og ser vi nøyer etter, oppdager vi at konturene av de parstilte seksbladsrosene tilsvarer de sammenflettete tauringene i Olavsrosa. Foto Bergen Museum.

kan vi nettopp se at både valknuter og seksbladsroser også har vært brukt som sentrale motiv.

Fra nederlandsk og nordtysk område kjenner vi tradisjoner om at den store midtstolpen i porten inn til det indre tunet eller gårdsplassen, »der Stiepel«, var smykket med en stor seksbladsrose. Den som kom

innenfor »der Stiepel«, kunne kjenne seg trygg. Dette har påfallende likhetstrekk med det vi finner i tunene i øvre Setesdal, med seksbladsroser på svalgangsstolper og beitskier.

I den folkelige tradisjonen representerer valknutene åpenbart et vernende symbolmotiv. De hører til i en stor gruppe av lykkebringende eller profylaktiske motiv, slik som pentagrammet (den femtakkete stjernen), seksbladsrosen (basert på seksdeling av sirkelen), åttebladsrosen og de mange korsformene i ruteveven. I mange bygder ble pentagrammet risset inn på klauvene til storfeet for å beskytte dyrene mot sykdom og skade. En del av disse magiske figurene, som valknuten og pentagrammet, kan synes å ha fått en ekstra styrke som vernemotiv ved å skulle trekkes i en strek, uten å løfte kniven eller griffelen. Det kan ha vært knyttet til forestillinger om at dette ville øke den magiske potensen i motivet. Som vi har vært inne på finnes ofte de mange variantene av firbladsroser, seksbladsroser, åttebladsroser, St. Hans våpen og Olavsroser på utstyr og husbunad som hører til festegaver ved frieri, giftermål og bryllup; skrin, utstyrskeer og mangletre. Så lenge de magiske forestillingene hadde et reelt innhold i folketroen er det derfor både nærliggende og logisk å tenke seg at skrin, skap og kritthus, som var til å oppbevare personlige eiendeler og verdisaker i, og tepper som skulle legges



Mye av vår kunnskap om motivene i karveskurden er usikker. Sybolforskningen må derfor foregå som en vandring på kryss og tvers mellom mange og ulike gjenstandsgrupper. Foto Sören Hallgren, Nordiska museet.



»Bringeklut« – brystduk til kvinnedrakt fra Os, Hordaland. Firbladsrose med gotiske trepass innskrevet i en åttedelt struktur; trolig et meget alderdommelig motiv. Etter Kulturhistorisk vegbok. Hordaland 1993.

over sengesteder, var dekorert med motiver som skulle verne og ta vare på verdier. Dette symbolbærende innholdet blir ytterligere underbygget når vi ser på den store utbredelsen disse geometriske motivene også har hatt i den samiske tradisjonen og i andre kulturtradisjoner. En »bringeklut« – en brystduk – som hører til kvinnebunaden fra Os i Hordaland, på den norske vestkysten, viser et motiv som ved første øyekast kan se ut som en firbladsrose med innskrevne gotiske trepass i hvert blad, men som ved et nærmere studium viser seg å være atskillig mer sammensatt. Hovedkomposisjonen er egentlig en åttebladsrose, innskrevet i en bølgende kontur som også korresponderer med en åttedelt struktur; altså et motiv med en »dobbel vernepotens«, om vi skulle driste oss til å stille opp en tolkning av motivet.

Fortsatt er mye av vår kunnskap om de symbolbærende motivene i karveskurden usikker. Som jeg har pekt på, er det vanskelig å spore sikre tradisjoner om dette i vår tid, og vi vet lite om hvor lenge det symbolbærende innholdet har vært en aktiv del av tradisjonen, når innholdet faller bort og bare ornamentet står igjen. Symbolforskningen må derfor i stor grad foregå som en møysommelig vandring på kryss og tvers mellom mange og ulike gjenstandsgrupper og mange forskjellige brukstradisjoner. Uvegerlig vil det måtte bli mange hypoteser, men det gjør dette forskningsfeltet ikke mindre insiterende og utfordrende. Åpenbart må det være slik, som både murukistene fra Hallingdal og karveskurdskrinene fra Vestlandet så avgjort synes å kunne underbygge, at valknutene, firbladsrosene, åttebladsrosene og rutemønstrene primært er å forstå som kraftfulle vernemotiver.

Hudiksvalls rokoko eller Delsbos barock?

Om stilpreferenser i en hälsingesocken på 1700-talet

En mil väster om Hudiksvall vid Långsjön i Forsa socken ligger en klunga rödfärgade hus uppförda i två våningar med tegel eller ved som takbeklädnad. Det är två storbondegårdar som ligger på ursprunglig plats i byn Fränö och utgör Forsa forngård, förvaltd av Forsa hembygdsförening. Gårdarna kallas Forngården och Heds. Tillsammans bildar de en helhet av stort kulturhistoriskt värde – inte minst genom det faktum att här finns målade inredningar av tre av Hälsinglands förnämligaste målare under 1700-talets andra hälft. De är stadsmålaren i Hudiksvall Paul Hallberg och dennes lärning Jonas Åkerström och, sannolikt, allmogemålaren Erik Ersson, kallad »snickarmålaren«, från Delsbo socken. Interiörerna har alla tillkommit ungefär samtidigt. Och ändå hör de hemma i helt skilda stilhistoriska sammanhang. Den rokoko som Hallberg och Åkerström hängav sig åt kom aldrig över tröskeln hos bönder-

**MAJ-BRITT
ANDERSSON** är fil.dr,
forskare och lärare. Hon
har bl.a. skrivit om Nedre
Norrlands allmogeinred-
ningar.



Forsa forngård i Fränö.
Foto Maj-Britt Andersson.

na i Delsbo och Bjuråker, där den till synes ålderdomliga stil som Erik Ersson och dennes läromästare Gustaf Reuter representerade, var självklart etablerad.

Paul Hallberg och Jonas Åkerström

Paul Hallberg (1734–89) är utan tvekan den som har målat i barstugubyggningens farstukammare på Forngården. Här finns en sekundärt uppsatt inredning målad på väv. Den är marmorerad i gult med två »tavlor« med ett landskapsmotiv och en föreställande Ahasverus och Ester. Kraftfull sitter Ahasverus med krona, brunt axellångt hår och skägg, vit klädnad med blå

mantel på en tronsol under en vit baldakin. I baldakinen julblar två knubbiga putti. Ahasverus flankeras av soldater iförda hjälm, vita klädnader och röda mantlar. Ester och en tjänare knäböjer på en röd matta framför honom. Dörröverstycket består av blommor, frukter, fågel och en banderoll med text. En rad keruber bildar en takbård. Färgförluster, slitage och ommålning komplicerar en säker bedömning. Inredningen med tavlor mot marmorering stämmer dock väl överens med salen i Wallins, Växbo no 10, i Bollnäs socken och sakristiorna i Gnarp och Idenors kyrkor, vilka arkivaliskt går att säkerställa som verk av Paul Hallberg.

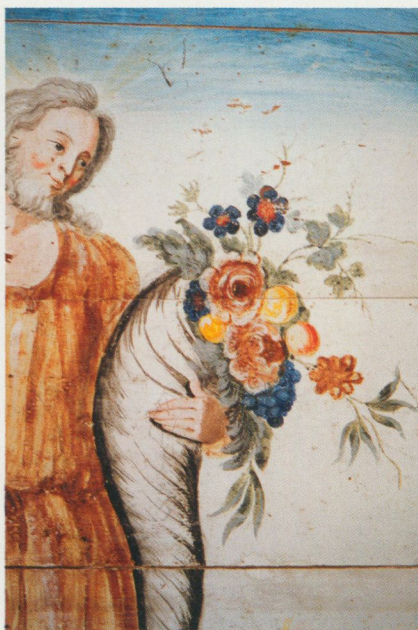
Paul Hallberg var bondson, född i Säter i Haverö socken i Medelpad och uppvuxen på landsbygden. I Haverö kyrka förvaras en av honom förfärdigad predikstol som han och hans hustru skänkt. Hallbergs berömmelse i Medelpad bekräftas i Borgsjö kyrka av hans porträttgalleri på orgelläktarens fasad, blomsterdekorationer på bänkinredningen, bibliska scener på korskrank och altarring. Mellan åren 1756 och 1763 gick Hallberg i lära hos målaremästare Michael Masancke i Stockholm där han utbildades i borgerliga stilideal. Till Hudiksvall kom han som gesäll 1763. Samma år gifte han sig med Sophia Olofsdotter Wallberg från Övre Turingen i Medelpad och dotter till en dragon. År 1765 godkändes Paul Hallbergs mästerprov och han vann burskap som målarmästare i Hudiksvall. Mästerprovet kan vara identiskt med den väldiga altarmålning på väv föreställande Konungarnas tillbedjan som utfördes för Delsbo kyrka 1764. Händelsen är placerad bland rundhyllta putti inom ett imponerande arkitektoniskt ramverk med korintiska kolonner och girlander, allt i ännu en rokokons norrländska höjdpunkt signerad Paul Hallberg. Målningen är i god kondition, full av damm och

smuts, men friskt och torrt upphängd i Delsbo klockstapel.

Paul Hallberg var känd som »snäll utan att vara dyr«, snäll i bemärkelsen snabb, duktig. Efter att ha stofferat predikstol och ramverk kring ett medeltida altarskåp och »bildthuggeri kring orgwärcket« i Ljusdals kyrka 1773–77 erhöll han en »ähre-skänk« av nöjda sockenbor. Från åtminstone 1776, året då Åkerström kom till deras hushåll, fanns makarna Hallberg skrivna på fastigheten nedanför prästgården vid Lilla Kyrkogatan i Hudiksvall. De förde ett borgerligt liv med mästare Hallberg i allongeperuk. Kanske han i sin egen gård spatserade i rum lik-



Detalj av altarmålning med Konungarnas tillbedjan av Paul Hallberg för Delsbo kyrka. Foto Maj-Britt Andersson.



Takmålning av Paul Hallberg och Jonas Åkerström i Heds, Forsa forngård.
Foto Maj-Britt Andersson.

nande dem i Fränö, Per Lars i Växbo, sakristiorna i Gnarp och Idenor?

Jonas Åkerström (1759–95) var Hallbergs lärning. Med sin läromästare står han bakom den takmålning som upptäcktes i en sal i Heds gammelbyggning för några år sedan. Genom en reva i ett sviktande papptak i ett ordinärt tapetserat rum från 1800-talet skymtade ett vitmålat brädtak. Papptak och tapeter finns det

gott om, från norr till söder, i utanvidsgårdar, bondgårdar, slott och herresäten. Handmålade tak och inredningar från 1700-talet är däremot sällsynta. Sedan takpappen råkat falla ned framträdde nu i en cirkel med blommor och språkband en godmodig gestalt med skägg och rödbrun klädnad. Han står på ett podium med kors, ankare och ett brinnande hjärta, symboler för tro, hopp och kärlek. I händerna håller han väldiga ymnighetshorn till brädden fyllda av blommor. Mot en klarblå himmel kan en strålkran skönjas. Texten i språkbandet lyder: »Guds dens alra högstas ord, är wishetens brunn, och th ... budet, är hennes källa. Syr: Boks 1. Cap: 5 v.« och bör studeras närmare med anknytning till pietismen.

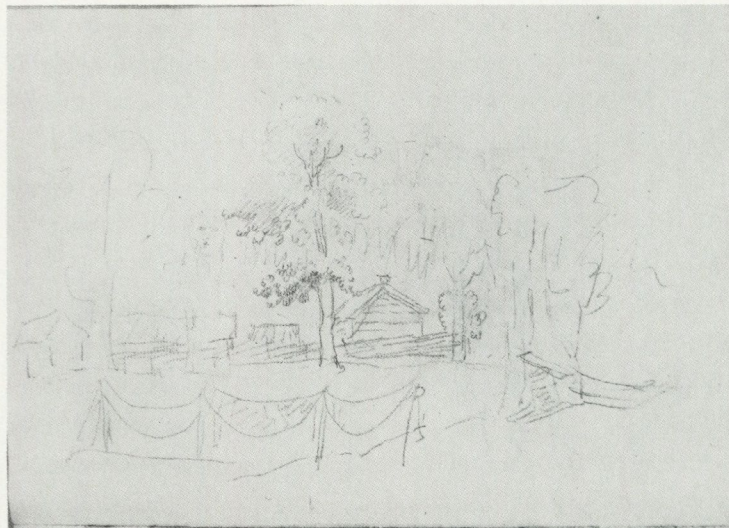
Det fint tecknade ansiktet, händerna, blommorna och språkbandet indikerar att målarna var Paul Hallberg och Jonas Åkerström. Gestaltens hållning och den livfulla framställningen är densamma som i Hallbergs måleri i Forngården. Blommorna stämmer väl överens med dem på ett skänkskåp från 1780 av Jonas Åkerström i Färila socken. Samma stora rocailler som finns i Heds nyupptäckta farstutak återkommer på insidan i ett kistlock av Åkerström i Färila. Med tanke på Paul Hallbergs arbetsbörda som stadsmålare och klockare med ansvar för bl.a. konfirmandundervisningen i Hudiksvall antas han till stor del ha överlåtit uppdrag på begåvade lärlingar.

Jonas Åkerström var bondson från kustsocknen Rogsta utanför Hudiksvall. Efter att ha gått i lära hos Hallberg och efter avlagt gesällprov begav han sig till Stockholm där han antogs som elev vid Konstakademien. Några år därefter befann han sig som nyklassicistisk målare i Rom, där han avled blott 36 år gammal. Enligt konstnärens och släktens önskan hänger hans gesällstycke i Rogsta kyrka. Det är utfört i olja på väv med en al-

legorisk skildring av en god Christi Jesu stridsman. Målningen innehåller hänsyftningar till bibelcitater såsom Filippinerbrevet 3:14, Uppenbarelseboken 2:10, 1 Kor 2:9, Amos 5. Gestalternas absurt slanka anatomi och målningens, trots det allvarsamma motivet, lekfulla ton placerar den briljant i rokokon. Verket är signerat och daterat av Jonas Åkerström 1782, med runskrift, normalrunor.

Åkerström var ambitiös, flitig och målmedveten. Hos Paul Hallberg skolades han i yrkets elementära grunder. Han biträdde honom med målning i Kårböle kapell 1777, stoffering, dvs. målning och förgyllning, av altaranordningarna i Kuggörens kapell 1778 och Högs kyrka 1779. Jonas Åkerströms hisnande utveckling kan ingående studeras i Rogsta kyrka där ett honom tillskrivet tidigt porträtt kan jämföras med gesällstycket. Porträttet är målat på papp och föreställer en ljushyllt ung kvinna med blondlockig enkel håruppsättning och röd klänning med spetsmanschetter. Med en hand håller hon upp en bukett rosor. I nedre högra hörnet finns en dödskalle. En text nedtill lyder: »Idag blomstrar man som rosor, imorgon död.» Texten understryker målningen som ett memento mori. Ansiktet är känsligt skildrat, medan kroppsställningen är taffligt utförd. Målningen kan också jämföras med konstnärens trubbiga självporträtt som finns i Hälsinglands museums ägo. Ytterligare två verk i Rogsta kyrka, Jesu bön i Getsemane och Aposteln Petrus med himmelrikets nycklar hör till hans tid hos Hallberg. Jonas Åkerström gick i lära hos en stadsmålare istället för att inordna sig i allmogemålarnas verksamhet. Hans framtidsplaner kretsade kring något helt annat.

Blyertsteckning med
norrländsk gård av
Jonas Åkerström i hans
skissbok No 7.
Foto Uppsala universi-
tetsbibliotek.



Rokoko för profana och sakrala rum

En av Hälsinglands mest kända och omskrivna gårdar är Wallins i Bollnäs socken. En nyligen återfunnen teckning av Jonas Åkerström ger en aning om hur en gårdsmiljö som denna kan ha sett ut på 1700-talet. Där finns en välbevarad hel inredning representativ för Paul Hallberg, sånär som på en försiktig restaurering. Per Lars, som gården hette då, fick besök av mästern Hallberg 1768. De vävklädda väggarna marmorades i blått. En bildsvit bestående av inalles femton »tavlor« har bibliska motiv. Målningarna är figurrika och välkomponerade i stort format med enkla ramar och infällda i väggytorna, som i Fränö. Ovanför dörrar och fönster och på svärdekorerade ytor finns sorgfälligt utförda blomstermotiv. En rocaille pryder eldskärmen framför den öppna spisen.

Två år innan han var i Wallins målade Hallberg sakristian i

Gnarp i grisaille på brädklädda väggar och tak. »Tavlorna« visar scener ur Jesu liv. Sakristian i Gnarp är en av Norrlands finaste rokokoinredningar. Närmare 1700-talet än i denna stämningsintensiva interiör är det svårt att komma i Hälsingland. Idenors sakristia dekorerades av samme Hallberg 1772 med bibliska motiv i en mörkt grön färgskala. Väggarna är klädda med väv, taket med bräder. Sakristiornas tak dekorerades med en jehovesol, i Gnarp inramad av blomsterrankor i rokoko, i Idenor med vita moln mot blå himmel. I likhet med andra stadsmålare och allmogemålare skildrade Hallberg händelser från Nya testamentet såsom Marie bebådelse, Maria uppsöker Elisabet, Den gode herden, Jesu uppståndelse. Till skillnad från allmogemålarna följde Hallberg noggrant sina förlagor. Religiösa motiv varierades med allegorier och landskapsutsikter. Inredningarnas färgsättning är olika; gul marmorering i Fränö, blå i Wallins, grisaille i Gnarp och grönt i Idenor. Vid tiden för inredningen i Idenor hade Paul Hallberg en lärning, Nils Lindström från Linsell i Härjedalen, som förmodas ha utfört det mesta av inredningen. Lärningarnas bidrag kan som påpekats ovan vara ganska omfattande och bör undersökas närmare. Det är framför allt i de ofta slarviga figurteckningarna som målarna avslöjar sig. I en stadsmålares mästerprov kunde ingå en bild av Kristus på korset. I praktiken fästes större vikt vid blomsterarrangemang och rocailler än anatomiska studier. Helhetsintrycket prioriterades framför detaljskärpa i bondgårdarnas dunkla herrstugor och salar, sakristior och fiskekapell, där verk efter Hallberg bevarats. Hans inredningar i Hudiksvalls gårdar har gått förlorade vid bränder. I Hudiksvalls kyrkas dödbok står att läsa: »dog med allmen saknad av sorg för sina trogna tjenester så inom stad som utom hus och stad«.

I Agö kapell, det största av fiskekapellen utanför Hudiksvall, finns en altartavla med Nattvardens instiftande signerad »Paulus Hallberg fecit 1767«, och med dennes omisskännliga knotiga anleten. Den utsökta predikstolen innehåller följande upplysning: »Bildhuggeriet gjordt af snidkaren Jöns Dahlström. måhlningen av Paulus Hallberg Anno 1771.« Jöns Dahlström var jämnårig med Hallberg och kom från Överhogdal till Hudiksvall där han vann burskap som snickare. Korgen har fyra fält varav tre med änglar som håller i passionsredskapen och det fjärde med den triumferande Kristus. Predikstolen är utförd i rokokostil och överensstämmer stilistiskt med den i Bålsö kapell och altarpredikstolen i Kuggörens kapell. Mästarna torde vara desamma.

Befolkningen på Kuggören hyste stor beundran för stadens målare och snickare när det timrade kapellet invigdes 1778. Hallbergs imponerande altaruppsättning är smidigt inpassad i det trånga utrymmet. Den består av en altarpredikstol omgärdad av ett kontursågat skärmarrangemang med väldiga rocailler i guldbrunnt mot blå marmorering. Bakom predikstolen är ett rundbågigt stycke utskuret för att visa en mörkröd guldkantad baldakin med Jahvesol i guld målad på kapellväggen. På predikstolen finns en målning av Jesu korsfästelse, omgiven av parställda tisslande keruber på skärmarrangemanget. Anordningen kröns av en rund målning med Kristi uppståndelse och en Jahvesol i guld. Hallbergs altaranordning på Kuggören är ett magnifikt arrangemang i norrländsk rokokostil, med Bottenhavet in på knutarna. Inramningen är den rätta.

Människorna som levde i fiskelägena i Hudiksvalls skärgård om somrarna tillhörde stadens fiskaresocietet och borgerskap, varför de anlitade stadsmålaren till utsmyckningar av kapellen.

Fiskelägena längs Norrlandskusten har endast varit bebodda under sommarhalvåret. När bönderna vistades på fåbodarna var fiskarbefolkningen i fiskelägen. Om vintern bodde Hudiksvallsfiskarna i gårdar i östra delen av stan och hade andra yrken. »Öst på stan« som då var tätt befolkad med flera familjer i en fastighet kallas idag Fiskarstan. På Kuggören bor numera främst sommargäster, och året om en fiskare som äger en trålare. Han är kapellvärd, som det anstår en ättling till en fiskare som var med och byggde kapellet.

Delsbos barock i interiör- och möbelmåleri

Hallberg var uppskattad överallt. Utom i Delsbo socken. Altarmålningen vann dellbornas gillande, den var ju i kolossalformat, men längre än till kyrkan kom inte Hudiksvalls rokok och Paul Hallberg i Delsbo socken. Dellborna föredrog sina egna målare med korpralen i Delsbo kompani Gustaf Reuter (1699–1783) i täten. Dessa allmogens målare visste att både bevara och vidareutveckla äldre inredningsideal i socknen. Reuter tog sin familj, släkt och vänner till hjälp och utformade hela miljöer i storbondegårdar såväl som utanvidsgårdar, lyhörda för rummens funktion och storlek. De dekorerade väggar och tak, dörrar, väggfasta skåpsängar, skänkskåp, bord, kistor, skrin i en för Delsbo typisk barock. Pigkamrar, förstugor och farstukammare dekorerades lika omsorgsfullt som herrstugor, undantag och vardagsstugor. Väggarna kläddes med linneväv, målades vita med limfärg och indelades i fält åtskilda av tunga fråndragna draperier. Motivkretsen skildrades i jordfärger, blått och sotsvart, och består av ryttare, kungar, krigare och bibliska gestalter samt allegorier, lokalt kända personlig-

heter, fröken Låtta och fröken Lusta, helgonet Barbara, kardinaldygden Justitia, fåglar och däggdjur. I taken svirrar änglar, keruber och anleten inom kottfjällskransar med äpplen och tulpaner istuckna. Alla anleten har androgyna, karakteristiska utseenden. Kvinnor och barn (Jesusbarnet) finns avbildade, men männen är överordnade. Det är hög tid att anlägga genusperspektiv på allmogens inredningar. Här finns en viktig lucka att fylla i forskningen med vetenskapen om att kvinnan bestämde inomhus och mannen ute. Följaktligen bör kvinnorna ha haft inflytande över gårdarnas inredningar och inredningsmåleri.

Alla, kvinnor, män och barn, kunde dock studera kyrkoinredningen och skulpturer från Haaken Gulleasons 1500-talsverkstad i Enånger i Hälsingland som betjänade kyrkor över hela södra Norrland. Helgonens anleten med röda skuggningar påminner om Reuters ansikten. Likaså ser jag Gulleasons hästar återkomma i dellbornas inredningar. Rytterskulpturerna i Bjuråker och Hälsingtuna kyrkor är givande jämförelser. Det ymniga byggandet av kyrkor och klockstaplar i norra Hälsingland under 1700-talet inspirerade till åtskillig fantasiarkitektur hos Reuter och hans efterföljare. Och den som varsamt reser genom Delsbo socken känner igen det böljande landskapet och bergen i deras måleri. Med Maj Nodermanns identifiering av Reuters bildförlagor finns nu en mångfasetterad inblick i målarnas kreativa process. De använde sig av bibliska och profana bildförlagor, äldre inredningar i traktens gårdar, kyrkoinredningar, arkitektur, landskap och människor. Allt mixades med flödande fantasi och kreativitet till ett konstnärligt uttryck som ger Gustaf Reuter status av Sveriges främste allmogemålare. En skiss av Reuter som bevarats i en gård i Bjuråker ger för handen att noggranna förstudier ligger bakom inredningarna. Gustaf



Interiörmåleri av
Gustaf Reuter i
Delsbogården på
Skansen. Foto Marie
Andersson, Skansen.



Interiörmåleri av Gustaf Reuter i Delsbogården på Skansen. Foto (även nästa sida) Marie Andersson, Skansen.

Reuter hade en konstnärlig begåvning och gårdarna var hans arena. Hans inredningar appellerade till allmogen, de nuddade vid något hos dellborna. Gustaf Reuter berörde deras sockenstolthet, hävdandet av »gammal sed«, dragningen åt det granna, grälla, bisarra och dellbornas speciella mentalitet. Den hade föga att hämta i Paul Hallbergs och Jonas Åkerströms rokokoko. I Hudiksvall däremot finns en målning efter Reuter i Fiskarstan. Eftersom stadsdelen brunnit är den ditflyttad, men inget emotsäger att dellbor målade i Hudiksvall hos inflyttade familjemedlemmar, släkt och vänner.

Gustaf Reuter var en autodidakt konstnär sprungen ur 1700-



talets allmogemiljö i Delsbo och som genom bevarade alster har en mängd information att förmedla från sin tid. Av allmogen betraktades Reuter och hans efterföljare som skickliga stormålare medan prästerskapet förhöll sig kallsinnigt. Kyrkans företrädare



Kvinna målad av Erik Ersson, herrstugan från Mickels, Nansta, Forsa, nu i Hälsinglands museum och kvinna bakom gardin målad av Gustaf Reuter, nu i Bjuråkers forngård. Foto Maj-Britt Andersson.

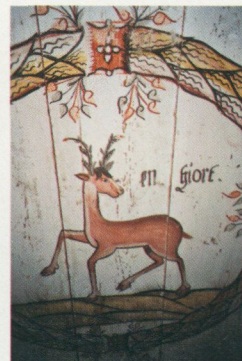
re hade sina preferenser i borgerliga stilideal. Befolkningen på landsbygden i Hälsingland bestod av allmoge, självägande bönder och obesuttna, som trots stora ekonomiska skillnader omfattades av gemensamma normer, kods system, tycken och smak. »Överklassen« utgjordes av välbesuttna storbönder. De så kallade bildade klasserna i det förindustriella allmogesamhället utgjordes av prästen och enstaka ståndspersoner som länsman och militärer. En storbonde var nödvändigtvis inte mera bildad än stormålare, storsnickare och annat utanvidsfolk. Att Delsbo in- tar en särställning inom allmogekulturen beror på faktorer som socknens relativt svaga sociala skiktning, vilket gjorde att även utanvidsgårdarna dekorerades med interiörmåleri. Anledningen kan också vara socknens ekonomiska välstånd, dess geografiska avskildhet, fast förankrade stilideal, konservatism kombinerad med viss innovationsbenägenhet, starka normer och kods system och, framför allt, en orubblig sockenidentitet.

Genom min undersökning kan målarnas geografiska utbredning kartläggas. Reuter målade i närheten av sin gård i Myra på »Frams sockna« och i västra delen av Delsbo socken samt utanför socknen i Hälsingland såsom i Bjuråker och Järvsö. Hans son den indelte soldaten Carl Roth (1722–58) och den ovan nämnde Erik Ersson (1730–1800) lade under sig Bobygden, södra delen av Delsbo, där de båda var bosatta. Tillsammans målade de bl.a. hos en gemensam svåger i Norrberg. Två byggningar på Delsbo forngård, från Bobygden och Sunnansjö, har dekorerats av Erik Ersson. Ersson daterar och signerar EES med ett spegelvänt monogram. Bilddjup och perspektiv bekymrar dem föga. Allt fjärran från Paul Hallberg och Jonas Åkerströms ämbetsmåleri. Flera fynd visar att även Ersson har målat i Bjuråker. Vidare är det belagt att han målade i Arbrå på 1740-talet och i

Trönö. Reuter och Ersson kan i nuläget säkert identifieras, till skillnad från Carl Roth och t.ex. de målare som dekorerade en samtida välbevarad inredning i Arbrå, taket i en byggnad från Svenses i Säljesta, nu på Järvsö hembygdsgård, och en liknande målning i Arbrå fornhem. I brist på tillräckligt tillförlitliga signaturer, arkivalier och ledtrådar är det än så länge vanskligt att uttala sig om Roths och andra målares insatser. En ledtråd är att målningar av Roth bör sökas i delsbobyarna Näsbyn, Ava samt Håknorrbo och Källeräng i Bobygden, där han var bosatt som soldat med namnet Blyger.

Carl Roth var gift med Erik Erssons syster Kerstin Ersdotter. Erik Ersson kom från en gård i Källeräng, men bodde i Norrberg med sin hustru Margta Jonsdotter från Kila. Kerstin Ersdotter och Margta Jonsdotter hade nära till snickarbod, penslar och färg. Kanske även de målade. Reuters hustru Brita Johansdotter Klingström målade i sin mans ställe. Flera kvinnor än hon bör ha varit verksamma som allmogemålare. När männen var borta från socknen i krigstjänst eller andra ärenden var kvinnorna tvungna att ta på sig deras uppgifter.

Gustaf Reuter som så många andra hälsingar genom tiderna fann sig väl tillrätta i södra Norrlands kultursfär med pilgrimsvägen till Nidaros som pulsåder och Ljusnan som kulturgräns söderut. Reuter målade i gårdar i Attmars socken i Medelpad och Eds socken i Ångermanland. En kista med Björna socken i Ångermanland som proveniens hör till de mera storslagna i hans digra möbelproduktion. Huruvida den i litteraturen tidigare omtalade inredningen på Frösön är målad av Gustaf Reuter är numera omtvistat. I södra och mellersta Norrland har långt flera allmogemålare varit verksamma än vad som tidigare varit känt. Ett säreget tak som attribuerats till Reuter i Hassela sock-



Hjort med krona av gran-kvistar toppade med tulpaner målad Av Gustaf Reuter, nu i Bjuråkers forngård. Foto Maj-Britt Andersson.

Väggfält från bildsvit
med Den förlorade
sonens återkomst och
takmålning av Erik
Ersson, nu i Hälsinglands
museum. Foto Maj-Britt
Andersson.

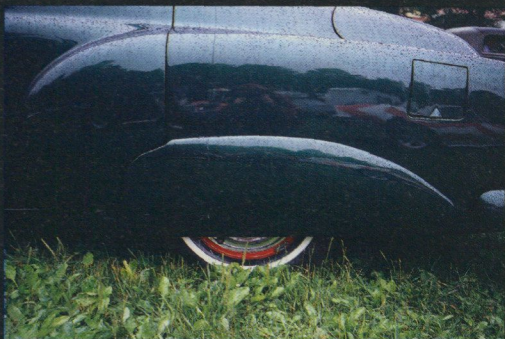


en i Hälsingland bör även det studeras med blickarna riktade mot Medelpad, Ångermanland, Härjedalen, Jämtland. Kanske är det målat av någon därifrån.

I Delsbo dominerade dock socknens egna målare och, som redan framgått, de gjorde flitiga framstötar utom sockengränsen. Till herrstugan på gården Mickels i Nansta i Trogstaåns dalgång i Forsa tingades 1758 Erik Ersson. Med dråpliga scener skildrade han historien om Den förlorade sonens återkomst. Mickels herrstuga finns nu i Hälsinglands museum i Hudiksvall. En nattstuga från Kälkebo flyttad till Forsa forngård från Trogstaåns dalgång, dekorerades med Konungaritten, Herodes, en oläsbar kvinnogestalt och en figur vid namn »Joral« (?). Inredningen är brandskadad och otydlig. En slutsats av min inventering och kartläggning är att Erik Ersson förutom Bobygden i Delsbo mutade in Trogstaåns dalgång i Forsa. När Delsbo socken blev för trång sökte sig målarna nya »revir« genom släktförbindelser och sociala nätverk.

Om takmålningen i Heds visar sig ha anknytning till pietismen kan tingandet av Hallberg och Åkerström till Fränö vara av religiös karaktär enär alla kände till deras kyrkomåleri. Åkerströms gesällstycke och Paul Hallberg har tolkats som influerade av denna väckelserörelse. Å andra sidan hade Forsa långt tätare kontakter med närliggande Hudiksvall än med Delsbo. Forsa socken saknade »egna« framstående målare på 1700-talet. Här fanns det plats för både stadsmålare och utsocknes allmogemålare. Forsaborna valde både Hudiksvalls rokoko och Delsbos barock.

Konst tar plats, avsiktlig form vill synas. I det offentliga uttrycker vi oss på vinst och förlust, här kan vi växa eller försvinna. Har världen blivit större eller mindre? Kanske står varje generation inför en ny offentlighet. Med ständigt nya medel gör vi världen till vår.





DET OFFENTLIGA RUMMET

Konstnärlig utveckling i ett landskap utan stad

Aspekter på jämtländsk folkkonst

MAJ NODERMANN

är fil.dr och har under åren 1964–90 varit verksam vid Nordiska museet. Hon har framför allt skrivit om allmogens möbler och inredningar i Jämtland och Hälsingland.

Mycket, kanske det mesta, av det vi kallar folkkonst i det gamla bondesamhället var tillverkat av folk på landet för folk på landet. Men alla landsbygdsboende var inte bönder. Många var specialiserade hantverkare med utbildning från någon stad. Flera av dem återvände till den trakt där de var födda efter en tid på annat håll. Andra kom vandrande från avlägsna orter med sina yrkeskunskaper i bagaget. De satte alla sin prägel på kyrkornas inredningar och därigenom även på bygdens stilutveckling och estetiska värderingar i stort.

Regementet och hantverkarna

Den lilla staden Östersund tillkom som en pappersprodukt 1786 men hade hundra år senare nätt och jämt stadskaraktär. Under 1600- och 1700-talen hade man tjugo mil att åka åt alla håll för att nå en tätort. Placeringen av ett regemente här blev



Epitafium av
Gregorius Raaf.
Foto Nordiska
museet.

av stor betydelse, eftersom det blev en plantskola för hantverkare och drog till sig mer eller mindre kvalificerat folk. Rullorna från Karl XI:s generallmönstring 1686 är en god källa och utgör en provkarta på hantverkare av alla slag. Målare, snickare, timmermän och stenhuggare från avlägsna orter fann här en kundkrets. Som dragon hade man rätt att i fredstid utöva sitt yrke utan att tillhöra något skrå. De som tog värvning anlände i allmänhet färdigutbildade.

En av de framstående konstnärliga dragonerna var *Gregorius Raaf* (1659–1710), en invandrare från Tyskland som enrollerades omkring 1684. Han var då 25 år och behärskade suveränt dekoren på modet, plattskärningen. Han kom direkt från Lybeck men hade inte varit knuten till den koloni av nordtyska snickare som i början och vid mitten av 1600-talet slagit sig ned i Västerås. Den s.k. Västeråsskolans främsta verk är dopfuntskranket i stiftstadens domkyrka.

Raaf nämns i de samtida källorna som »en tysker helt färdig i sin konst« och skulle komma att dominera den kyrkliga inredningskonsten i Jämtland fram till sin död 1710. Verksförteckningen är diger. Även i en trakt utan herresäten fanns donatorer med möjlighet att ur egen ficka bidra till sockenkyrkans prydnad. I Jämtland var det präster och officerare som stod för den insatsen.

En av de till regementet knutna hantverkarna var dragonen *Jonas Granberg* (1696–1776). Han överlevde den ödesdigra marschen över fjället nyårsnatten 1719. Hade han inte gjort det – eller förfrusit händerna – så hade den jämtländska kyrkoinredningen sett annorlunda ut.

Kommenderad till Gävle var det sannolikt där han fick sin utbildning i träskärningskonsten, förmodligen under inflytande av stadsbildhuggaren Peter Blom som utfört arbeten i kyrkan där. Granberg har skickligt skurit akantuslöv på predikstolar och altaruspsatser – inte bara i de jämtländska kyrkorna utan även bortom landskapsgränsen. I Trondheim engagerade man denne jämtländske bildhuggare för själva domkyrkan: 1743 kontrakterades han för det prestigefyllda arbetet med skulpturer, akantus och blomsterrankor för altaruspsatsen.

Det var denne etablerade bildhuggare som också skulle kom-



Altaruppsatsen i Rödöns kyrka som förstördes i en brand 1923.
Foto från utställningen Äldre kyrklig konst i Härnösand 1912.

ma att skapa den senare genom brand förstörda altaruppsatsen i Rödön, rokokons genombrottsverk i Jämtland. Fast det skedde med viss motvilja. Vi återkommer till det.

Kaptenen och regementskvartermästaren *Carl Hofverberg* (1695–1765), jämtländsk prästson, låg i unga år som student i Uppsala där han också hade möjlighet att få undervisning i teckning. Det är inte styrkt att han besökte Tåravals ritskola, senare Konstakademien, i Stockholm men han blev väl bekant med konstyttringarna i Mälardalen och har genom kommenderingar följt inredningsarbetena vid kungliga slottet i huvudstaden. Betydelsefull var också tjänstgöringen hos Charles de Geer på Leufsta i Norduppland.

Efter en tid återvände han till hemprovinsen med rokokon bokstavligt talat med sig i bagaget. Arvodet hade han delvis tagit ut i form av kopparsticksförlagor.

Hofverbergs Stockholmsvistelse blev en vattendelare i Jämtlands konsthistoria. Medan akantusbildhuggaren Granberg mödades med högbarockens altare i Trondheim mottog Hofverberg intryck i Stockholm som senare skulle ta form i Rödöns kyrkas nya altaruppsats. Hofverberg stod bakom arbetsritningen och det målade »schilleriet« med korsfästningen. Granberg tillkallades för bildhuggararbetet men genomförandet var inte problemfritt. Bildhuggaren, som styvnackat höll fast vid barockens formspråk, var inte betrodd att utföra arbetet i egen verkstad. Han fick hålla till i regementskvartersboställets lokaler.

Arbetet pågick i två år och nyårsdagen 1750 kunde praktpiäsen invigas. Här firar rokokon sina triumfer samtidigt med stilens blomstring i huvudstaden och ute i Europa. Men Rödöns altaruppsats rymmer också inslag av barock. Rokokons förespråkare Hofverberg fick slå till halv reträtt. Barockens mästare

Granberg lyckades smyga in akantus, som kom att föras in som dekor av krönet.

Hofverberg och Granberg signerade stolt verket tillsammans. Båda var i femtioårsåldern och det påbörjade samarbetet varade livet ut. Granberg var i full verksamhet ännu vid 75 års ålder.

Den edlerska rokokon

Den som skulle fortsätta på den inslagna vägen blev *Johan Olofsson Edler* (1734–97). Han fick sin utbildning i hemtrakten och har så vitt man kan se aldrig varit i Gävle eller Stockholm utan sattes i skola hos Granberg som gesäll i sju år, handplockad av Hofverberg. Gesällkontraktet formulerades och undertecknades på regementskvartersbostället i Åkeräng 1752. Det är ett aktstycke som till fullo belyser hur man förväntades vara mångsysslare långt från skråväsendets begränsande ramverk. Den unge Edler förbinder sig att delta i höskörd och jordbruksarbete. Granberg å sin sida lovar att tillhandahålla undervisningsmaterial och att visa saktmod; han var känd som en arg-sint person. Men det viktiga är vidden av undervisningen i det som i kontraktet beskrivs som »bildhuggar konst överstrykningsarbete samt snickare- och bygningsverk«.

Efter fullgjord lärotid påbörjade Johan Edler på egen hand en enastående verksamhet. »Den edlerska rokokon« har blivit ett begrepp i jämtländsk konsthistoria. En av hans skönaste inredningar är den i Näs kyrka från 1770-talet, färgsatt och blomstermålad av hans kompanjon och ständige följeslagare Anders Berglin.

Inredning i Näs kyrka.
Foto Jämtlands läns
museum.



Gustavianskt i Jämtland

Den edlerska rika blommande formgivningen blev älskad och efterfrågad i hela mellersta Norrland. Platsbristen i de gamla trånga medeltida kyrkorna tvingade till utvidgningar och ny-



Blomstermåleri av
Anders Berglin från kor-
bågen i Näs kyrka. Foto
Jämtlands läns museum.

byggen som nu inreddes i rokoko. Man hjälptes åt genom personliga insatser, s.k. gångled, för framförande av sten och timmer. Hantverkarna var traktens egna, arvodena stannade inom orten i ett slutet system. Direkta arvoden utbetalades till de etablerade, som t.ex. Edler, som med tiden blev ägare till en medelstor gård och vid enstaka tillfällen kunde ses i peruk – ett klart statustecken. Och änkan kallade sig Madame.

Edler fick också möjlighet att skicka sonen *Jonas Edler* (1764–1832) till Stockholm. Efter utbildning till bildhuggare vid Konstakademien kunde denne efter hemkomsten presentera en ny tids formgivning, den gustavianska stilen, låt vara något avskalad. Han står bl.a. bakom ett stort antal predikstolar i stram utformning efter förebild från Carl Fredrik Adelcrantz' predikstol i Adolf Fredriks kyrka i Stockholm. Ett återkommande

motiv för altarpuppsatsernas skulpterade utsmyckning var korset med svepduken.

Jonas Edler sekunderades av den omskrivne och kände målaren *Pehr Sundin* (1760–1827), även han utbildad vid Konstakademien i Stockholm. Sundin efterlämnade en stor samling grafiska förlageblad och något som måste kallas ett konsthistoriskt handbibliotek.

Påfallande är att den som återvände från Stockholm till hemprovin sen möttes av en kundkrets utan krav på förnyelse. Sundins paradnummer var altarmålningarna med Korsnedtagningen ef-

ter förlaga av Charles le Brun. Dessa gav en barockprägel åt kyrkointeriörerna in på 1800-talet. Trots att Sundin enbart arbetade efter kopparstick i svartvitt i litet format nådde han ryktbarhet för sin färgkänsla.



Amorin tecknad med rödkrita ur Pehr Sundins skissblock från 1791. Teckning och foto Jämtlands läns museum.

En dragon och stenhuggare som försvann

Dragonen *Jöns Persson* är nämnd i Karl XI:s generalmönsterrolla för Jämtlands regemente 1686, samtidigt med den tyske invandraren Gregorius Raaf. I rullorna uppges Jöns vara från Småland men hans födelseår är okänt. 1704 blir han utkommanderad att fylla vakanser i Karl XII:s armé. Sedan tystnar det. Hur han dog vet man inte, inte var, inte när. Han är inte med i fångrollorna från Poltava.

Jöns får inget dragonnamn, utan benämns Jöns Stenhuggare. Professionen var han ensam om. Som medioker stenhuggare, utbildad antingen i Kalmar eller på Öland, gav han sig iväg på vandring norrut på jakt efter arbete i områden där konkurrensen var mindre påtaglig. I Östergötland mötte han samma krav som längre söderut. I Stockholm gick det inte alls. Där spärrade landets enda stenhuggarskrå vägen.



Måleri av Pehr Sundin på dörren i Storsjö. Foto Sören Hallgren, Nordiska museet.



Dopfundt från Sunne kyrka, snidad 1691, sannolikt i Anders Olssons verkstad i Hållborgen i Revsund. Foto Jörgen Pålsson, Jämtlands läns museum.



Jöns Stenhuggares dopfundt från 1698 i Frösö kyrka. Hans änglahuvuden med lockigt hår går tillbaka på dopställ av trä och återkommer på de gravhällar han fick beställning på. Foto Bertil Daggfeldt.

I Jämtland var han däremot utan konkurrens. Hans mest prestigefyllda verk där blev Frösö kyrkas dopfund. Donator var den nyadlade regementskvartersmästaren Anders Curry Treffenberg. Funten försågs med hans vapen. Där ingår också donatorns namn – men i bokstäver av betydligt mindre format än de decimeterstora bokstäver som bildar stenhuggarens självmedvetna signatur: »Fecit dragon Jöns Stenhuggare«.

Dopfunten försågs med änglahuvuden. Inslaget går tillbaka på 1600-talets tidigare dopställ av trä med skurna rankor, krans av änglahuvuden med sänkta vingar och plats för en dopskål, vanligen av tenn. Sådana dopställ, speciella för de jämtländska kyrkorna, tillverkades sannolikt i Revsund av bildhuggaren Anders Olofsson i Hållborgen. Efter dennes bortgång upphörde tillverkningen. Änglamotivet var här alltså ett väl inarbetat inslag i formgivningen av dopfuntar. Det kan ha varit ett medvetet önskemål från beställaren att även denna nya funt i sten skulle förses med sådan dekor.

Änglahuvuden med lockigt hår återkommer också på de gravhällar som draken Jöns fick beställning på. De är inte signerade men kan attribueras med utgångspunkt i den signerade Frösöfunten. En av dessa hällar finns i Oviken, över prosten Drake och dennes norska hustru Elsa Emdeman. Den dominerar av en medaljong med den uppståndne Kristus som trampar på ondskans drake, omgiven av odödlighetens lagerblad och de lockiga änglahuvuden vi känner igen från Frösöfunten.

Ett annat av Jöns Stenhuggares verk är gravstenen över kyrkoherden Martin Lundell i det jämtländska Sunne. Hällen har legat i den gamla kyrkans mittgång men är numera placerad utomhus, skadad och svåravläst. Den inhuggna texten, som Lundell själv dikterat framställer kyrkoherden som en fram-

gångsrik Herrens stridsman som utkämpat en god kamp. I själva verket var han en arbetsskygg hypokondriker, snål och besvärlig. 1685 hade han plågat sin middagsgäst, arkiatern Urban Hjärne, med att räkna upp »skocktals av sina lidanden«, när han nu hade en läkare att gratiskonsultera.

En enda av Jöns Stenhuggares gravstenar är rest över en kvinna, ärbar och from, den i förtid utslitna prästfrun Christina Wattringia. Hon skötte den urgamle företrädaren medan hon själv var gift i tur och ordning med de två efterföljande prästerna och födde inalles sex barn. Hon dog 1693, i en ålder av 49 år.

Prästerskapet hade råd att beställa stora hällar. Bönderna nöjde sig vanligen med mindre. Men undantag finns. Två bondsläkter slog sig samman om en ståtlig sten, nu i vapenhuset i Kyrkås gamla kyrka, med de välkända änglahuvudena och en text på svenska. Bibelstället, något felstavat, är hämtat ur bibelns Filipperbrev.

Om dekoren av Frösöfunten delvis återspeglar en regional tradition med kransen av änglahuvuden är gravhällarna snarare besläktade med sådana längre söderut, t.ex. på Kalmars gamla kyrkogård, med medaljong och änglar i hörnen. Tekniken med mönster och motiv i upphöjt och polerat arbete mot en pikerad botten har Jöns uppenbarligen tillägnat sig vid någon stenhuggarhytta på Öland eller i Kalmar. Jämför man hans arbeten med liknande i södra delen av landet framstår han som en medelmått. Men han kan inte fråntas äran av att ha infört en ny teknik och formgivning till ett provinsområde i norr där han dessutom också visat sig vara mottaglig för ett regionalt formspråk och lyhörd för sina uppdragsgivares önskemål.

Graffiti

– ett samtida kulturarv?

ANNA ASPLUND

är etnolog och projektanställd vid Armémuseum. Hon har tidigare arbetat i projekt med anknytning till folkkonst och graffiti både vid länsmuseet i Västmanland och vid Nordiska museet.

Vad har en bonadsmålning från 1870-talets svenska landsbygd gemensamt med en graffitimålning tillkommen i 1980-talets stadsmiljö? På vilket sätt har samlingarna av traditionell folkkonst relevans för diskussionen av museernas förhållningssätt gentemot samtida graffitikonst? Kan den aktuella samhällsdebatten kring graffiti belysas av det som en gång hände det förindustriella samhällets folkkonst?

Målarglädje på betongen

Året är 1987 och vi befinner oss i ett nedlagt industrikvarter i Västerås kolhamn. De gamla industribyggnaderna gapar tomma och en ödslig vind blåser över de grå betongväggarna. För inte så länge sedan var det full aktivitet här, medan hamnen ännu fungerade som arbetsplats för många människor.

Så får en kille med ett antal sprayburkar nedpackade i ryggsäcken idén att ta sig in på hamnområdet. De kala betongmurarna i den folktomma miljön framstår som en gigantisk preparerad

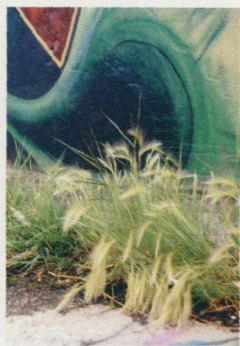


målarduk i hans ögon. Han börjar spraya och snart framträder en graffitimålning i stor skala. Medan han fullständigt ger sig hän åt att se sitt konstverk växa fram svänger en bil in på området. I bilen sitter industrihamnens förvaltare från bolaget Swecox. Han stannar till och frågar den unge mannen vad han tror att han sysslar med. Till svar får han ett trotsigt »Vad ser det ut som? Jag målar!«

Denna episod skulle bli upptakten på omkring ett decennium av konstnärlig frihet för stadens graffitimålare. Ett stort antal

Västerås hamnområde.
Foto BilderBenkt i Orsa.

målningar av hög klass utfördes på de vidsträckta betongmurarna, samtidigt som hela kolhamnen och industrihamnen på Lillåudden långsamt fick ny karaktär. Med förvaltarens tillstånd fungerade områdena som frizoner för graffitikulturen och som platser där de unga målarnas kreativitet fick utvecklas i en alldeles unik omfattning. På dessa väggar skulle den unge mannen från episoden ovan måla den graffitimålning med namnet »I'll burn ya all!« som blivit världsberömd bland annat genom att vara representerad på Hall of Fame i New York och genom att tjäna som illustration till ordet »graffiti« i den svenska Nationalencyklopedin. Graffitimålaren i fråga kallar sig för Puppet, och var en av pionjärerna inom svensk graffiti, en konstform som hade slagit igenom ungefär samtidigt i större städer som Stockholm, Malmö och Västerås runt år 1984.



Till Sverige kom graffitin från USA, efter att först ha tagit omvägen över Europas storstäder. Flera händelser under 1984 kan tolkas som utlösande faktorer bakom det relativt plötsligt uppblossande intresset för graffitimålning, däribland Sverige-premiärerna av kulturfilmerna *Beat Street* och *Style Wars*, samt utgivningen av boken *Subway Art*, som skulle komma att kallas för »Bibeln« bland graffitimålarna och som har inspirerat unga människor över hela världen till att intressera sig för graffiti. Under samma period växte intresset för hiphopkultur med inslag av breakdance och rapmusik till en massrörelse bland svenska ungdomar, något som också kom att betyda mycket för graffitins utbredning i Sverige. I Västerås övade man breakdance till rapmusik på ett torg i stadens centrala delar, som än idag kallas för »Lilla Bronx« i folkmun och vars omgärdande husväggar också utgjorde fond för stadens allra första graffitimålningar.



Foto BilderBenkt
i Orsa (även före-
gående sida).



Foto BilderBenkt i Orsa.

Ny konst med traditionella drag

En ny konstform hade exploderat bland landets ungdomar, både som uttryck för en samhällsprotest och som en modern ytt-ring av den folkliga lusten att smycka. Städernas offentliga mil-jöer bytte utseende under inverkan av en förbjuden och aldrig tidigare skådad gatukonst. Städernas invånare reagerade med upprörda känslor, men graffitins provocerande effekter bör ses i relation till konstformens karaktär av utanförskap. Endast ge-nom att befinna sig på utsidan av lagen kan graffitin förmedla en uppseendeväckande protest mot samhället.

Trots att graffitin måste beskrivas som en helt ny typ av konst, uppvisar den flera likheter med det som brukar anges som karak-teristiskt för folkkonsten från 1700- och 1800-talen. Dekora-tionsglädjen som genomsyrar allmogens formgivning i det för-industriella Sverige har mycket gemensamt med grundsynen i dagens graffiti: en odekorerad yta finns där för att dekoreras. Tendensen att blanda flera starka, klara färger, liksom viljan att smycka – ju mer desto bättre – är något som återkommer i graffitins vilda och färgsprakande ideal. På samma sätt ser jag paralleller i tendenserna till dekorativ abstraktion. Båda konst-arterna präglas av förenklingar och stiliseringar i motivvalen. Den traditionella folkkonstens geometriska form och dekor är något som också tas upp i graffitins lek med geometriska möns-ter. Ytterligare ett drag som för de båda konstarterna närmare varandra är benägenheten att kombinera olika stilar i ett och samma verk. På samma sätt som folkkonstnärerna i det förin-dustriella samhället blandade stildrag från olika tidsepoker och miljöer hämtar dagens graffitikonstnärer inspiration från vitt skilda håll, så som seriekonst, reklamspråk, surrealism, futurism och österländsk skrivkonst.

Internationell, regional och personlig stil

Nu återvänder vi till kolhamnen i Västerås och spelar i snabb takt fram tiden till år 1997. Detta år skulle nämligen en avgörande händelse markera slutpunkten på epoken av konstnärlig frihet i Västerås graffitihistoria. De unika förutsättningar för utveckling av graffitikultur som kolhamnen kunnat erbjuda förändrades abrupt då tillstånden att måla drogs in i och med att området övergick i kommunens förvaltning. Till skillnad från bolaget Swecox betraktade kommunen all graffiti som skadegörelse, och ansåg därför att målandet varken kunde tillåtas i kolhamnen eller på någon annan plats. Detta beslut skulle resultera i att det inte längre fanns någon naturlig plats för graffitikulturens utveckling i Västerås. Den inspiration och det kunskapsutbyte som hade förmedlats mellan målarna när de kunde arbeta vid sidan av varandra stannade av eller tvingades söka sig andra vägar. En del av målarna började ta sig till andra städer för att få möjlighet att träffas och utföra genomarbetade målningar på lagliga ytor, andra började måla olagligt på olika ställen i Västeråsområdet. Enligt uppgift från graffiti-målarna själva ledde detta till att det slarviga klottret ökade på bekostnad av de skickligt utförda målningarna. Andra hävdar att lagliga väggar endast bidrar till att öka intresset för graffiti överlag, vilket resulterar i att både målningar och klotter förekommer i högre grad på såväl lagliga som olagliga ytor.

Denna våg av »nolltolerans« med hårdare regler, straff och bevakning, som svepte in över Västerås för några år sedan var en del av en större attitydförändring i hela Sverige. En följd blev att graffitiscenen delvis omvandlades. Graffiti blev »rumsren« genom att ingå i olika projekt och flytta in på utställningar och tillåtna träplank. En konstform som hade fungerat som en re-



aktion mot samhället, där dragen av förbjudenhet givit graffitin en del av dess innehåll, blev en del av samhället, och vissa menar att den förändrades och blev tam.

Foto BilderBenkt i Orsa.

Men även den illegala graffitin levde kvar i den offentliga miljön, samtidigt som den flyttade över till andra medier. Som en konsekvens av myndigheternas alltmer högprioriterade saneringsarbete blev det viktigare för graffitimålarna att dokumentera sina verk genom att fotografera dem digitalt i samma ögonblick de blev klara. I takt med att Internet fick större betydelse som ett sätt att sprida information och kommunicera med andra



Foto BilderBenkt i Orsa.



fick mediet också en allt viktigare roll för fotografiernas spridning. Graffitimålarna kunde följaktligen på ett helt nytt sätt inspireras av målningar utan hänsyn till deras geografiska ursprung. För graffitin innebar denna utveckling att de regionala särdrag, som utvecklats efter att graffitikulturen fått svensk identitet skild från det importerade ursprungsidealet från USA och Europas storstäder, gradvis suddades ut. En stilutveckling som hade gått från ett gemensamt internationellt ideal till en nationell och även i viss mån regional identitet, vände således tillbaka till en graffiti utan tydliga nationella eller regionala gränser. Stildrag från olika tider och platser blandades upp till förmån för utvecklingen av mer personliga stilar som varierar från individ till individ.

Den stilutveckling som graffitin genomgått på 20 år i Sverige kan jämföras med den process som den traditionella folkkonsten genomgick i 1700- och 1800-talets Sverige under en period av cirka 200 år. Det regionalt särpräglade bonads- och interiörmåleriet utvecklades under denna tid alltmer som ersättning för ett måleri som fram till 1700-talets mitt varit relativt likartat i olika delar av landet. Omkring sekelskiftet 1900 medförde flera genomgripande förändringar i samhällsstrukturen i samband med den internationella industrialiseringsprocessen att de regionala variationerna ersattes av uniforma ideal.

En spegling av det förflutna och ett möte med framtiden

Under en tid in på 1900-talet kom den traditionella folkkonsten att betraktas som gammal och förlegad, för att slutligen föraktas och glömmas bort. Runtom i Sverige tapetserades bonadsmålningar från 1800-talet över med industritillverkade tapeter med

mönstertryck. Enligt uppgifter från Hälsingland förekom det fortfarande under 1940-talet att timrade byggnader med väggfast interiörmåleri förvandlades till kristidsbränsle. Förmodligen gick många hälsingemålningar förlorade utan någon som helst dokumentation då det gällde att så snabbt som möjligt montera ned timmerväggar i övergivna gårdar för att skicka virket till ett Stockholm i nöd. Vetskapen om dessa händelser ger nya perspektiv på de hot som vår tids graffiti står inför.

Nu förflyttar vi oss tillbaka till Västerås nedlagda industrihamn på Lillåudden. Vi befinner oss i nutid, och kan betrakta omgivningen medan den långsamt omvandlas från förfallet industriområde till ett modernt bostadsområde med 2000-talets arkitektur. De betongmurar med graffitimålningar som minner om platsens förflutna makas åt sidan och krossas med hjälp av gigantiska lyftkranar.

Precis som vid tiden för sekelskiftet 1900 måste således det förflutna städas undan när framtiden skall skapas. Det vilar något förgängligt såväl över de miljöer som rymmer den traditionella folkkonsten, som över de platser där graffitin skapas idag. Graffitimålningar hotas när gamla slitna exteriörer saneras och byggs om, men också av den ständiga risken att någon målar över. Historien upprepar sig varje dag någon målar över en graffitimålning med vit färg eller förvandlar en färggrann betongmur till en stenhög utan att först dokumentera miljön i befintligt skick.

Och precis som Artur Hazelius och hans samtida som en gång väckte medvetenhet om värdet av den gamla folkkonsten just som den höll på att försvinna, har man nu på läns museet i Västmanland insett att tiden är knapp. Därför har man börjat arbeta med frågorna om konstformens betydelse för ungdomars



Foto BilderBenkt
i Orsa.

intresse för konst- och kulturliv och om den roll graffitin spelar för konstruktionen av regionens kulturella identitet.

Utgångspunkten för läns museets arbete med graffiti är den konstpedagogiska verksamhet som initierats av länets konstkonsulent och som grundlagt flera viktiga kontakter med den regionala graffitivärlden. Inom ramen för konstkonsulentverksamheten och satsningen på ett flerårigt kulturmiljöpedagogiskt projekt har man bland annat deltagit i Raneprojektet, ett internationellt hållristningsprojekt med koppling till graffiti. Läns museet har också engagerat sig i frågan om ungdomars rätt till det offentliga rummet i projektet »Ungdomar K-märker«. I nästa steg vill läns museet utföra en dokumentation bestående av fotografier på graffitimålningar från regionen och intervjuer med graffitimålare som varit eller är verksamma inom länet. Syftet med dokumentationen är att skapa ett kunskapsunderlag kring graffitikultur som museet sedan kan använda som en plattform för det fortsatta arbetet med att verka för en regional debatt. Målsättningen är att öka förståelsen för graffiti som konstnärlig och kulturhistorisk företeelse, och därmed motverka de konflikter mellan olika samhällsgrupper, som bygger på okunskap.

Kulturarv och symbol för kulturell identitet

En central fråga i den planerade dokumentationen kommer att vara om graffitin har betydelse för västmanlänningarnas syn på konst och kulturarv i offentlig miljö. En följdfråga är om graffitikulturen har identitetsbyggande funktioner på liknande sätt som det förindustriella samhällets folkkonst. Kan vår tids graffiti komma att få lika stor betydelse som symbol för framti-



Foto BilderBenkt
i Orsa.

dens regionala kulturella identiteter som de bonader och dräktadukar som fyller läns museernas kulturhistoriska samlingar idag? På denna fråga finns det av naturliga skäl ännu inga svar. Men likheten mellan de traditionella folkkonstnärernas och våra dagars graffitikonstnärers relation till den lokala miljön ger oss kanske anledning att fundera. Mycket tyder på att graffitimålarna, liksom 1800-talets folkkonstnärer, har starka band till de platser där de är verksamma, och alltså på samma sätt kan komma att associeras med miljön med tiden.

Antagandet att graffiti har, eller kommer att få, en betydelse för regionens kulturella identitet aktualiserar även frågan om konstuptrycken utgör en del av ett lokalt förankrat kulturarv. De pågående nybyggnationerna i hamnområdet på Lillåudden i Västerås har på senare tid givit upphov till en regional debatt, där såväl företrädare för olika kulturpolitiska institutioner som en engagerad allmänhet framfört olika åsikter i ämnet.

Graffitin, museerna och forskningen

Diskussionen kring huruvida graffitimålningar bör betraktas som en del av samtidens kulturarv har inte bara relevans för den verklighet som utspelar sig i Västeråsområdet idag, utan för alla de platser i landet där graffitin utgör en del av den lokala miljön. I ett vidare perspektiv är det intressant att diskutera vad detta innebär för läns museernas ansvar för insamling, vård och förmedling av kunskapen kring dessa konst- och kulturuttryck. Graffitikonstens förgängliga karaktär motiverar ett omedelbart agerande när det gäller att bevara den för framtiden. Museerna har den unika kompetens som på sikt skapar förutsättningar för forskning inom detta viktiga område.



Foto BilderBenkt
i Orsa.

På vägen mot ökad kunskap kring graffiti som konstnärlig och kulturhistorisk företeelse finns många intressanta forskningsfrågor. Som exempel kan nämnas graffitins relation till genusproblematik och identitetsfrågor, liksom företeelsen som uttryck för allmänmänskliga behov av kommunikation eller som kanal för samhällskritik. Om hundra år kommer museerna förmodligen att ställa andra frågor till materialet än vad vi gör idag. Förhoppningsvis kommer framtidens forskare att finna nyanterade tolkningar av graffitins betydelse i vår tid med utgångspunkt från de dokumentationer och samlingar av graffitikonst som 2000-talets museimän lämnade efter sig.

Inom ramarna för industrisamhällets folkkonst

Hot rod = Unikt fordon byggt och hopsatt av äldre bildelar efter ägarens personliga smak, baserad på en avancerad kombination av estetik och teknik. Ram och kaross skall komma från amerikansk bil tillverkad före 1949. Byggdes ursprungligen som billig tävlingsbil, därav den starka motorn, det sänk-

ANNETTE ROSENGREN

är fil.dr och intendent vid Nordiska museet. I ett av sina forskningsprojekt, i utställningar och böcker har hon behandlat bilens betydelse.



T-hot, byggd som T-Ford Roadster 1923, fotograferad i samband med Big Power Meet i Västerås 1992. Foto Annette Rosengren.

ta taket (när tak finns), ofta breda bakdäck och avskalandet av detaljer som stötfångare, kromlister, utanpåliggande handtag och ibland skärmar. Efter andra världskriget blev fordonen egendesignade bruksbilar och identitetsobjekt för unga män i Kalifornien. En av de vanligaste modellerna är byggd som roadster – dvs. öppen och tvåsitsig – med delar från bl.a. Ford- och Chevroletmodeller från 1920- och 30-talet ihop med modernare, trimmad motor. Hot rods introducerades i Sverige på 50-talet genom amerikanska biltidningar. De första fordonen med det namnet skall ha byggts i Stockholmstrakten i slutet av 50-talet men många av 30-talets tävlingsfordon i vårt land byggdes på samma princip.

Street rod = Egentligen samma sak som hot rod men är byggd med modernare komponenter, har tak och är bekvämare att åka i.

Konst och kultur

Folkkonst är något som alltid skapas, något som är ständigt närvarande, ständigt i förändring och som till sitt uttryck är i dialog med tid och plats. Ungefär så har den amerikanske folkloristen Henry Glassie definierat folkkonst i olika sammanhang, och hans arbeten har spritts inom den anglosaxiska världen.

En ofta använd definition av folkkonst är att den i form och mönster bygger på tradition, varierar regionalt, skapas i strävan efter perfekt form, lever och utvecklas i dialog med en social omvärld och att den inte är baserad på formell skolning. I Sverige har den dominerande inställningen varit att folkkonst hör samman med det förindustriella samhällets tillverkning och material, främst trä, skinn, lera och textil. Under senare år finns



»Sweet Little Rock'n Roller«, en Ford Tudor 1937, vald till Sveriges vackraste hot rod 1997. Vandringspriset delas ut av bilbyggarrhobbys ledande tidskrift *Wheels*. Bilens ägare och skapare är Örjan Bergman från Säter i Dalarna. Motorn är en Chevrolet 350 med kolvar, kamaxel, insug, förgasare m.m. inköpta från USA och trimmad till 400 hk. Invändigt är bilen modern med högryggiga Saabsäten och elektroniska fönsterhissar. Bakaxeln är stel och kommer från en Camaro. Bilen tog tio år att bygga. Generellt är dessa bilar oersättliga och något som ägarna är väldigt rädda om. Foto Peter Segemark, Nordiska museet.



tecken på uppmjukning så att folkkonst även kan innefatta industrisamhällets material, form och verktyg.

Fordonsbyggandet är ett av flera uttryck för modern folkkonst och hot rods och street rods hör till det främsta och exklusivaste. Fordonens former, mönster och material är styrda av 1900-talets konsumtionssamhälle, materialen är övervägande järn och plåt och verktygen skruvmejslar, hylsnycklar, svetsagregat, metallsvavar och liknande. Till skillnad från allmogesamhällets folkkonst men i linje med det moderna samhällets globala räckvidd har de regionala variationerna ersatts av internationellt giltiga formspråk. Från början en amerikansk företeelse syns fordonen numera ofta på svenska sommarvägar och på bilutställningar och möten för entusiaster. Södra Dalarna med sin verkstadshistoria är kanske den del av landet där hobbyn är mest utbredd i förhållande till invånarantalet.

De ombyggda bilarna plockas samman av delar från olika fordon och förändras genom att t.ex. tak och kaross sänks och karossen »strippas« från diverse detaljer. Byggarna återskapar och omskapar former och detaljer från den amerikanska massbilens barndom och ungdom, dvs. 20-, 30-, 40- och 50-talen, och kombinerar formerna med kraftigare motorer. Strippningen går tillbaka på tävlingsfordon, där onödiga detaljer tas bort för att göra fordonen lättare. Bilarna görs till en skönhetsupplevelse men skall också ge intryck av lurande snabbhet. I en tidigare och mer rent funktionell form användes hot rods vid tävlingar på Kaliforniens saltöknar under mellankrigstiden.

En klassisk hot rod eller street rod utgår ofta från ram och kaross till Ford 1932, A-Ford från 20-talet eller Chevrolet från 30-talet, som tillverkades i mycket stort antal och var relativt billiga. Karossens yta och linjer är centrala liksom motorns po-

tentiella kraft. Bilarna görs för att åka med under sommaren och för att ställas ut. Utställningarna och mötena runtom i landet är många under sommarhalvåret. Fordonen växer fram ur tusentals timmars garagearbete och i en social omvärld av likasinnade som besöker varandra, resonerar och diskuterar, bläddrar i biltidningar, åker på utställningar. Slutfinishen är viktig och fordonet lackeras i en bjärt färg samtidigt som inredningen gärna får luxuösa drag.

Många män i landsorten har berättat att intresset startade i unga år ihop med lusten att skruva sönder och sätta ihop allt från väckarklockor till cyklar och mopeder. Den tidiga tekniska lusten är något man är stolt över att ha, den ingår i självbilden och är en bekräftelse på personlighet och identitet.

Hot rod- och street rod-byggandet knyter an till en folklig bilmekarkultur. Där ryms både de som bara byter avgassystem och bromsbackar och de som gör omfattande om- och nybyg-



Reservdelsmarknad, så kallad swapmeet, i samband med årliga Big Power Meet i Västerås i juli. Foto Annette Rosengren 1992.

gen liksom renoveringar/restaureringar av äldre bilar och motorcyklar utan att egentligen ha detta som yrke. Bilmekande i allmänhet handlar naturligtvis om att spara pengar men också om att kunna utföra något med händer och huvud och känna tillfredsställelse över det.

I synnerhet bilbygge, men också renovering och restaurering av äldre bilar, innebär att forma och skapa med egna händer, uppgiften är ett möte mellan tanke och utförande liksom mellan avsikt och motstånd. Glädjen är sinnlig och förknippad med att »röra vid«. Många forskare inom folkkonst- och folklöretradition har konstaterat att arbete med att forma, skapa och klara av medför ett intensivt engagemang där alla sinnen tas i bruk. Det stimulerar, ställer frågor, utmanar och ger en känsla av kontroll över kaos. Arbetet kan handla om att sätta in en renoverad motor, plocka isär och renovera en växellåda, demontera en kaross, ersätta en rostangripen plåtdel med ny plåt, förändra en fyrdörrars sedan till en tvådörrars bil med utdragna former, eller förbereda en lackering. Med välfärdssamhället och mer fritid har följt oräddheten och övertygelsen om att nya och oprövade idéer kan genomföras.

Intresset för originalversioner av USA-bilar från 1950- och 60-talet och för hot rods är ofta sammanvävt i en och samma person. Men utanför den egna subkulturen har bilarna länge betraktats som vulgära och identifierats med misskötsam ungdom. Inom veteranbilshobbyn, som mer varit en medelklassföreteelse, har hotrodbyggandet setts som något som förstör gamla fordonsobjekt, som istället borde renoveras.

Det tidsödande och kravfyllda byggandet av hot rods och street rods liksom det omfattande renoverandet/restaurerandet av äldre fordon utförs av en elit inom »bilmekarvärlden«. Men

behovet att vara kreativ är allmänmännskligt även om det tar sig olika uttryck.

Erövrade kunskap

I bakhuvudet hos bilbyggaren och bilrenoveraren/-restaureraren finns tanken att otaliga använda och nötta ting kan brukas på nytt. Visionen finns hur det färdiga objektet skall se ut men bilden av fordonet blir detaljrikare med arbetets gång. För bilbyggarens inre blick skymtar den färdiga tak- och karossänkta bilen med breda bakdäck omslutna av breddade skärmar, med sin starka motor och sina förstärkta bärande delar, sin färgsättning, inredning och eventuella elektronik. Bilden/visionen modifieras med nya idéer och kunskaper under arbetets gång och blir till slut ett realiserat verk.

När Per Fredriksson i Hedemora berättar om sina framtida hot rods tänker han sig numera fordon i stil med dem som gjordes i 50-talets Kalifornien. Han vill inte ha senare tiders elektronik och sänkningen av tak och kaross skall vara modest, om ens någon. I stort är visionerna klara och i hans stora hobbyverkstad finns ramar, chassin och karosser för kommande fordon. Men i smått kommer detaljerna att ändras under den mångåriga byggperioden. Medan Per är lite av en nostalgiker vill andra ha modernare, bekvämare street rods med elektronik och insprutningsmotor.

Många unga män i Sverige har gått omkring med inre bilder av bilar de skulle vilja ha. Men kunskaperna för att realisera detta måste erövrats och växa fram och de har ofta startat med enklare ombyggen av billiga äldre inhemska Volvomodeller. Den bil man bygger själv blir alltid ett unikt lärdomsobjekt och



Per Fredriksson i sin A-Ford Roadster Pickup, byggd i Kalifornien omkring 1950 och importerad till Sverige fyrtio år senare. Den blev stående i ett garage och bevarades därför i orenoverat och ursprungligt skick. Karossen är en Ford Roadster Pickup 1928, ramen från en Ford 1934, bakaxeln från en 40-talsford, flak och skärmar från en Ford Pickup 1932. Huvsidorna kommer från Cadillac 1935, huven är enkelt hemmagjord av rullad plåt. Främre stötfångaren är från en Oldsmobile 1940, den bakre från en Ford 1949, ratten från en Pontiac. Motorn är en sidventils Ford V8 från 1940-talet med Edelbrocktoppar och Tornadoinsug med dubbla Strombergsförgasare. Topparna, förgasarna och insuget var moderna när de sattes in runt 1950. Foto Rolf Carlsson 1995.

något han eller hon känner och kontrollerar på ett helt annat sätt än en färdigköpt bil. Den ombyggda bilen är dessutom unik och finns bara i ett exemplar, och den blir både kunskapsprov och identifikationsobjekt.

Ombyggda bilar såväl som renoverade/restaurerade fordon visas upp för andra i garage, på gatan eller vägen och på utställningar. Kraven för högsta betyg har ökat genom åren och påverkat entusiasterna i takt med att deras kunskaper ökat. Så noga som Per Fredriksson ville vara när han för tio år sedan var upptagen med att renovera en Cadillac från 1953, var han inte när han som sjuttonåring renoverade samma bil. Arbetet brukar ta många år.

Kompetensen får växa fram i en växelverkan mellan vad huvudet tänker ut och händerna gör. När den unge bilbyggaren Johan i Långshyttan i Dalarna byggde sina »epor« på 90-talet av gamla Volvomodeller och i enlighet med regler om vad man får köra före 18-årsåldern, motsvarade dessa inte hans inre bild



Klassisk epa-traktor i Säter, Dalarna, dvs. ombyggd Volvo Duett tillåten att köra från 16 års ålder. Foto Johan Knutsson.

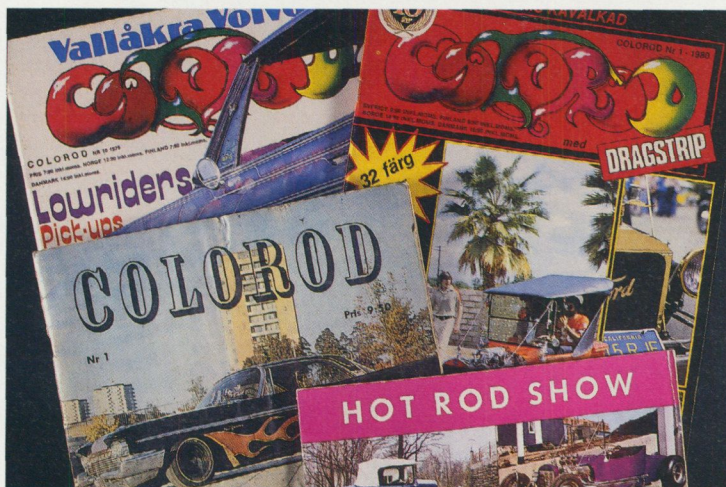
av verkligt »fina« fordon. Drömmen var en kraftigt omdesignad Mercedes Benz som han sett i en biltidning. Sedan länge hade då bilombyggandet vidgats till att omfatta inte bara amerikanska fordon utan även bilar av europeisk och japansk tillverkning. Men eporna var vad han klarade av då, de var en förberedelse som gav honom kompetensen att skapa ett mer avancerat objekt om intresset skulle bestå.

Bilhobbyn som helhet – och inte minst den motorhistoriska sidan av hobbyn – växte starkt under 1900-talets senare hälft och stimulerades och utvecklades av biltidningarnas artiklar, reportage och utställningsarrangemang. Böcker och tidningar har varit studiematerial i ett brett kunskapsbygge. En del har rest till USA där de sökt upp miljöer de läst om och spårat sig fram till bilar, reservdelar och tillbehör, som de ordnat frakt för till Sverige.

God konst

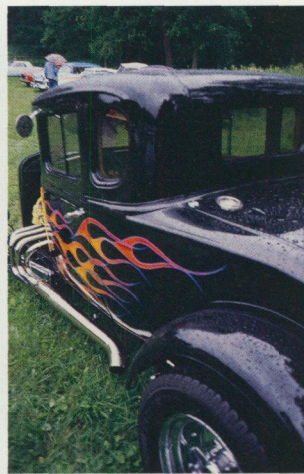
I inget annat europeiskt land har som i Sverige hot rod-byggandet en sådan kvalitet, demokratisk bredd och omfattning i förhållande till folkmängden. Förklaringarna tros vara många: vår relativt höga levnadsstandard och våra höga ungdomslöner under årtiondena efter kriget, våra genom emigrationen och sedan länge etablerade kontakter med USA samt USA:s frammarsch på många kulturella plan i Europa efter kriget där Sverige var väldigt mottagligt. Jag tror också man skall se betydelsen av att Sverige haft ett demokratiskt samhällssystem där allas rätt till kultur och meningsfull fritid fått utrymme.

Hobbyn i stort är starkt mansdominerad och omfattar tekniskt intresserade män inom alla samhällsklasser och över hela



Tidningen *Colorod* startade 1970 som den första svenska tidningen som helt ägnades åt hot rods och andra amerikanska bilar som användes av ungdomar i 1950-talets Kalifornien. Tidningens grundare hörde till de främsta entusiasterna och arrangerade på 1960-talet Sveriges första hotrodutställningar. De ägde rum i Ostermans Marmorhallar i Stockholm. Foto Peter Segemark, Nordiska museet.

landet. Men intresset för just amerikanska bilar har en grund i raggarkulturen och rötter i arbetarklassen. Förmodligen har detta bidragit till att hot rods och street rods har så svårt att bli erkända inom folkkonstetablissemangen. Att uppfatta fordonen som konst och kultur verkar strida mot många konventioner. Till det som har betydelse hör att objekten utgår från massproducerade konsumtionsvaror (dvs. bilar och motorcyklar) och att de flesta utövarna är självlärda, bosatta utanför storstadsregionerna och i allmänhet saknar status i de »rätta« sammanhangen. Även om arbetet kvalitetsbedöms vid utställningar så har domarna oftast social status och makt bara inom den egna kulturen. Säkert är det extra betydelsefullt att bilbyggeri är förknippat med inte bara arbetarklass utan även landsort. Det har handlat om verkstadsarbete i periferin och i verkstäder har av tradition arbetare hållit till.



Varje sommar arrangerar klubbarna sina utställningar. Fordonen här visades vid Roslagens American Car Clubs meeting i Åkersberga juni 2002. Foto (även nästa sida) Annette Rosengren.





Vad samhället legitimerar som god konst och kultur är en fråga om makt, dominans och vad den franske sociologen Pierre Bourdieu kallat »kulturellt kapital«. Tillgång på »kulturellt kapital« är förknippad med bildning och är ett av borgerlighetens främsta medel att distansera sig socialt på klasstrappan. Mönstret går att känna igen i Sverige även om gränslinjen är mer flytande här än i Frankrike och även om populärkulturen numera har kommit in i kulturetablissemangen. Under senare år har bilhobbyn generellt blivit mer legitim i samhällets ögon, det gäller i synnerhet restaurering av gamla bilar. Att så många utövare har blivit medelålders väletablerade skattebetalare har säkert stor betydelse. Hobbyn kan tala för sig vilket bl.a. har gett resultat gentemot Trafiksäkerhetsverket och skattelagstiftningen. Att erövra en position på konstens och kulturhistoriens mer etablerade arenor är svårare. När får vi t.ex. se en hot rod utställd i en folkkonstutställning i Nordiska museet?

Fascinationen för hot rods och för att bygga om bilar har många dimensioner. Dit hör att ha kontroll över processer och att begripa tekniska konstruktioner. Den innefattar också glädje över att synas och över att ha erövrat nya kunskaper, nya färdigheter och nya sociala positioner liksom stoltheten över att ha utträttat något bestående. Den är förknippad med omfattande kunskapsbygge tillkommet utanför etablerade lärdomsinstitutioner. Och den ingår i sociala sammanhang där bilar är långt mer än bara transportmedel, där deras estetik och teknik värderas och ges stort utrymme och där det egna skapandet har hög prioritet.

Med nya verktyg i en ny offentlighet

Min pappa fick lära sig hantverk av sin far, skomakaren. Alla hans åtta bröder fick göra så. Snida kåsor och tillverka läderryggsäckar. Visst försökte vår far flygvapenkaptenen lära oss slynglar något liknande, men det blev mest V65-tips och fiske. Vi sextiotialister fick skola oss själva i de nya konsthantverken, den nya folkkonsten.

En explosion av genrer och visuella uttryck

Redan i slutet av sextioalet hade hippierörelsen anammat ett av världskrigens propagandamedier – flygbladet. Det var ett av de medier som blev viktiga kulturbärare i sextioalets alternativrörelser, serietidningen var ett annat.

Under punkvågen i slutet av sjuttioalet fick särskilt serietidningen ny aktualitet. I Ramones och Sex Pistols spår följde en rad s.k. fanzines. *Punk* och *Sniffing Glue* var först på banan. Och när punken ebbat ut i början av åttiotalet, så växte seriefanzinen fram. Ett fanzine kunde vara en ganska enkelt producerad amatörserietidning. Detta var innan bruket av macens desktop-

PER ERIKSSON

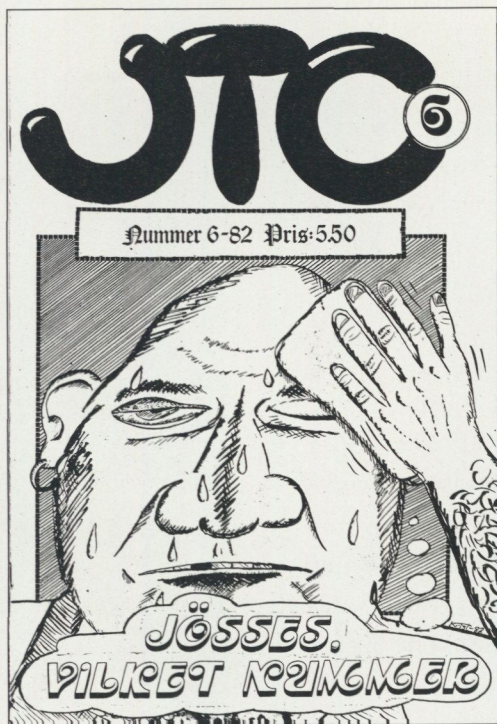
är bildlärare, konstnär
och designer.



Serietidningen *Skunk*.

ping slagit igenom, eller ens var påtänkt. Man gnuggade rubriker med Letrasets gnuggisar och klistrade raster. På samma sätt som proffsen, men i en mer opolerad form och med ett resultat som knappast tilltalade andra än en snäv krets av invigda. Men som jag ser det var amatörserietidningen en viktig länk i en utvecklingskedja. En pojkrummens och studentlyornas brukskonst, producerad av unga män med brinnande ambitioner och knappa resurser. Utvecklingen fortsätter i dag på Internet.

När punken tappat mark fanns nya musikgenrer där alla kun-



Serietidningen JTC.



de spela och nå framgång. I en genre- och medieexplosion i början av åttiotalet berikades världen med fenomen som metal, synt, hiphop, goth, graffiti, datorspel och vuxenserier. Rankzerox kopieringsmaskin gjorde det möjligt för vem som helst att bli redaktör på sin egen tidning. Och många av åttiotalets alster var serietidningar med titlar som *Mytzi Plytz*, *Skunk*, *Blöd och Fibla* och *Jodding Tants Corporation*.

Rankzeroxkopiatorn blev ett begrepp i pojkrumsdrömmarna och en hel generation svenska serieskapare klev så småningom in i de kulturella finrummen. Stilen var ofta enkel och produktionsvillkoren knapphändiga. Men hantverket hade de lärt sig från grunden, helt själva eller med hjälp av andras alster.

Flyern

Flyern eller flygbladet var från början ett militärt propagandemedium som ofta spreds från flygplan. Men flyern fungerade även civilt som en handfast reklamform. Man stod – och står alltjämt – vid populära ställen på stan och delar ut reklamappar med näringsidkares erbjudanden. I vissa kvarter i New York kan man inte röra sig många meter utan att konfronteras med dessa »handouts«.

Flyern blev även de unga grabbarnas medium under slutet av 1900-talet. Utövarna av åttio- och nittiotalets musikgenrer



Ett blad kommer
flygande, litet
och gratis.

kände behov av att särskilja sig från varandra. Stilarna utmärkte sig inte bara musikaliskt och textmässigt. Utseende, mode och attityd spelade roll. Man gick inte längre bara ut och lyssnade på musik. Man lyssnade på rätt musik, i rätt kläder med rätt attityd. Flyern passade perfekt in i sammanhanget. Den hade flera egenskaper som gjorde den populär i de musikaliska subkulturerna. Den var lätt att göra, billig att trycka och gratis att distribuera. För tilltänkta mottagare av flyerns budskap fanns liknande fördelar: lätt att stoppa i fickan, gratis och ofta estetiskt tilltalande. Samma slags energi som en gång givit Sverige och världen fanzines fanns i de papperslappar som utgjorde kommunikationen mellan tusentals musikintresserade.

Samlarobjekt

Att samla flyers har varit ett kärt nöje för mig. Mer aktivt de senaste 10 åren, mer sporadiskt innan dess. Städer som London, New York, Köpenhamn, Helsingfors, Stockholm, Malmö och Linköping har alla sin flyerflora med sina egenheter. Men det finns också stora likheter mellan de olika städerna. En punkklubb i Stockholm har ungefär likadana flyers som en i New York. Mycket uppseendeväckande är nog de prostitutionsflyers som man finner i Londons telefonkiosker, med bild och telefonnummer.

Om man tittar på en mängd flyers som spänner över en viss tid så tycker jag mig även kunna spåra en Stockholmsstil, ett slags flyerns »nordic light«, tryckt med hög kvalitet i fyrfärgstryck. En annan sak jag tycker mig kunna se i min samling är den hårda rockens stil. Hårdrock, metal, punk och goth har alla en dragning åt det svarta. Svart och vitt, möjligtvis lite grått och



eventuellt rött. Och typsnitten är i den tyngre musiken, liksom i alla andra genrer, genrespecifika.

Det är svårt att utskilja flyers från olika år eftersom de inte ändrar sig nämnvärt och eftersom året är utelämnat vid datering på nästan samtliga flyers. May 5 eller 3/6, räcker som angivelse. Alla vet ändå att evenemanget sker nästa vecka eller om två. För flyerns primära mål är att locka besökare till ett evenemang. All tjugig layout och alla ordvitsar är i första hand ett medel.

Stilar i en folkkonstsamling?

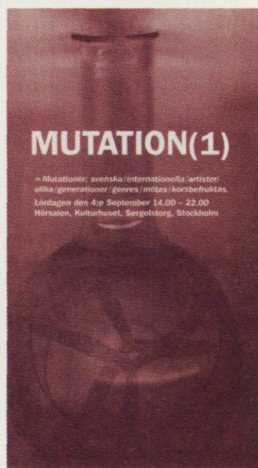
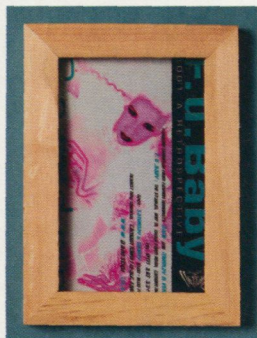
Man kan se slutet på åttioalet som något av en storhetstid för flyern. Det var då Macintosh hade gjort det lätt för var och en att layota och printa ut original, som senare kunde fotostatkopieras relativt billigt. I början blev det ganska enkla grafiska layouter. Page maker och Quark Express var vanliga layoutprogram.

Men lanserandet av färgkopiatorn gjorde det även möjligt för flyersmakare som Nux Vomica att sprida sina collageflyers. Han var och är fortfarande novis när det gäller datorer, han klippte och klistrade sina collage som han kopierade i en färgfotostat. Men när Nux Vomica inte själv layoutade sina flyers så kunde han låta någon annan göra dem på sin hem- eller arbetsdator. Nux Vomica är även känd som Pelle Jansson, i början av nittioalet ägare till Kool Junk, en butik i Stockholm som var en smältdegel för olika musik-, konst- och modestilar. Collaget som Nux Vomica representerar är dock ett undantag om man ser till det stora utbud av flyers, som jag samlat på mig under åren. I samlingen kan man särskilja tre grundutseenden, som



Ordvitsar och lek med bokstäver hör till flyerns uttrycksmedel. När allt går att göra och förändra i datorn blir det viktigt att påpeka att fotografier är riktiga. Foto Birgit Brånvall, Nordiska museet.

Collageflyer av Nux Vomica.



Konst i litet format.

alla också haft sina speciella förutsättningar och användningsområden.

Den första kategorin kallar jag *bild med text*. Här samverkar bild och text på samma sätt som på traditionella filmaffischer. Ofta finns även referenser till filmaffischer och »pulp« bokomslag. Bilden är ett stämningsskapande blickfång, medan texten – ofta i stor stil – informerar om vad som gäller. Dessa flyers är vanliga inom tyngre rockmusik, hårdrock, metal, etc.

Text som bild får beteckna den andra kategorin, där man plockat bort bilden och låtit orden ta större plats. Här får man säga att datorns skriv- och layoutprogram påverkat utseendet. Stora bokstäver som både informerar och väcker uppmärksamhet. Man leker med ord och fonter, vrider och vänder på bokstäver och siffror. Praktiskt taget allt var ju möjligt att göra i datorn.

Den tredje kategorin, *det lilla konstverket*, tycker jag mig ofta se i samband med nyare, mjukare musikstilar som ambient, chill out, lounging. Den väsentliga informationen har krympts både i storlek och omfattning. Istället dominerar logotyper med attityd och stämningsskapande layout. Dessa flyers är ofta nästan överdrivet estetiska, med harmonierande färger och fyrfärgstryck på dyra glansiga papper. När man tittar på den här kategorin är själva konstaspekten påfallande, flyern är ett mellanting mellan ett meddelande avsett att stoppas i fickan och ett litet konstkort att pryda arbetsplatsens eller hemmets vägg med.

En flyer kan alltså vara som ett litet konstverk: ett intressant medium och ett opretentiöst sätt att njuta av bilder och layoutkonst. Samtidigt förmedlar den samhörighet. Rätt klädd och med rätt attityd kan man väljas ut av en flyerutdelare i storstadsnatten. Vid ett besök på en klubb där du upplevs som rätt kan du få handen full av dessa papperslappar som vill dig något.

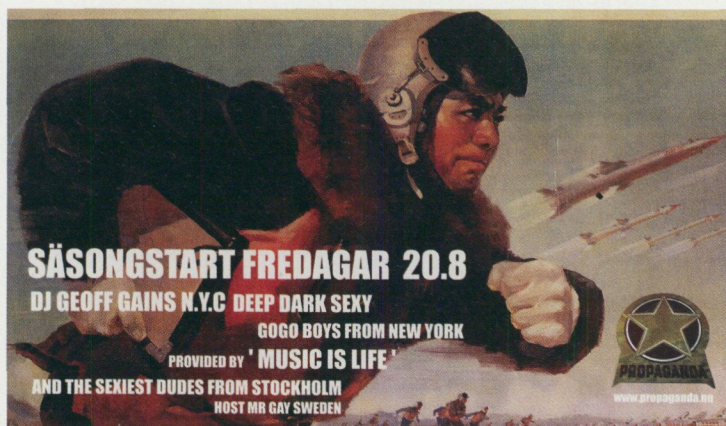
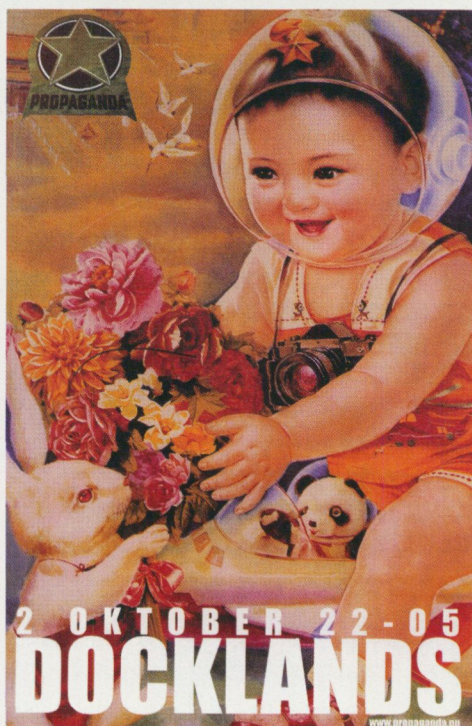


Bild med text.



Text som bild.





Men det är inte bara genom »handing out« som de distribueras. Oftast ligger de och väntar på oss på kassadisen i klädafärer, barer och kaféer. På rätt ställen. Flyern existerar i symbios med sin publik. Dit man går där finns de – och man går dit där de finns, för att se vad som är på gång.

Internet och flyern hand i hand

Sedan Netscape lanserade »world wide web-browsern« 1994 har Internet i snabb takt blivit var mans medium, www har liksom seriefanzinet och flyern lockat i första hand unga män att uttrycka sig. Ganska tidigt stod det klart att två inriktningar kunde skönjas: de innehållsprioriterande informationslistorna och de vildsint och lekfullt designade flashsidorna.

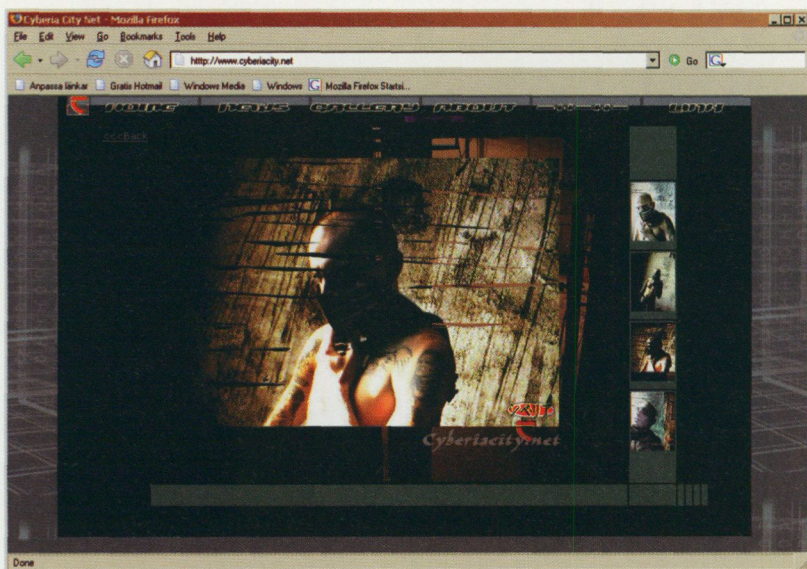


De innehållsbaserade sidorna är ganska spartanskt utformade med långa informationslistor för dem som behöver tanka hem musik, ett program eller något annat. På andra sidor prioriterar man en cool och lekfull layout. Flash och flash-playern har fått sina ivriga användare. Tusentals unga, främst män, har lärt sig konsten av varandra – precis som serieskapare och flyermakare – långt från fädernas övervakande öga. Internet, flashgenerationen och de nya sätten att knäpa ihop digital brukskonst var dessutom fullständigt obegripliga företeelser för föräldrarna. Om någon försökte hålla jämna steg med sin avkomma var det oftast lönlöst.

I och med Internets utbredning fick flyern en ny uppgift: att promota Internetadresser. Någon kanske tänkte att Internet skulle ersätta flyern. Så blev det inte, flyern och webbsidorna samarbetar istället. Man kan idag minska informationsmängden på flyern och hänvisa till en hemsida. Och hemsidan finner man via flyern på »rätt« kafé. I vissa fall finns bara en URL som skrivet meddelande på flyern.

Man kan också se att amatörserierna fått ett litet uppsving med Internet. Man placerar sin serie på nätet och når på sätt en publik långt större än vad de fotostatkopierade alstren någonsin kunde nå, och oftast till en lägre kostnad. Med tiden har också tjejrerna till viss del tagit för sig av »pojknarnas värld«.

På min väg från kladdiga punktidningar till välsvavade hemsidor har jag många gånger stött på samma personer. Nya medier, men påfallande ofta gamla ansikten som blandas med nya. Och även om de yngre förmågorna knappt var födda när punkfanzinerna såg dagens ljus, så förstår vi varandra förvånansvärt väl. Vi har ju i alla fall det gemensamt att våra fäder inte förde generationers hantverk vidare till oss. Vi formulerade oss själva.



Hemsida av Per Eriksson.

Designer: The People

Summaries

Introduction

Nominating out the people as designer is not really the same thing as talking about folk art. Folk art is a concept that first came into use in the world of universities and museums just over a century ago. It is traditionally associated with the collections of the museums of cultural history. Design means creative aesthetic thinking and, like folk art, it often has a social task or a practical function, whether it concerns two-dimensional or three-dimensional products. Yet design today is also increasingly linked to the person in the creation process. By combining the people-based creativity and design of our own time with the folk art of bygone times, we want to expose both the role of the individual and the concerted artistic creativity.

Three different fields are covered in the book. First the focus is on the human body. Many articles are then assembled under the heading "The Home", an important arena for creativity both past and present. The concluding topic in the book is folk design in the public space.

Translated by Alan Crozier.

Folk art and research – a retrospect

Nils-Arvid Bringéus

For scholars, folk art (Swedish *folkkonst*) is a defining term which had its breakthrough in the 1920s. Both elements of the compound term – *folk* and *art* – are problematic, to say the least. Folk art had its natural place in the museums of cultural history, while the art museums were chiefly devoted to the art of the academics and the decorative art of the master craftsmen in the cities and towns. When scholarly research on folk art started, it was consequently in folklife studies, later ethnology, that it

had its base – at least in Sweden. Regional variations are a fundamental theme in presentations of folk art. The study of distinctive regional and local features of folk art also revealed individual variations. The study of regional differentiation in folk art could therefore continue with the attribution of individual works to particular artists. The focus on social variations led to an increased interest in the environment and social background of the producers. What problem fields should research on folk art now concentrate on? The author puts the question and also suggests some possible research areas: picturelore and motif content, the transformation of pictures, the models that were copied, reception, the use of pictures, and sociology of art. He believes that the next step might be to study folk art in a global perspective.

Folk art and popular art – a contemporary view

Eva Londos

Today's folk art is so different that it is difficult for us to perceive it. Instead of calling it "today's folk art", which can lead one's thoughts to domestic handicraft, naïve art, and amateur art, the author suggests the designation "popular art". The objects and phenomena of popular art could be defined by ethnologists and curators at museums of cultural history. Ethnological picture research in Sweden has traditionally been pursued as the study of folk art. The main point of this research was, apart from interpreting the messages of folk pictures from communicative aspects, to study the pictures in their context. Art then also involves ordering and selecting, an awareness of or aspiration for decorative effects and messages. The home has become a place where life is lived without regulations, and a place which thus fosters popular art, a kind of installations, where the act and the meaning are as important and interesting as the artefacts.

Designing oneself

Kristina Lund and Birgitta Svensson

In a world with increasing competition it is not enough to offer a good product; the message had to be packaged if it is to be noticed in the crowd. This packaging, also known as design, concerns both commodities and people. The concept of identity is used to market goods and, conversely, business terms such as trade marks and logotypes are applied to people.

As a reaction to commerciality there are today movements advocating that one should produce one's own fashions by making something new of the old and thus taking power over fashion. The use of bodily expressions such as tattoos can also be an alternative to powerlessness. Tattoos, which used to be associated with protest and outsiderhood, have today become markers of community.

The characteristics of hiphop are a special dress style with large, baggy clothes and blingbling, that is, glittering jewellery, the more the better. Blingbling can perhaps be viewed as a form of revenge for a childhood without status and as a manifestation of a new position: I am not my background. The blingbling attributes are symbols of success in a world where money brings respect. Hiphop is a macho world where earrings are recoded as a symbol of masculinity.

Different modes of expression for both masculinity and femininity are tested, and at the same time as negotiations are taking place about what can be attributed to gender differences, differences between the genders can be reinforced. Bodily identity markers challenge people to a dialogue about the significance of the exterior for people.

Do Redo – folk art in the present day

Anna-Stina Lindén Ivarsson

Forget the rules and the musts. That, in brief and extreme terms, is the philosophy behind the youth-oriented craft project Do Redo. A knitting symposium in Härnösand in 2002 was the kick-off, and in November 2004 Do Redo filled a large exhibition hall at the Swedish embassy in

Tokyo and the book about the project was finished. Katarina Evans is one of Do Redo's designers and "handicraft missionaries", Katarina Brieditis is the other. Ulla-Karin Hellsten from the Östergötland Wool Spinning Mill is leader of the project. Sonoko Sato is a writer and anthropologist, and Anna-Stina Lindén Ivarsson is a fashion journalist.

Fashion plays a major part in young people's lives today. People shape their identity with clothes. It can be fun, but for many young people clothes and trade marks are a torment. Do Redo's aim was to start an urban handicraft movement. Book, exhibition, reuse workshop, and material kit – everything was supposed to interact. Young people would be given tools with which to make their own clothes. Into the bargain they would learn the most common craft techniques. There was inspiration everywhere: on the street, in museums, on the web, and in fashion magazines.

*Both bride and Sámi
On clothing with a special meaning
Elisabeth Elmfeldt-Brundin*

In many cultures wedding dress has been of special significance. Among the Sámi, traditional dress has become an important identity-creating factor. For a person today who is both bride and Sámi a choice arises between many possibilities to express in dress her identity and her personal relationship to traditions and patterns of life.

The silver collar has been an important part of the Sámi bride's traditional dress. The more ornaments on the collar, the richer the family. The collar has for a time been thought to have disappeared, but perhaps it has now had a renaissance. The belt has also been important, and sometimes the bride also wore a crown. Pictures from the late nineteenth century and the early twentieth century also show how Swedish fashion with a crown of myrtle caught on among the Sámi. Far to the north, in the areas where Laestadianism occurred, silver ornaments were omitted from the dress. Here women got married wearing a cap, silk shawl, and belt. The silk shawl may be viewed as the North Sámis' answer to

the South Sámi silver collar. The 1950s seems to have been a time of change when the new met the old. Fashion-conscious brides wore a veil and silver crown and carried a bridal bouquet. Conscious of their Sámi identity, many brides today wear the traditional cap and silver collar.

Clothes as pieces in a puzzle

Textile folk art as a source of inspiration

Monica Hallén

The author has spoken to some of today's young clothes designers. They have all been influenced by the environment in which they grew up. In their vicinity they had strong women who were models and passed on a textile heritage. Being able to knit was also crucial for their textile creations. They received their training in such different places as London, Paris, and Sweden. Beckmans College of Design is one of our leading schools for training clothes designers with a "digging" task, creating an awareness of form and giving students a personal feeling for the textile material and for the handicraft of bygone times. The Swedish School of Textiles in Borås is another leading school in fashion design, providing training with a more technical orientation. There are also places teaching the folk handicraft heritage, such as Sätergläntan. Eight highly personal designers are presented: Anna Holtblad, Pia Wallin, Hunky Dory, Nygård's Anna, Odd Molly, Helga Sjons Nilsson, Pernilla Svenre, and Karin Ferner.

Textiles as folk art

Anneli Palmsköld

How have textiles been viewed in relation to folk art? The author's research deals with a group of textiles which coincide with the distribution of the peasant house type known as the Halland *ryggåsstuga* in the eighteenth and nineteenth centuries. A great deal has been written about painted hangings of Halland, but very little about the other textiles in the same interiors. The hangings have been considered in terms

of an individual (male) artist as a creative producer, while the textiles, if they are mentioned, are envisaged as a (female-based) collective knowledge of textile production.

The art theorist Gottfried Sempers believed that textile art is the mother of all art. This thesis influenced the interest in textiles in museum contexts. It was a matter of charting the origin and development of the art. The fact that textiles are tied to a surface was viewed as evidence that textile art is the original art. In the discourse about folk art, stylization has become a matter of tracing models in order to understand the meaning of patterns or images. Interpreting decorations and patterns in this way is more difficult when it comes to totally abstract and geometrical patterns, which rather constitute symbols. One cannot look at the individual object but must grasp the whole, in my case the interior decoration of which the textiles were a part. It can also be difficult to establish a division between form and function. Function must be understood in a very broad sense, comprising not only use and production but also social and symbolic acts. Textiles may be said to represent a transfer of knowledge between people, often between generations.

*When the coverlet ended up on the floor
– the birth of the Swedish rug*

Berit Eldvik

How has it happened that we can speak of a Swedish rug style? Why does it differ from that of other countries? We have to go back over a century in time. In the national spirit that prevailed then, the Swedish Handicraft Association employed newly trained artists and schooled them for life, and the treasury of folk patterns has been reflected in their creativity. In 1907 they employed Elsa Svensson, later Gullberg, who was then aged 20. For a long time nothing was known about what her first rug compositions looked like, but in the 1980s the Nordiska museet acquired working drawings and fabric samples which proved to be of great interest for rug studies. It was probably for the great exhibition of decorative art in Stockholm in 1909 that Elsa Svensson designed

the first rugs, and she searched her way among very different sources of inspiration, both Swedish and Oriental. The weaving techniques which were then considered best for rugs were knotted pile (*rya* and *flossa*) and tapestry weave (*rölakan*), all three of which had been used by the peasantry for coverlets and cushions. The exhibition was a great success, Elsa continued to design rugs, and worked at the same time as head of the test weaving studio of the Association in Stockholm.

In 1913 Märta Måås-Fjetterström came to the Swedish Handicraft Association, which soon became famous for its rugs. Lilli Zickerman also produced some rugs, and in 1916 Märtha Gahn began as a pattern designer. More and more of the country's handicraft associations began weaving rugs, and Swedish rugs in tapestry and knotted pile technique became a household word, also adopted by the carpet industry. Today there are several textile artists who use the old peasant craft as a source for their creations.

Abstraction in modern painting and traditional embroidery

Mikkel B. Tin

Abstraction is a significant feature of modern art, but it is also typical of much of traditional folk art. The pure forms, the far from natural renderings, seem to express a need, as in avant-garde art, to stick firmly to something permanent in a changing world. Although the conditions are totally different, the theories of avant-gardism can turn out to be relevant for abstract folk art and open the way for new interpretations. The Russian painter Kazimir Malevitch's suprematist theory can thus, in the author's opinion, shed light on, for example, the patterns on the gift cloths from Telemark in Norway. Perhaps it is a matter here of the shared endeavour to free oneself from materiality and through art find ways to higher powers and permanent laws.

The abstract expression speaks to the body's senses more than to reason. It conveys an idea of the spatial relationship between high and low or between centre and periphery. Abstract forms express fundamental visual experiences of properties such as repetition and variation. Ideas that are universally valid and eternal can be conveyed better with the

aid of an abstract idiom than with figurative depiction. The distancing of folk art from realistic depiction should not be perceived as an impoverishment but as a liberation.

*The Middle Ages in southern Swedish painted wall hangings
Stig Tornehed*

In the wall hangings painted in the hundreds of Allbo and Kinnevald in the old district of Väre in southern Småland, the Middle Ages lasted into the nineteenth century. The models used by the painters of hangings can be found in medieval church murals and also in Romanesque baptismal fonts dating from the twelfth and thirteenth centuries.

The figures in the bowls of fonts are framed by arches and pillars. Biblical figures on hangings from Allbo and Kinnevald are portrayed in the same way. Fonts in Småland and southern Östergötland display an imaginative collection of mostly fabulous animals. In the south Swedish tradition it is chiefly the painter Clemet Håkansson and his successors who use animal friezes. The interesting and fascinating thing is that Clemet Håkansson allows the animal friezes to become part of the message preached by the hanging. In painters like Daniel Hultgren and the one using the initials JES in 1782, the nativity in the stable in Bethlehem is given the same composition as in one of the roundels painted on the ceiling of the medieval church of Dädesjö by Master Sighmundur and as on an Icelandic tapestry. From the fonts of Romanesque art the painters in Allbo and Kinnevald also adopted the way of filling out spandrels, the triangular space between the arches of an arcade and the top of the bowl. This can be filled with plants, buildings, drapes, and angels' heads.

Another side of the painted wall hanging
On the significance of the conservator's knowledge of material
Ingalill Nyström Larsson

The back of a painted wall hanging not only gives an idea of what the surface was like under the painting and how it was made, but also about how the hanging has been used and valued through the ages. Textile hangings are usually painted on reused fabric which was patched and repaired before it was primed. Sometimes there are also remains of late-nineteenth-century wallpaper, since the hangings were often used as insulation when they went of fashion in the 1870s.

With the aid of material analyses of our objects of folk art, new knowledge of material, techniques, context, and provenance can be obtained. A number of paint analyses have been performed using optical pigment analysis by microscope and SEM-EDX. A possible technique of analysis for both inorganic and organic substances could be a Raman spectrometer. With infrared technique one can see underlying paint and sketching if the painting on top of it transmits infrared radiation and if there are great contrasts in the painting beneath. With ultraviolet radiation later additions become clear since recent material is not as fluorescent as older material. With the aid of material analyses performed on signed hangings, it is possible to document the use of material by specific painters and schools, such as the painting that was done for centuries in the hundreds of Allbo and Kinnevald in southern Småland (see Stig Tornehed's article). It is not just a matter of dating and attribution but also of economic and geographical factors.

Folk and bourgeois
Colour and form in provincial furniture art
Johan Knutsson

The adjective "folk" is charged with different values and with many meanings. In the dissertation *Folkliga möbler – tradition och egenart* (Folk furniture – tradition and distinction) the author chose to work from the presumption that a piece of furniture is "folk" if it differs in manufac-

turing technique and style from the norm for a guild-made bourgeois piece. This means in practice that the piece was mostly made in the countryside by someone without guild training. Yet the picture is more complicated than that. Johannes Dunderhake was a guild cabinetmaker in Visby in the mid-eighteenth century. He has a full mastery of the techniques of cabinetmaking of the guild craftsmen. In contrast to this are the distinctive, gaudy, and grandiose elements in his work at a time when bourgeois furniture fashions advocated pure, smooth surfaces.

Hans Wikström, a painter from Rättvik, has been called "a genuine folk artist", but the question is how genuine a folk artist he really was. His interiors and cabinets in the Nordiska museet show that he was prepared to adopt a bourgeois ideal.

Personal and characteristic of a district

Form and decoration in some boxes from Västergötland

Johan Knutsson

Chests and boxes are among the most common types of furniture in peasant culture. They are also the most heavily decorated. The small chest-like caskets in particular are a sampler of different decorative techniques. Most caskets are designed to be just caskets which do not need to stand out in the rain or be placed on damp earth floors. They need neither arched lids nor feet. There is nevertheless a uniformly designed group of caskets from Västergötland which are distinguished by precisely these features, borrowed from the design of chests. On the oldest of the Västergötland caskets the decoration consists solely of chip carving. From the 1730s there are also coils in two-plane low-relief carving which at first sight seem to have developed out of the Renaissance bands and foliage. From the 1750s a pattern of lily tendrils with roots in the Middle Ages and showing great similarities to the patterns on limestone fonts in Västergötland have totally displaced the chip carving.

The caskets from Västergötland show how the development of a shared idiom, no matter how uniform it may appear, still always leaves

room for individual deviation. They also show how the characteristics of a district can always be traced back to the creativity of individual people.

The meaning-bearing symbolism of chip carving

Nils Georg Brekke

Chip carving, with the geometric compositions for which the technique is so well suited, has prehistoric roots and has a distribution in different cultures which excels most other forms of decoration. It has also, more than other forms of decoration, been associated with a symbolic meaning; a symbolism with the power to protect and bring good luck. The fact that the decoration is associated with symbolic meanings is clear from the popular names given to it. The grid on a group of boxes from Hallingdal in Norway has traditionally been called *murspjeld* in Norwegian, that is, a grating affording protecting against the evil powers of the nightmare.

It is always difficult to say anything about how far forward in time a symbolic meaning may have been a part of the living tradition, and when patterns and motifs became pure decoration. A hint as to how far the symbolic content was perceived comes from the occurrence of a specific ornamentation in a specific place or on a specific category of object. When a five-pointed star was carved over the stable door, it was probably because it was still believed to give protection to the animals in the stable. The Saint Hans cross, that is, the square with loops in the corners, is in the shape of a rope knot which cannot be untied. This was a suitable symbol for doors into storehouses containing things that needed protection. And the fact that chip carving occurs so often in the adornment of betrothal boxes – intended for a precious content – and other objects associated with marriage, where there were special grounds for wishing good luck, can scarcely be a coincidence.

Hudiksvall rococo or Delsbo baroque?

On stylistic preferences in a parish in Hälsingland in the eighteenth century

Maj-Britt Andersson

Ten kilometres west of Hudiksvall, by Lake Långsjön in the parish of Forsa, there is a cluster of red-painted houses called Forngården and Heds. Here there are interiors painted by three of Hälsingland's most distinguished painters in the second half of the eighteenth century. They are the town painter of Hudiksvall, Paul Hallberg, his apprentice Jonas Åkerström, and the peasant painter Erik Ersson from Delsbo parish. The interiors were all painted at roughly the same time, yet they belong in completely different stylistic contexts. The rococo to which Hallberg and Åkerström were devoted never crossed the threshold of the peasant houses in Delsbo and Bjuråker, where the seemingly archaic style represented by Erik Ersson and his teacher Gustaf Reuter was firmly established.

A few years ago a ceiling painting was discovered in a drawing room in the old building at Heds. The finely drawn face, the hands, the flowers, and the text band indicate that the painters were Paul Hallberg and Jonas Åkerström. Åkerström had his elementary schooling in painting from Paul Hallberg but served his apprenticeship with a town painter instead of becoming a part of the peasant painters' activities.

Hallberg was appreciated everywhere, except in Delsbo parish. The people there preferred their own painters, chief among them being the corporal of the Delsbo Company, Gustaf Reuter. They decorated complete room settings in the big farmhouses, in a baroque style that is typical of Delsbo, and they undertook many commissions outside their own parish. The parish of Forsa had no prominent painters of its own in the eighteenth century. There was room here for both town painters and peasant painters from other parishes. The people of Forsa chose both Hudiksvall rococo and Delsbo baroque.

Artistic development in a province with no towns

Aspects of Jämtland folk art

Maj Nodermann

Not all the people living in the countryside were farmers. Many were specialist craftsmen who had received their training in some town. Some of these returned to the place where they were born after spending a period somewhere else. Others came travelling from distant places with their professional skills in their baggage. They all set their stamp on church interiors and thereby on the stylistic development and general aesthetic values of a district.

The stationing of a regiment in Östersund was of great significance, since it became a nursery for craftsmen. The rolls of the general muster under Charles XI in 1686 are a useful source. One of the leading artistic dragoons was Gregorius Raaf. The dragoon Jonas Granberg executed skilful carvings of acanthus leaves on pulpits and altarpieces – not just in the churches of Jämtland but also beyond the boundaries of the province. While the acanthus carver Granberg was busy with the high-baroque altar in Trondheim, Captain Carl Hofverberg, the regimental quartermaster, assimilated impressions in Stockholm which would later take shape in the new altarpiece in Rödön church.

Johan Olofsson Edler continued on this path. The shortage of space in the old medieval churches forced the construction of new churches which were decorated in rococo style. Edler's rich flowery decoration was loved and in great demand throughout central Norrland. His son Jonas Edler was also sent to Stockholm. On his return home he introduced the design of a new age, the Gustavian style. Jonas Edler was assisted by the painter Pehr Sundin. The dragoon Jöns Persson is listed in Charles XI's general muster rolls at the same time as the German immigrant Gregorius Raaf. His most prestigious work was the font in Frösö church.

Graffiti – a contemporary cultural heritage?

Anna Asplund

A disused industrial harbour in Västerås functioned in the 1990s as a free zone for graffiti art, which had exploded among young people in big cities like Stockholm, Malmö, and Västerås around 1984, both as an expression of social protest and as a love of decorating. Public environments in the cities were transformed.

Graffiti is a new art form, but it also shows similarities to folk art from the eighteenth and nineteenth centuries: the delight in decoration – the more the better – and the fondness for mixing several strong, bright colours, along with the tendency towards decorative abstraction and simplification. The stylistic development undergone by graffiti art during twenty years in Sweden can be compared with the process undergone by traditional folk art in eighteenth- and nineteenth-century Sweden during a period of roughly 200 years. A shared international ideal has been developed into a national or regional identity and returned to an art without distinct national or regional boundaries but with personal styles.

The perishable character of graffiti warrants immediate action to preserve it for the future. In a planned documentation of the industrial harbour in Västerås a central question will be whether graffiti art is a part of Västmanland's cultural identity in the same way as the folk art of pre-industrial society. The discussion about graffiti as part of the contemporary cultural heritage is not just relevant to the Västerås area but to all places where graffiti is a part of the environment.

Within the framework of the industrial society's folk art

Annette Rosengren

A frequently used definition of folk art is that its forms and patterns build on tradition, it displays regional variation, it is created in an aspiration for perfect form, it lives and develops in dialogue with the social world around it, and it is not based on formal schooling. Vehicle construction is one of several expressions of modern folk art, and hot rods

and street rods are among the more prominent and most exclusive. The forms, patterns, and material of the vehicles are steered by twentieth-century consumer society. Unlike the folk art of peasant society, but in line with the global scope of modern society, the regional variations have been replaced by internationally valid idioms. Southern Dalarna, with its history of engineering, is perhaps the part of Sweden where the hobby is most widespread in relation to the population. Technical enthusiasm is a part of the self-image, as a confirmation of personality and identity.

Car building in particular, but also the renovation of old cars, means designing and shaping and reusing old and worn things. Rebuilt cars are shown off to other people in garages, on the roads, and at exhibitions. In no other European country is hot rod construction of such quality, with such demographic breadth, and on such a scale in relation to the population as in Sweden. There are believed to be many explanations: our relatively high standard of living and high wages for young people in the decades after the war, our contacts with the USA, a democratic system with fairly meaningful leisure time. In recent years having cars as a hobby has generally become more legitimate, aesthetic, and technical, and personal creativity is valued highly.

With new tools in a new public sphere

Per Eriksson

By the end of the 1960s the hippie movement had already adopted one of the propaganda media of the world wars, the flyer. This leaflet was one of the media that became important culture-bearers in the alternative movements of the sixties, while another was the comic. During the punk wave at the end of the 1970s the comic in particular became relevant again. The Xerox copier became a familiar concept in the utility art produced in boys' rooms and student digs by young men with burning ambitions and meagre resources.

The years towards the end of the 1980s were something of a heyday for the flyer. This was when the Macintosh had made it easy for anyone to lay out and print originals which could later be photocopied rela-

vely cheaply. The flyer had several properties which made it popular in musical subcultures. If one looks at a large number of flyers spanning a certain time, one can distinguish several different styles. Cities like London, New York, Copenhagen, Helsinki, Stockholm, Malmö, and Linköping all have their flora of flyers with their distinctive features, but there are also close similarities and it can be difficult to distinguish flyers from different years.

The worldwide web, like the comic fanzine and the flyer, has attracted primarily young men to express themselves. Some might have thought that the Internet would replace the flyer. This did not happen; instead flyers and websites cooperate, and the flyer has acquired a new task: to promote Internet addresses.

Källor och litteratur

Folkkonst och forskning – en tillbakablick

- Andersson, Tord 1977. *Allmogemålaren Hans Wikström*. Gävle: Gästriklands kulturhistoriska förening
- Berglin, Elisabeth 2000. *En bonadsmålare och hans värld. Johannes Nilsson i Breared*. Lund: Apostrof
- Bringéus, Nils-Arvid 1981. *Bildlore. Studiet av folkliga bildbudskap*. Stockholm: Gidlund
- Bringéus, Nils-Arvid 1982. *Sydsvenska bonadsmålningar*. Lund: Signum
- Bringéus, Nils-Arvid 1989. Det sydsvenska bonadsmåleriet i forskningshistoriskt perspektiv. *Halland*. Hallands läns museer, museet i Halmstad
- Ehn, Ola 1979. *Rosor och flammande tulpaner. Folkligt möbelmåleri i Uppland*. Uppsala: Upplands fornminnesförening.
- Erixon, Sigurd 1930. Anders Eriksson i Ås. *Svenska kulturbilder*. Stockholm: Skoglund
- Knutsson, Johan 2001. *Folkliga möbler– tradition och egenart. En stilanalytisk studie av renässans- och barockdrag i den svenska folkliga möbelkonsten*. Stockholm: Nordiska museet. (Nordiska museets handlingar 128)
- Londos, Eva 1993. *Uppåt väggarna i svenska hem. En etnologisk studie av bildbruk*. Stockholm: Carlsson
- Nilsson, Sten Åke 1976. Rafael tillrättalagd – myten sönderslagen. *Studiekamraten*, årg. 58
- Nodermann, Maj 1990. *Mästare och möbler. Jämtländska målare, bildbuggare, hantverkare och deras produkter*. Östersund: Jämtlands läns museum
- Nodermann, Maj 2001. Sigfrid Svensson och folkkonstforskningen. Nils-Arvid Bringéus (red.) *Sigfrid Svensson som folklivsforskare*. Uppsala: Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur
- Strömbom, Nils 1972. Det sydsvenska folkliga bonadsmåleriet och dess utforskande. Sigfrid Svensson (utg.), *Nordisk folkkonst*. Lund: Gleerup
- Sveen, Dag 2004. *Fra folkekunst till nasjonalt kunstbåndverk. Norsk treskjerjing 1849–1879*. Oslo: Pax Forlag A/s
- Svensson, Sigfrid 1971. Ornament och dekor. Nils-Arvid Bringéus (utg.), *Arbete och redskap: materiell folkkultur på svensk landsbygd före industrialismen*. Lund: Gleerup
- Svärdström, Svante 1934. Rosmålning och kurbits. *Fataburen*. Stockholm: Nordiska museet
- Svärdström, Svante 1949. *Dalmålningarna och deras förlagor: en studie i folklig bildgestaltning 1770–1870*. Stockholm: Nordiska museet. (Nordiska museets handlingar 33)
- Weimarck, Ann-Charlotte 1986. *Annamirl och njutningens ugn. Aspekter på »folkkonsten« och folkkonstforskningen i Europa*. Åhus: Kalejdoskop

Folkkonst och populärkonst – en samtidsblick

- Swedner, Harald 1971. *Om finkultur och minoriteter. Tio essayer*. Stockholm: Almqvist & Wiksell
- Vilks, Lars 1987. *Konst & Konster*. Lund: Wallin & Dalholm
- Bringéus, Nils-Arvid 1981. *Bildlore. Studiet av folkliga bildbudskap*. Stockholm: Gidlund
- Londos, Eva 1993. *Uppåt väggarna i svenska hem. En etnologisk studie av bildbruk*. Stockholm: Carlsson
- Glassie, Henry 1982. *Passing the time in Ballymenone : culture and history of an Ulster community*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press
- Daun, Åke 1980. *Boende och livsform*. Stockholm: Tiden i samarbete med Folksams sociala råd

Att designa sig själv

- Baudrillard, Jean 1993: *Symbolic Exchange and Death*. London: SAGE
- Bourdieu, Pierre 1984: *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Cambridge University Press
- Butler, Judith 1990: *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge
- Haraway, Donna 1990: A Manifesto for Cyborgs. Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980s. Nicholson, Linda (ed.), *Feminism/Post-modernism*. New York: Routledge
- Klein, Naomi 2000. *No logo. Märkena, Marknaden, Motståndet*. Stockholm: Ordfront förlag
- Lindén Ivarsson, Anna-Stina, Katarina Brieditis och Katarina Evans 2004: *Do Redo. Konsten att slakta en tröja*. Stockholm: Alfabeta Anamma
- Lund, Kristina 2004. Identiteter idag – individuella och instabila? *Samtid & museer*.
- Svensson, Birgitta 1998: *Tatuering. Ett sinnligt äventyr*. Stockholm: Nordiska museet
- Ziehe, Thomas 1992: *Kulturanalyser. Ungdom, utbildning, modernitet*. Stockholm/ Stehag: Symposion.

Do Redo – folkkonst i tiden

- Lindén Ivarsson, Anna-Stina, Katarina Brieditis och Katarina Evans 2004. *Do Redo. Konsten att slakta en tröja* Stockholm: Alfabeta Anamma

Både brud och same. Om klädsel med särskild betydelse

- Aira, Elsa, Karin Tuolja, Anna-Lisa Pirtsi Sandberg 1995. *Lulesamiska dräkter*. Jokkmokk: Åjtte. (Skrifter från Åjtte 2)
- Drake, Sigrid 1918. *Västerbottenslapparna under förra hälften av 1800-talet*. Uppsala: Almqvist & Wiksell

- Von Düben, Gustaf 1977 (1873). *Om Lappland och lapparne*. Stockholm: Gidlund
Duoddaris 15, 1999. Dräkt. Rapport från seminarium vid Äjtte, Svenskt Fjäll- och
 Samemuseum 15–17 oktober 1996
- Elgström, Ossian 1922. *Karesuandolapparna*. Stockholm: Åhlén & Åkerlund
- Ericsson, Karin 1974. En lapsk silverkrage. *Västerbotten*. Umeå: Västerbottens
 läns hembygdsförbund
- Fjellström Phebe 1962. *Lapskt silver*. Uppsala: Almqvist & Wiksell
- Fjellström, Phebe 1963. Samernas kolt och dräktsilver. *Kulturen*. Lund: Kulturen
 i Lund
- Hovstadius, Barbro 1976. *Brudkronor i Linköpings stift*. Stockholm: Nordiska mu-
 seet. Nordiska museets handlingar 87)
- Hovstadius, Barbro 1975. *Brudkronor i Västsverige*. Karlstad: Värmlands museum
- Högström, Pehr 1980 (1747). *Beskrivning Öfver de til Sweriges Krona lydande
 Lapmarker*. Umeå: (Norrländska Skrifter nr 3)
- Jannok Porsbo, Susanna 1988. *Samiskt dräktskick i Gällivare, Jukkasjärvi och
 Karesuando socknar*. Jokkmokk: Äjtte. (Skrifter från Äjtte 1)
- Kjellström, Rolf 1969. Lapparnas frierier och bröllop. *Fataburen*. Stockholm:
 Nordiska museet
- Laquist, Birgit 1947. Några lapska uppteckningar. *Rig*
- Laquist, Birgit 1953. Den lapska silverkragen. *Norrbotten*
- Manker, Ernst 1978. *Medmänniskor i Norr*. Sundsvall: Sinklarförlaget
- Manker, Ernst 1947. *De svenska fjälllapparna*. Stockholm: Svenska turistförening-
 ens förlag
- Nilsson, Marianne 1977. På jakt efter dräkttraditioner. *Västerbotten*. Umeå:
 Västerbottens läns hembygdsförbund
- Nylén, Anna-Maja 1952. *Smycken i svensk ägo*. Stockholm: Nordiska museet
- Pettersson, O. P. 1979. *Kristoffer Sjulssons minnen*. Stockholm: Nordiska museet
- Rheen, Samuel 1897. En kort Relation om Lapparnes Lefwarne och Sedher,
 Widskiepellser. *Svenska landsmål* 17:1
- Rode, Fredrik 1842. *Obtegnelser fra Finnmarken 1826–1834*. Skien
- Schefferus, Johannes 1956. *Lappland*. (svensk övers. utg: Ernst Manker.) Acta
 Lapponica 8. Uppsala: Almqvist & Wiksell
- Ågren, Katarina 1977. Samiskt dräktskick i Västerbotten. *Västerbotten* 3

Otryckta källor:

- Nordiska museets arkiv:
 Frågelista Nm 156 Lapskt dräktsilver

Textil som folkkonst

- Bringéus, Nils-Arvid 1992. Folk Art in Peasant Society. *Ethnologia Scandinavica*,
 Vol. 22
- Collin, Maria 1921. *Bygdeslörd och forntidskult*. Lund: Lindstedt
- Fett, Harry 1945. Folkekunst. *By og bygd*. Oslo: Norsk Folkemuseum

- Frankow, Ingrid 1999. Allmogens textilier. *Signums svenska konsthistoria: Karl Johantidens konst*. Lund: Signum
- Hazeliuss, Artur 1873. Några anvisningar vid samlandet af folkdräkter och bohag m.m. *Skandinavisk-etnografisk samling i hufvudstaden*. Stockholm: P.A. Norstedt & söner.
- Holly, Michael Ann 1984. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca N.Y.: Cornell U.P.
- Jacobsson, Bengt 1985. *Svensk folkkonst*. D. 2. Lund: Signum
- Johansson, Gotthard 1934. Konstindustriell elit. Rec. av utställningen Märta Måås Fjetterström, Elsa Gullberg, David Blomberg, Svenskt Tenn, Gefle Porslinsfabrik AB på Liljevalchs konsthall i Stockholm. *Svenska Dagbladet* 11/10
- Johannesson, Lena 1992. Om »folkkonst« och andra moderniteter. Sydhoff, Beate och Nilsson, Cissi (red.), *Folkkonsten: all tradition är förändring*. Stockholm: Carlsson
- Karlin, Georg 1886. *Skånsk textil konstslöjd*. Lund: Kulturhistoriska föreningen
- Knutsson, Johan, Maj Nodermann, Ingrid Frankow 1997. Folkkonsten. *Signums svenska konsthistoria: Fribetstidens konst*. Lund: Signum
- Knutsson, Johan 2001. Folkkonsten i en ny tid. *Signums svenska konsthistoria: Konsten 1890–1915*. Lund: Signum
- Knutsson, Johan 2001. *Folkliga möbler – tradition och egenart. En stilanalytisk studie av renässans- och barockdrag i den svenska folkliga möbelkonsten*. Stockholm: Nordiska museet. (Nordiska museets handlingar 128)
- Nylén, Anna-Maja 1995 (1969). *Hemslöjd: den svenska hemslöjden fram till 1800-talets slut*. Stockholm: Cordia
- Pochat, Götz 1981. *Eстетik och konsteori. En översikt. 2, Barocken till 1800-talets mitt*. Stockholm: Akademilitteratur
- Rehnberg, Mats 1981. *Folkkonst i Sverige. Bibliografisk hjälpreda sammanställd av Mats Rehnberg*. Stockholm: Institutet för folklivsforskning
- Riegl, Alois 1978 (1894). *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*. Mittenwald: Mäander Kunstverlag
- Riegl, Alois 2003. Inledning till Stilfrågor. Torsten Weimarck (red.), *Design och konst: texter om gränser och överskridanden. D.1, Texter före 1960*. Stockholm: Raster
- Semper, Gottfried 1860. *Die Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*. Frankfurt: Vrl. für Kunst & Wissenschaft
- Sydhoff, Beate 1992. Den okända folkkonsten. Beate Sydhoff och Cissi Nilsson (red.), *Folkkonsten: all tradition är förändring*. Stockholm: Carlsson
- Tellenbach, Margareta 1990. *Bonadsmålningar och kistebrev: en bibliografi sammanställd av Margareta Tellenbach*. Lund: Folklivsarkivet
- Østmoe Kostveit, Åsta 1997. *Kors i kake, skurd i tre: tegn og symboler i folkekulturen*. Oslo: Landbruksforlaget

När täcket hamnade på golvet – så föddes den svenska mattan

- Bergman, Ingrid 1990. *Märta Måås-Fjetterström, en mästare och nyskapare inom textilkonsten*. Stockholm: Nordiska museet
- Danielson, Sofia 1991: *Den goda smaken och sabbälsnyttan. Om Handarbetets Vänner och den svenska bemsjödsrörelsen*. Stockholm: Nordiska museet (Nordiska museets handlingar 111)
- Elsa Gullberg, textil pionjär. Utställningskatalog 1989. Stockholm: Nationalmuseum
- Gullberg, Elsa 1950. *Sju år med Lilli Zickerman*. Stockholm: Föreningen för Svensk Hemslojd
- Hansen, Viveka 1992. *Textila kuber och blixlar. Rölakanets konst- och kulturbistoria*. Brösarp: Institutet för kulturforskning
- Lilli Zickermans bästa, bemsjödstankar från källan. Urval av föredrag och artiklar 1999. Växjö: Tidskriften Hemslojden
- Lundahl, Gunilla 2001. *Karaktär och känsla, ett sekel med Svensk Hemslojd*. Stockholm: Raster
- Lundgren, Tyra 1968. *Märta Måås-Fjetterström och väv-verkstan i Båstad*. Stockholm: Bonnier
- von Walterstorff, Emelie 1925. *Textilt bildverk*. Stockholm: Nordiska museet
- Zickerman, Lilli 1937. *Sveriges folkliga textilkonst*. Rölakan, Stockholm

Abstraksjonen i et moderne maleri og et tradisjonelt broderi

- Broderies des paysannes de Smolensk, exécutées sous la direction de la Princesse Marie Ténichev, Plauen i.V. u.ä. Paris
- Druitt, Matthew 2003. *Kazimir Malevich. Suprematism*. New York: Guggenheim Museum
- Eliade, Mircea 1952. *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*. Paris
- Grey, Camilla 1962. *The Russian experiment in art 1863–1922*. London: Thames and Hudson
- Malévitch, Kazimir 1974. *De Cézanne au suprématisme. Tous les traités parus de 1915 à 1922 traduits par Jean-Claude et Valentine Marcadé*. Lausanne: L'âge d'homme
- Malévitch, Kazimir 1994. *Les arts de la représentation. Quatorze articles traduits de l'ukrainien et annotés par Jean-Claude et Valentine Marcadé*. Lausanne: L'âge d'homme

Medeltiden i sydsvenska bonader

- Blomqvist, Ragnar 1929. *Studier i Smålands romanska stenkonst*. Lund: Gleerupska univ. bokh.
- Borg, Raine 2002. *Smålands medeltida dopfuntar, 1. En inventering i komparativ belysning*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis
- Bringingus, Nils-Arvid 1982. *Sydsvenska bonadsmålningar*. Lund: Signum
- Cnattingius, Bengt 1937. *Pebr Hörberg*. Stockholm: Norstedt

- Hörberg, Pehr 1968. *Min lefverners beskrivning, författad 1771*. Finspång: Risinge hembygdsförening
- Jönsson, Sune 1974. *Clemt Håkansson 1729–1795*. C-uppsats, Etnologiska institutionen, Lunds universitet
- Lindqvist, Gunnar och Marian Ullén 1998. *Pebr Hörberg. Konstnär och bonde*. Stockholm: Carlsson
- Physiologus. En bok om naturens ting*. 1957. Stockholm: Bokvännerna
- Strömbom, Nils 1959. En märklig bonadsmålare från Växjötrakten.
- Kronobergsboken*. Växjö: Kronobergs läns hembygdsförbund
- Strömbom, Nils 1960. Bårarydsbonaden och Allbo-Kinnevaldsmåleriet. *Liv och folkkultur*, vol. 1
- Söderberg, Bengt G. 1957. *Mäster Sighmunder i Dädesjö*. Malmö: Allhem.
- Tornehed, Stig 1989. Ett sydsvenskt bonadsrike. *Värend och Sunnerbo*. Växjö: Kronobergs läns hembygdsförbund
- Tornehed, Stig 1990. Bonadsmålaren i Robbatorp. *Västra Torsås-kalendern*
- Tornehed, Stig 1999. Ett sydsvenskt bonadsrike. *Landet kring sjöarna*
- Tornehed, Stig 2001. Bonadsmålaren Daniel Hultgren och några av hans samtida i Allbo och Kinnevald. *Värendbygder*
- Ullén, Marian och Sune Ljungstedt 2003. *Östergötlands medeltida dopfuntar*. Stockholm: Riksantikvarieämbetets förlag

En annan sida av bonadsmålningen

- Berglin, Elisabeth 2000. *En bonadsmålare och hans värld. Johannes Nilsson i Bredared*. Lund: Apostrof
- Bringéus, Nils-Arvid 1982. *Sydsvenska bonadsmålningar*. Lund: Signum
- Bringéus, Nils-Arvid 1990. Det sydsvenska bonadsmåleriet i forskningshistoriskt perspektiv. *Halland*. Hallands läns museer, museet i Halmstad
- Petersen Björn (red.) 1990. *Bibeln på bondens vägg – studier i det sydsvenska bonadsmåleriet*. Halmstad: Hallands läns museer, museet i Halmstad
- Fiedler, Inge. & Michael Bayard 1997. Emerald Green and Scheele's Green. Elisabeth West FitzHugh (ed.), *Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics. Volume 3*. Washington: National Gallery of Art
- Harley, Rosamond 1982. *Artists' pigments c. 1600–1895*. London: Butterworths
- Hernroth, Uno 1979. *Sydsvenska bonadsmålare 1750–1850*. Stockholm: Nordiska museet
- Nyström, Ingall 2003. Manipulated painted wall-hangings. *Art Forgeries, Preprints of the Contributions to the Nordic Group 16th Congress 4–7 June 2003*. Reykjavik, Iceland
- Nyström, Ingall 2003. Attribuering av bonader. *Stiftelsen Västsvensk Konservatorsateljé. Årsskrift 2002*. Göteborg
- Wainwright, Ian 1990. Examination of Paintings by Physical and Chemical Methods. *Seminar for Curators and Conservators. National Gallery of Canada 26–28 October 1989*. Ottawa
- Viking-Faria, Pablo 2001. Bonadsmålare. *Varbergs Museums årsbok 1999–2000*. Varberg: Hallands läns museer, museet i Varberg

Folkligt och borgerligt. Färg och form i provinsiell möbelkonst

Andersson, Tord 1977. *Allmogemålaren Hans Wikström*. Gävle: Gästriklands kulturhistoriska förening

Knutsson, Johan 2002. Sterling och Dunderhake – två snickare, deras möbler och kyrkliga inredningar. *Gotländskt Arkiv*

Personligt och bygdekarakteristiskt. Form och dekor hos några skrin från Västergötland

Knutsson, Johan 2001. *Folkliga möbler – tradition och egenart. En stilanalytisk studie av renässans- och barockdrag i den svenska folkliga möbelkonsten*. Stockholm: Nordiska museet. (Nordiska museets handlingar 128)

Tack till Svenning Svenningsson, Borås, som pekat på likheterna mellan dopfontarnas mönster och mönstren på de här aktuella skrinen.

Karveskurden og dens betydningsbærende symbolikk

Asker, Randi 1952. Noen karveskurds-kister med muruspyld.

Drammen Museums årbok. Drammen: Drammens museum

Brekke, Nils Georg 2003. Olavsrosa. *Tidsskriftet Kulturarven* 4

Cuisenier, Jean 1976. *Die Volkskunst in Frankreich*. München

Déchelette, Joseph 1928. Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine

Archéologie celtique ou protohistorique. Age du bronze. Vol. 2. Paris: Picard

Engeland, Knut 1994. *Treskjering*. Oslo

Östmoe Kostveit, Åsta 1997. *Kors i kake, skurd i tre: tegn og symboler i folkekulturen*. Oslo: Landbruksforlaget

Leangen, Guri M. 2002. *Kvadratet i ornamentet*. Hovedoppgave. Høyskolen i Oslo

Lexow, Einar 1914. Gammel vestlandsk vævkunst. *Bergen Museums årbok*.

Bergen: Bergens museum

Midttun, Gisle 1921. Liv og levemåte. Kunstarbeid og handverk. *Norske Bygder. Setesdalen*. Kristiania

Molaug, Svein 1954. Hest og mangletre. *By og bygd*. *Norsk Folkemuseums årbok*. Oslo: Norsk Folkemuseum

Shetelig, Haakon 1913. Karveskur paa Vestlandet. *Bergen Museums årbok*. Bergen: Bergens museum

Skullerud, Solveig 1942. *Finnernes ornamentikk*. Oslo

Steensberg, Axel 1973. *Danske bondebømler*. København

Wang, Marit 1983. *Ruteåklær*. Bergen: Univ.

Hudiksvalls rokokoko eller Delsbos barock?

- Andersson, Maj-Britt 2000. *Allmogemålaren Anders Ädel*, Stockholm: Prisma
- Andersson, Maj-Britt 2003. *Gårdarna utanvedes. Rig*
- Ekelöf, Kjell 1996. *Måleri i Delsbo och Arbrå 1748–1749. Hälsingerunor*
- Erixon, Sigurd 1929. Nummer tio Växbo. En bondgård av Hälsingsnitt.
- Svenska kulturbilder*. Stockholm: Skoglund
- Fiebranz, Rose-Marie 2002. *Jord, linne eller träkol? Genusordning och bushålls-strategier, Bjuråker 1750–1850*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis
- Kilström, Bengt Ingmar 1972. Fiskarkapellen i Hudiksvalls skärgård, *Hälsinglands kyrkor* 20. Uppsala
- Kilström, Bengt Ingmar 1975. Gnarp kyrka, *Hälsinglands kyrkor* 23. Uppsala
- Kristiansson, Lennart 2003. Gustaf Reuter, allmogemålaren från Delsbo målade i Ångermanland, *Skikt* nr 3. Länsmuseum Västernorrland
- Leneaus, Knut Nilsson 1971 (1764). *Delsbo Illustrata eller Delsbo socken i norra Hälsingland*. Stockholm
- Nodermann, Maj 1984. *Från Altranstädt till Delsbo. Bildtryck och bonader med Carl XII*. Stockholm: Nordiska museet
- Nodermann, Maj 1990. *Mästare och möbler. Jämtländska målare, bildbuggare, bantverkare och deras produkter*, Östersund: Jämtlands läns museum
- Nodermann, Maj 1997. *Bonadsmåleri i Norden från medeltid och Vasatid*. Stockholm: Nordiska museet. (Nordiska museets handlingar 125)
- Persson, Helena 1998. *Målarna i Berglök. Tre hälsingemålare under 1500- och 1600-talet*. C-uppsats vid Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet
- Rapp, Bengt 1968. *Målaren Paul Hallberg i Hudiksvall och hans nürnbergska kopparstycken*. Stockholm: Almqvist & Wiksell
- Rapp, Bengt 1998. *Jonas Åkerström: 1759–1795: ett gustavianskt konstnärssöde*. Stockholm: Atlantis
- Rothlind, Jane, Jan Svanberg och Ebba Wicksell 1979. Högs kyrka, *Hälsinglands kyrkor* 33. Uppsala
- Svanberg, Jan 1974. Idenors kyrka, *Hälsinglands kyrkor* 21. Uppsala
- Svanberg, Jan 1975. Bjuråkers kyrka, *Hälsinglands kyrkor* 25. Uppsala
- Svensson, Ingemar och Hilding Mickelsson 1968. *Hälsingemålningar*. Stockholm: LT
- Telhammer, Ingrid 1978. *Predikstolsmakare och predikstolskonst före 1777 i norra Hälsingland, Medelpad och Ångermanland*. Umeå: Skytteanska samfundet
- Telhammer, Ingrid 1980. Ljusdals kyrka, *Hälsinglands kyrkor* 35. Uppsala
- Telhammer, Ingrid 1983. *Från syndafall till himmelsfärd. Norrländska bildpredikningar under 1700-talet*. Härnösand: Länsmuseum Murberget
- Wallenberg Bondesson, Maria 2003. *Religiösa konflikter i norra Hälsingland 1630–1800*. Stockholm
- Wennersten, Elisabeth 2001. *Gården och familjen. Om jordägandet och dess konsekvenser för människor, landskap och bebyggelse i Säljesta by, Järvisö socken 1734–1826*. Stockholm: Univ.
- Werne, Finn 1993. *Böndernas bygge. Traditionellt byggnadssätt på landsbygden i Sverige*. Höganäs: Wiken

Tack till Elvi Sandberg som förmedlat sin släktforskning om Carl Roth.

Konstnärlig utveckling i ett landskap utan stad. Aspekter på jämtländsk folkkonst

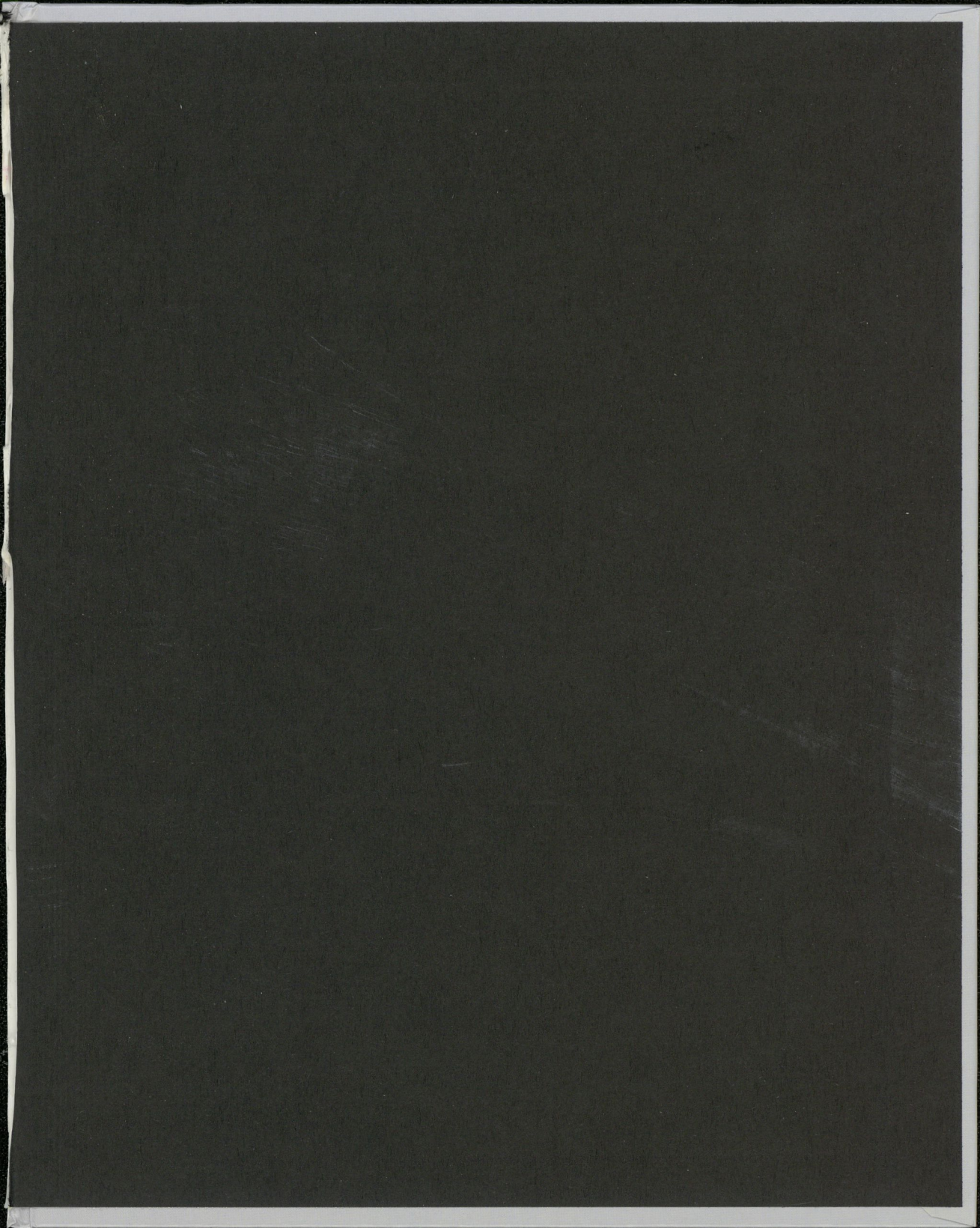
- Nodermann, Maj 1964. Frösö kyrka. *Jämtlands kyrkor* nr 14. Östersund: Berndtsson
- Nodermann, Maj 2003. Krigare och konstnärer i jämtländskt 1700-tal. Ingvar Gustavsson (red.), *Jämtlands fältjägarregemente. Regemente, t bygden och staden* bd 3. Östersund: Jämtlands fältjägarregemente
- Nodermann, Maj 2003. Jöns Persson stenhuggare – en smålännings verksamhet i Jämtland. *Rig*
- Nodermann, Maj 1990. *Mästare och möbler. Jämtländska målare, bildbyggare, hantverkare och deras produkter*. Östersund: Jämtlands läns museum

Graffiti – ett samtida kulturarv?

- Chalfant, Henry & Martha Cooper 1984. *Subway Art*. London: Thames & Hudson.
- Jacobson, Malcolm 2000. *Dom kallar oss klottrare. Svensk graffiti*. Stockholm: Dokument 2000.
- Jacobson, Malcolm & Tobias Barenthin Lindblad 2003. *Overground: 9 nordiska graffiti-målare*. Stockholm: Dokument 2003.
- Jacobson, Staffan 1990. *Spraykonst: Graffiti från tecken till bild*. Åhus: Kalejdoskop.
- Jacobson, Staffan 1996. *Den spraymålade bilden. Graffiti-måleriet som bildform, konströrelse och läroprocess*. Lund: Aerosol Art Archives.
- Knutsson, Johan 1999. Folkkonsten: måleri på väv och papper. *Signums svenska konsthistoria: Karl Johanstidens konst*. Lund: Signum.
- Knutsson, Johan 2001. *Folkliga möbler – tradition och egenart. En stilanalytisk studie av renässans- och barockdrag i den svenska folkliga möbelkonsten*. Stockholm: Nordiska museet. (Nordiska museets handlingar 128)
- Sjökvist, Helén 2003. Ungdomar K-märker. En enkätundersökning om ungdomars inställning till kulturmiljön. *Rapport B:2003: B5 Kulturmiljöavdelningen Västmanlands läns museum*. Västerås: Just Nu
- Sännäs, Per-Olof 1993. *Graffiti: Ett gäng hip-hopare och deras konst*. Enskede: Action Bild.

Inom ramarna för industrisamhällets folkkonst

- Rosengren, Annette 2000. *Hot rod-byggare och andra bilentusiaster*. Stockholm: Carlsson
- (Artikeln är baserad på ovanstående bok, som innehåller en utförlig litteraturförteckning.)





Formgivare vill allt fler vara, men vilka räknar sig till folket idag? Hur förhåller sig dagens installationer och designade produkter till äldre tiders utsmyckning och dekorerade bruksföremål? Designåret 2005 sätter formen i fokus och ger museernas samlingar av folkkonst ny aktualitet. Gamla former återuppstår, bilder och föremål kan ha en likartad funktion och betydelse under olika tider. Samtidigt är både idéer och uttryck tidsbundna. Form med en avsikt och en uppgift måste tolkas i sitt sammanhang.

I **Fataburen 2005** skriver folkkonstexperter från museer och universitet, journalister och unga forskare med nya infallsvinklar på etablerade begrepp. Ett tjugotal artiklar beskriver konstnärligt skapande som en del av livet både förr och nu.



ISSN 0348 971 X

ISBN 91 7108 498 3

NORDISKA MUSEETS FÖRLAG