

Formgivare: folket

Formgivare:
folket

FATABUREN 2005

Formgivare: folket

NORDISKA MUSEETS OCH SKANSENS ÅRSBOK 2005



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

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

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

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

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

© Nordiska museet och respektive författare

Redaktör Christina Westergren

Medredaktör och sakkunnig Johan Knutsson

Bildredaktör Peter Segemark

Omslag och grafisk form Lena Eklund

Omslagsbilder ur boken

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

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

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

Tryckt hos Fälth & Hässler, Värnamo 2005

ISSN 0348 971 X

ISBN 91 7108 498 3

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
forskar skola.

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-



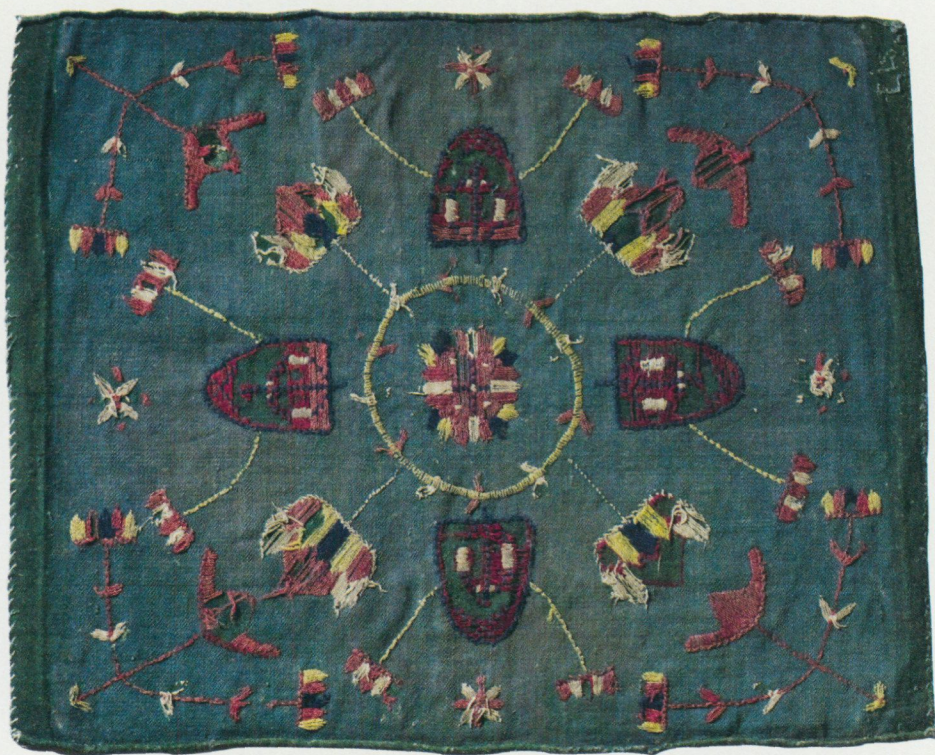
Hängkläden, vävda i tuskaft med mönster i opphämta – enkelt respektive dubbelt »snogapannemönster«. De vävda hängklädena spändes upp så att flatheten underströks och ytornamentiken framträdde. I mönstret är det tänkt att vi ska se slingrande snokar vars pannor möter varandra i början och slutet av mönsterpartiet. 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, Läns museet, Halmstad.



nestavlor, gåramålningar, snickeri, smide, korg-rot-halmarbete, hårarbete, 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 (kvinnligt baserat) kollektivt kunnande i textilproduktion.

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 riktninglösa, 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, Länsmuseum, 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 *Hemslöjd: 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 teori bygge 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

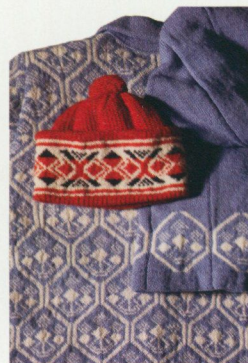
Gemensamt för de föremål som brukar kallas för folkkonst, är att de anses ha en visuell dimension tillsammans med en praktisk funktion. Ostformen med karvsnitt, den rosmålade kistan, bonadsmålningen med bibliskt motiv eller hängklädet vävt i opphämta – gemensamt för föremålets dekor, deras ornamentik 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 föremålets 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 ytutsmäckningarna 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: »Ytutsmäckningen blir till den högsta enheten, textil utsmäckning till en underordnad delenheter, likvärdig med andra ytutsmäckande 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.

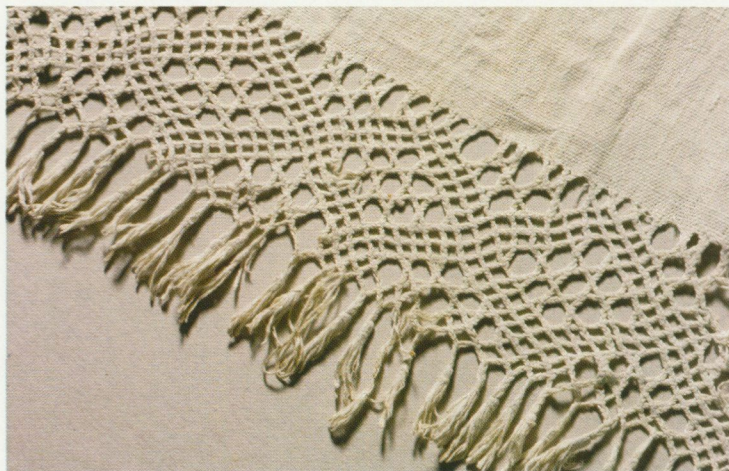
Att tolka dekor och mönster på detta sätt är svårare när det handlar om helt abstrakta och geometriska mönsterformer, vilka är mycket vanliga på textila föremål. Här kan man snarare tala om att mönstren utgör symboler, ibland tillskrivna magiska betydelser kopplade till människans existens. Ett sätt 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 Östmo 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, Länsmuseet, 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 förfaringssätt 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 julid, 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 betydelse av mönster ingick. I sitt brukssammanhang, i rummet där textilierna förekom, talade de å andra sidan ett tyst språk till betraktare och brukare.