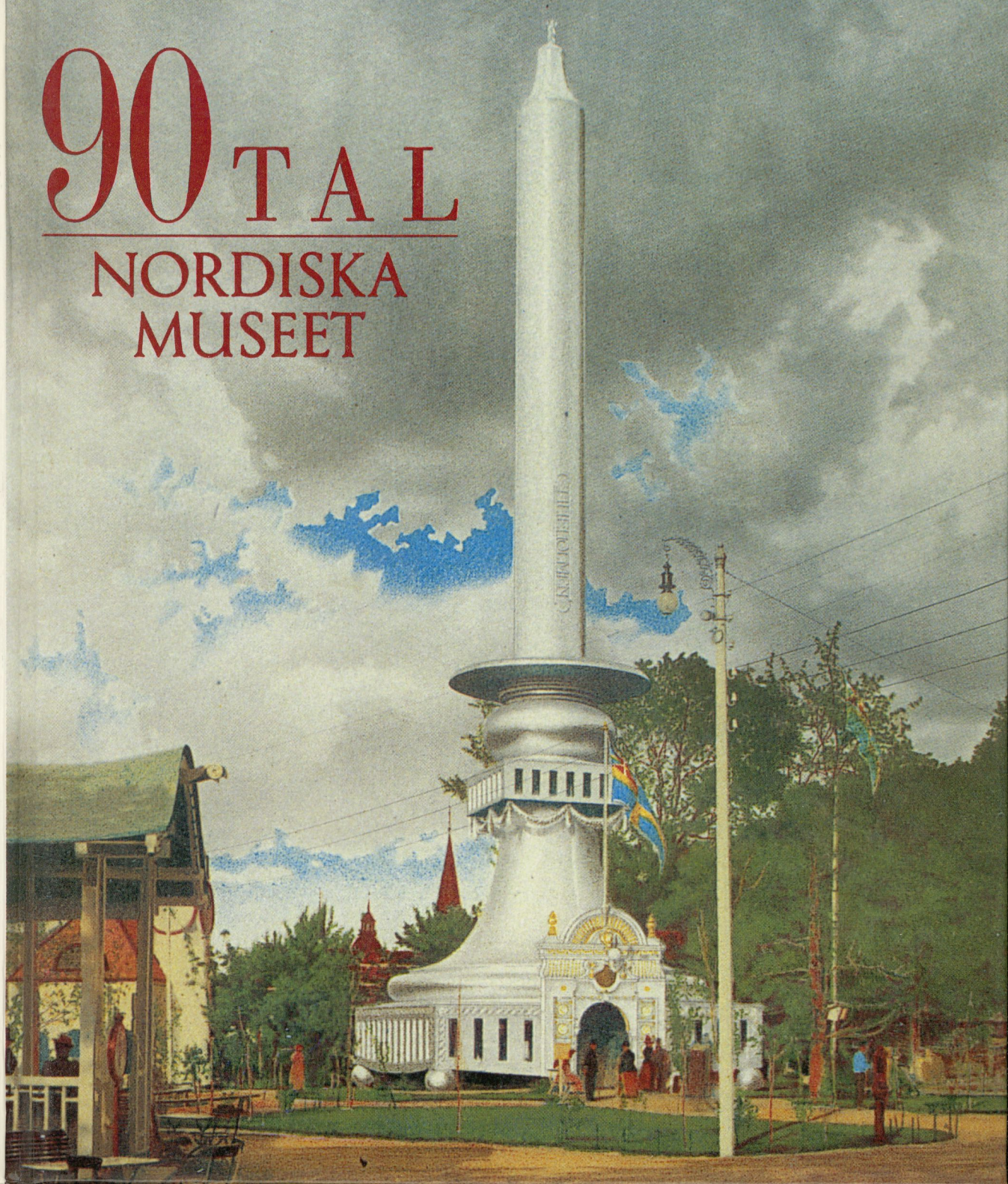


FATABUREN 1991

90 TAL

NORDISKA
MUSEET



90 TAL

VISIONER OCH VÄGVAL

NORDISKA MUSEETS OCH SKANSENS ÅRSBOK

FATABUREN 1991

FATABUREN 1991

ISBN 91 7108 303 0

ISSN 0348 971 X

© Nordiska museet och respektive författare.

Redaktion Hans Medelius, Sten Rentzhog.

Bildredaktör Agneta Johansson.

Teknisk redaktör Berit Nordin.

Bildmaterialet tillhör Nordiska museet om inte annat anges. I de fall fotografens namn inte uppges är denne okänd.

Summaries translated into English by Skans Victoria Airey.

Omslag: Liljeholmen byggde sin utställningspaviljong i form av ett 40 meter högt ljus. Från dess topp strålade elektriskt ljus ut över utställningsområdet. Foto Uppsala universitetsbibliotek.

Bohusläningens Boktryckeri AB, Uddevalla 1991

HUR SVENSKT VAR DET SVENSKA?

Elisabet Stavenow-Hidemark

Elisabet Stavenow-Hidemark, docent, Nordiska museets vetenskapliga råd.

I slutet av 1890-talet och i början av det nya seklet fanns en stark vilja att söka ett nationellt uttryck i konst och arkitektur. Man gjorde det i Sverige, i Norge och Finland och i många andra länder. Det var som en stor våg i vilken land efter land drogs med att söka sina speciella särdrag i historia och natur. I länder där självständigheten var undertryckt eller hotad som i Finland, Norge, Ungern eller i det franska Lorraine blev uttrycken starkast, men också i det lugnare Sverige var tendensen tydlig.

De svenska arkitekterna studerade gamla timmerhus och textilkonstnärinnorna trängde in i de folkliga textiliernas alla varianter. För många konstnärer och mönsterritare, silversmeder, grafiker och för formgivare vid porslinsfabrikerna blev den svenska floran, stiliserad till ornament, ett medel att uttrycka nationell identitet. Vasakungarnas slott, de rödfärgade timmerhusen och allmogens textilier blev symboler för både nationella och moraliska värden.

Bakgrunden till dessa strömningar finns att söka i England. Jag vill i det följande visa hur de fann vägen till Sverige och hur de yttrade sig. Därmed försöker jag ge en modell som förklarar varför så mycket av den konst, som i olika länder betraktades som nationell, har så många liknande drag.

TYSKT, FRANSKT OCH JAPANSKT

Först några ord om situationen i Sverige. På 1870- och 80-talen var tysk smak, speciellt tysk nyrenässans, ledande när det gällde heminredning och konsthantverk. Kulturlivet dominerades av

Tyskland, men givetvis fanns det undantag: unga målare för inte längre till Düsseldorf, de för hellre till Paris. Och de elegantaste salongerna var inredda i nyrokoko och ny-Louis XVI, helst med förgyllda möbler efter franskt mönster. I vissa kretsar ansågs den franska smaken som ofelbar.

Svenska slöjdföreningen hade inlett sitt arbete att främja konstindustrin omkring 1870 och blev snart en officiell smakledare. Föreningen gick in för tysk nyrenässans; det visar sig i artiklar i föreningens Meddelanden, i utställningar och i ett album som gavs ut med flera häften om året. I albumet återgavs antikviteter och nya konsthantverksprodukter i bild för att tjäna som förebilder vid nyproduktion. Den tyska idealismen var den allmänt accepterade uppfattningen när det gällde konsthantverket.

Samtidigt spreds en vurm för det japanska i de borgerliga hemmen. Japan hade öppnat sina portar mot Europa vid 1800-talets mitt och de produkter som nådde den svenska marknaden några decennier senare var ofta av skäligen enkel kvalitet. Det ansågs artistiskt att dekorera rummen men japanska solfjädrar och parasoll som passade bra ihop med påfågelsfjädrar och Makartbuketternas torkade växter.

ATT BLI MEDVETEN OM EGEN GRUND

Det var med andra ord internationella smaktendenser som gjorde sig gällande. Men parallellt fanns ett intresse för det egna landets historia och egenart. Låt oss gå tillbaka i tiden.

Redan från 1830-talet och några årtionden framöver hade en grupp intellektuella studerat gammal folkkultur. Män som Gunnar Olof Hyltén-Cavallius, Per Sæve och Nils Gabriel Djurklou hade tecknat ner folkliga berättelser och sagor och Nils Månsson Mandelgren kartlade den materiella kulturen. Också på kontinenten och i Norge och Finland pågick en liknande verksamhet. Syftet var bl.a. att komma åt den sant nationellt folkliga kulturen.

En helt annan yttring var försöken att skapa en nationell stil för träarkitektur, möbler, porslin och textil – den fornnordiska stilen eller drakstilen. Den var som mest aktuell i början av 1870-talet, och fick senare ett fotfäste i Norge.

Intresset för den folkliga kulturen manifesterades ju tydligast i Artur Hazelius verksamhet, i skapandet av Nordiska museet och Skansen. När man i det tidiga 90-talet ville ge en nationell

dimension åt konsten, gällde det arkitektur och konsthantverk likaväl som dikt och måleri. Det var tiden för det svenska skymningsmåleriet och för Verner von Heidenstams diktning. Det var tiden då svenska konstnärer lämnade storstaden för att bosätta sig på landsbygden. Det svenska järnvägsnätet höll på att byggas ut och Svenska Turistföreningen, grundad 1885, hjälpte svensk ungdom att upptäcka Sverige.

Allt detta bidrog till att Sverige var berett att ta emot det nya budskapet, eller varför inte evangeliet, från England.

JOHN RUSKIN — ESTET OCH MORALIST

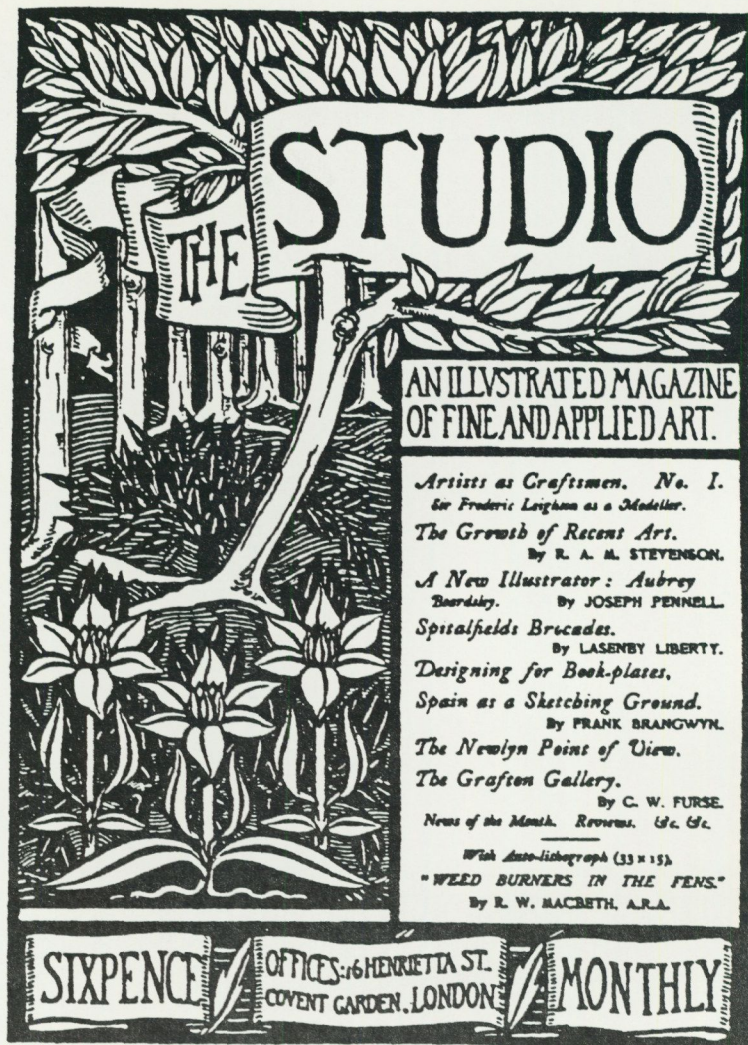
Vi måste gå tillbaka till John Ruskin. Hans tankar och idéer har i oerhört hög grad påverkat estetiskt tänkande, naturligtvis främst i England och i andra hand i det övriga Europa. Första gången Ruskin presenterades för svensk publik var sannolikt i en artikel av Gustaf F. Steffen 1888 (Ur dagens krönika). Steffen var naturvetenskapsman och speciellt intresserad av sociala frågor. Som utlandskorrespondent för Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning vistades han i London sedan 1887.

Han beskriver Ruskin som den store moralisten i estetiska och sociala frågor. Först 1897 kom den första svenska översättningen av en skrift av Ruskin.

Från den diskussion som förs i den svenska pressen och i reseberättelser av dem som for på studieresor till England hör vi Ruskins röst. Från Ruskins ungdomsskrift *The Poetry of Architecture* hörs ett eko hos många svenska arkitekter att husen bör ligga så att de förefaller vuxna ur marken, de skall vara byggda av traktens material – timmer i skogsbygden, av tegel på lerslätten – och de skall ha drag av lokal byggnadstradition. Jag skulle vilja kalla detta Ruskins ekologiska och etnologiska budskap.

I ett av Ruskins viktigaste arbeten, *Seven Lamps of Architecture* (1849), finns genomgående krav på äkta byggnadsmaterial och på sanningsenliga konstruktioner. Men där är också en stor ödmjukhet inför naturen och i allt han skriver finns hans djupa moralism. Då använder jag ordet i dess positiva betydelse av sanning, hänsyn och osjälviskhet; i Ruskins fall ingår också ett krav på skönhet som kan nås av alla. Hans beundran för det medeltida samhället och för skickligheten hos medeltidens hantverkare, främst stenhuggare och träskärare, fick honom att hata

Första numret av tidskriften *The Studio*, april 1893. Omslagsbilden av Aubrey Beardsley.



det moderna samhället och i synnerhet industrialismen. Han föredrog arbeten gjorda för hand, även om de inte var perfekta, framför industrialismens maskinframställda varor. Genom denna inställning kom Ruskin, mycket mot sin vilja, att också främja amatörism och diletterantism inom konsthantverket.

KUNSKAPEN OM ENGLAND VIDGAS

Gustaf Steffen skrev också om William Morris, han ger en detaljerad beskrivning av dennes hem i Hammersmith, hur det var inrett och möblerat. Naturligtvis skrev han också om Morris verkstäder, om hans tyger och tapeter och om Morris socialism.

När tidskriften *The Studio*, som blev Arts- and Crafts-rörelsens internationellt spridda språkrör, kom ut med sitt första nummer i april 1893 fanns en rad svenska målare och arkitekter med bland prenumeranterna. Det betyder att det redan fanns ett etablerat intresse för den nya engelska arkitekturen och konsthantverket. Gustaf Steffen är redan nämnd. Jag ska i det följande visa på några av de vägar på vilka intresset för England spreds till Sverige.

1891 för amanuensen vid Nationalmuseum, Erik Gustaf Folcker, till England för att studera den moderna konstindustrin. Han intervjuade William Morris i dennes hem och blev inbjuden till Walter Crane, en av Englands då mångsidigaste och mest uppburna designers, för att bli informerad om Arts- and Crafts. Åter hemma höll Folcker ett föredrag i Svenska slöjdföreningen om engelska papperstapeter, illustrerat med moderna tapeter av Morris, Walter Crane, Lewis Foreman Day och andra. Det var sannolikt första gången som något sådant visades i Sverige. Vi kan följa hans föreläsning, ty den trycktes i Slöjdföreningens Meddelanden. Avslutningsvis säger han att han velat visa "en väg, som vi själva kunde slå in på, då våra egna konstnärer skulle – icke kopiera William Morris blommor, Cranes fantasifigurer och Lewis Days ädla ornamentik utan från vår egen natur och ur egen fantasi hämta former och färger för att förädla en konstindustri, som i all sin anspråkslöshet är även den viktig och betydelsefull för vår uppfostran till skönhetsuppfattande varelser..." (Medd. SSF 1892 s. 90.)

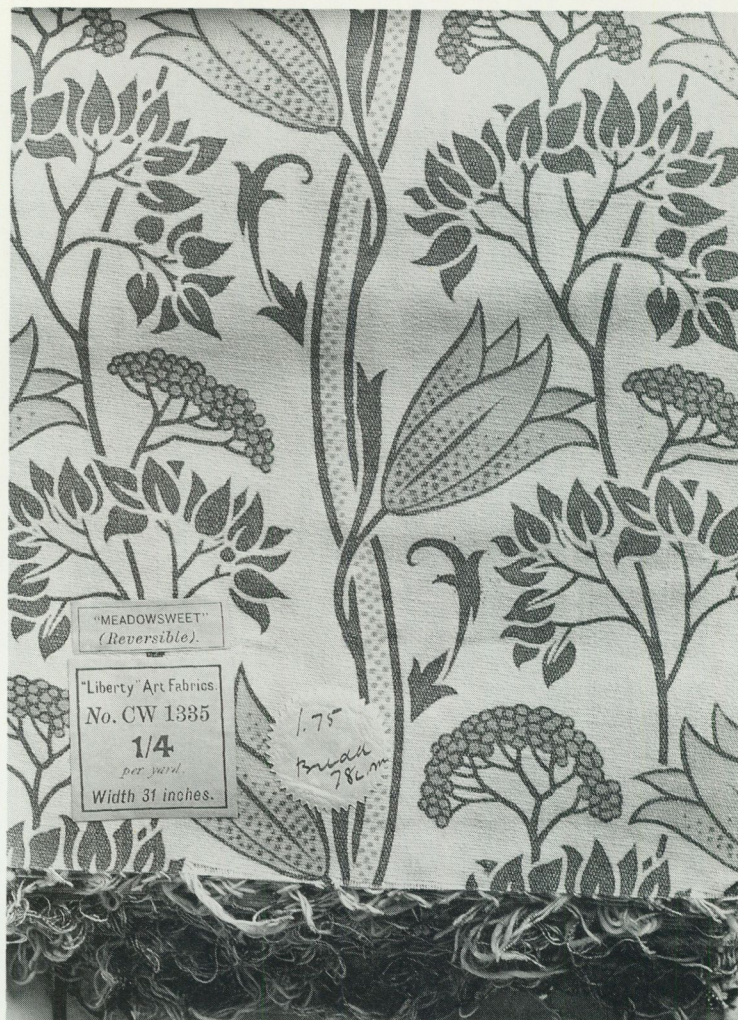
Detta är första gången som svensk natur nämns som en källa för ornament och det är typiskt att det sker i en uppsats om engelsk design.

SUB ROSA, FOLCKER & CO

Folcker blev verkligen en introduktör av engelskt konsthantverk i Sverige. Tillsammans med sin bror Daniel Folcker öppnade han en affär på Arsenalsgatan i centrum av Stockholm, en kommis-

Sub Rosa – emblem ritat av Agi Lindegren för Erik Folckers butik för engelsk konstindustri.

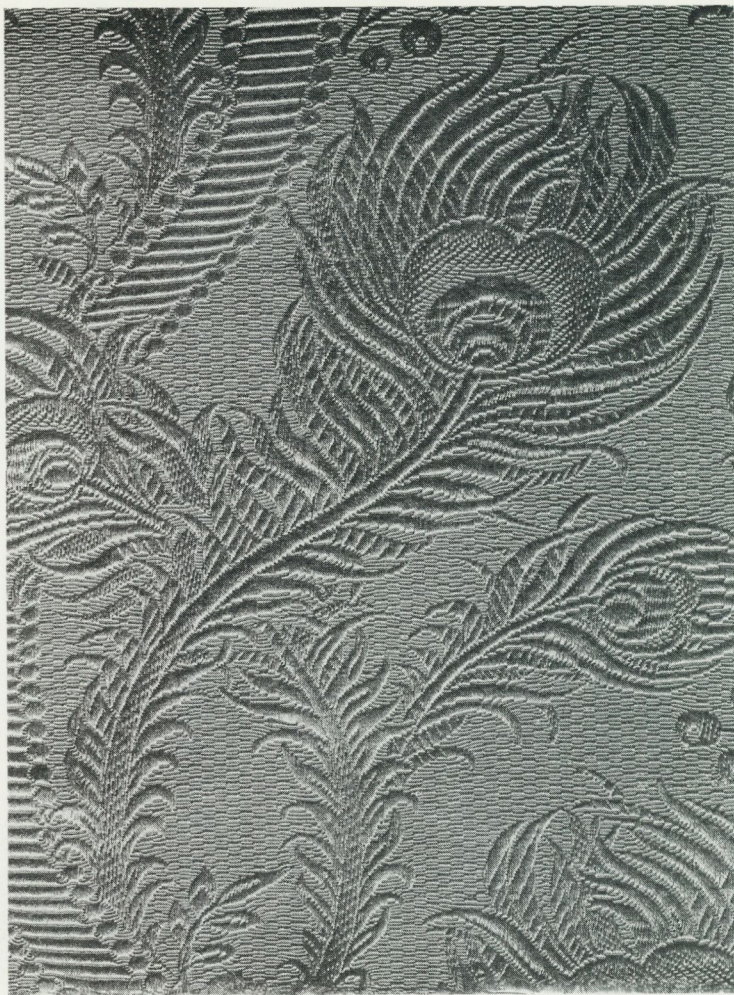




Prov på kretong "Meadow-sweet" från Liberty & Co, mönstret sannolikt av C. F. A. Voysey. Från Sub Rosa 1892-95.

sionshandel som kallades Sub Rosa. Affären fanns bara i tre år, 1892-95, och då sålde den textilier och tapeter från Liberty's, keramik av William De Morgan och tapeter från Englands största tapetfirma Jeffrey & Co. Nordiska museet har fått mottaga provlagret från den butiken av Erik Gustaf Folckers son, Bror Folcker. Det är drygt 2.000 textilprover och ca 900 tapetprover, många med bårder. Två orderböcker noterar köparna och bland dem finns både kungahus, högadel, och det förmögna borgerska-

*Påfågelsfjädern blev, jämte sol-
rosen och liljan, tecken på en
konstnärlig attityd till livet under
1880- och 90-talen. Här en guld-
färgad brokatell för möbelkläd-
sel. Från Liberty's, såldes i
Stockholm genom Sub Rosa.*



pet men också en lång rad av framstående arkitekter, målare, diktare, muscimän och skribenter i estetiska frågor. Under dessa tre år var alltså engelsk konstindustri av högsta tänkbara nivå tillgänglig för svensk publik. Där var mönster av Englands mest framstående designers. Inspirationen från japansk, indisk och persisk konst är tydlig, men i många av tygerna och tapeterna finner man motiv med blommor och grenar från de engelska trädgårdarna i olika grad av stilisering. En konstnär fattades dock – William Morris. Ingen konstnär var så beundrad av

Folcker som Morris. I sin ägo hade han inte mindre än 17 prover av tapeter från Morris & Co (nu i Nordiska museet), troligen just de prover han visat då han föreläste i Svenska slöjdföreningen om engelska papperstapeter. Men han har inte fått rätten att sälja dem.

Affären Sub Rosa blev ett mellanspel. Dess varor köptes och beundrades i ledande kretsar men den påverkade, så vitt jag kan se, inte svensk formgivning. Folcker själv fortsatte sitt arbete att göra engelskt konsthantverk känt. Från 1895 var han sekreterare, i moderna termer direktör, för Svenska slöjdföreningen och från 1905 också redaktör för dess nystartade tidskrift. Han blev chef för Nationalmuseums avdelning för konsthantverk och slutligen museets överintendent. Han var en av initiativtagarna till 1909 års stora utställning i Stockholm.

VÄXTORNAMENT OCH SVENSKT

Folcker föreslog att formgivarna skulle hämta sina motiv från den svenska naturen. Den unge arkitekten Carl Westman skrev en artikel i Dagens Nyheter 19/4 1893 under rubriken "Är vår

Bland Liberty's handtryckta tapeter fanns ett mönster med ganska naturalistiska maskrosor. Från Sub Rosa.



Mönster till tapet av Arthur Sjögren, presenterat av Erik Folcker i Meddelanden från Svenska slöjdföreningen 1895, aldrig utfört. Här uppfattades mönstret som nationellt.



moderna arkitektur verkligen modern?” Artikeln vänder sig skarpt mot akademismen och bruket av äldre stilar, men i stället för att behandla arkitektur fastnar Westman i dess dekor. Som ornament föredrar han hunden och maskrosen framför lejonet och akantuslövet. Verner von Heidenstam gör ett inlägg om det svenska i arkitekturen, när han går till storms mot den pågående restaureringen av Gripsholm:

Och är ormbunken mindre dekorativ än akantusbladet? Hur kunde inte lönnlövsslingan modelleras på en väggyta . . . Prästkragen, blåklinten, näckrosen och näckrosbladet – alla stå de utanför vår egen gärdesgård, ypperliga i form och färg, och vänta endast att, strängt stiliserade, upplyftas i stiliserandets tjänst. (DN 23/12 1893.)

"Maskros och Klöver från en gobelin", troskyldiga svenska växter tecknade av Ottilia Adelborg under museistudier i England 1894. Ur skissbok i Nordiska museets arkiv.



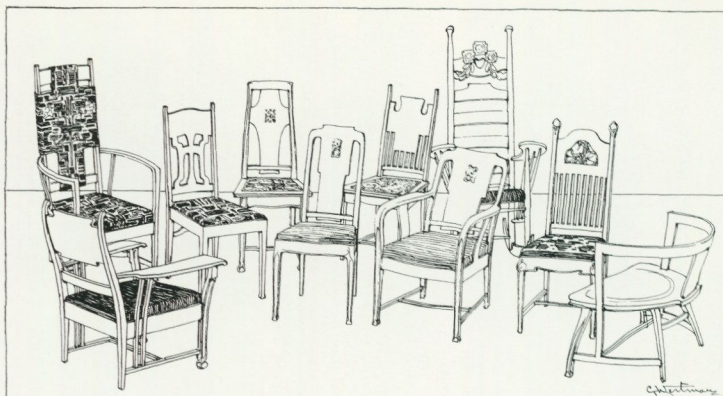
Vilda blommor men också trädgårdsväxter användes som ornament på keramik, i broderi, i metall och som inläggningar i trä på möbler och uppfattades som nationella. Denna typ av jugendstilisering spreds i Sverige omkring 1895 och var i full blom vid Stockholms-utställningen 1897. Tallen med dess barr tycks ha uppfattats som ett strängt och mer maskulint ornament. Även om dekoratörer och formgivare var inspirerade av engelsmännen spelade också fransmännen med Émile Gallé i spetsen stor roll.

Ironiskt nog visste blommorna inte av några nationella gränser. Maskrosen stiliserades i tapetmönster i England och Sverige och arbetades fram i silver i Köpenhamn. Inte heller hade prästkragen, näckrosen eller liljan vett att koncentrera sig till ett särskilt land. Detta kunde var och en se, men vissa konventioner gjorde att blåsippan och tall- och granriset kändes nordiska och i inget land användes solrosen så ofta som i England. Men då var den uttryck snarare för en konstnärlig attityd än för nationalism.

STIPENDIERESOR TILL ENGLAND

Under 90-talet far en rad unga konstnärer på stipendium till England. Deras reserapporter visar att de studerade samlingarna i South Kensingtonmuseet, de besökte William Morris butik vid

I Carl Westmans möbler finns ett tydligt engelskt inflytande. Stolar av Carl Westman, tecknade av honom själv.



Oxford Street och hans verkstäder vid Merton Abbey. Också andra stora firmor som Heals & Son och Liberty & Co besöktes. Arkitekterna rörde sig längre bort från London för att söka upp beundrade privathus av Philip Webb, Norman Shaw, C. F. A. Voysey och M. H. Baillie Scott.

De unga arkitekterna Carl Westman och Lars Israel Wahlman for var och en för sig på studieresa till England 1900. Deras reserapporter är av största intresse. Det förefaller som om det är under englandsvistelsen som de på allvar fått upp ögonen för svensk egenart. Vad engelsmännen åstadkommit måste, säger de, överföras som idéer, inte kopieras. Det måste översättas till svensk jordmån, annars skulle det bli ännu en ny stil, en imitation inte bättre än de historiska stilarna. Vad de ville ta upp från engelsmännen var hur de utgått från sitt eget arv och hur de lyckats i sin nya arkitektur och inredning göra hem för moderna människor, hem som vilade på traditionell och nationell grund. De är verkligen ganska högstämda, utan tvivel överlämnar de ett budskap när de skriver. Westman:

Med vår natur, med vår gamla allmogestil, vare sig den ger sig tillkänna i vävnader eller rödmålade stugor, med våra herrgårdar, våra putspalats och köpmanshus . . . borde vi kunna göra en svensk konst med nutidens prägel och med aning om gångna sekel. (Tekn. Tidskr. 1900 s. 68f.)

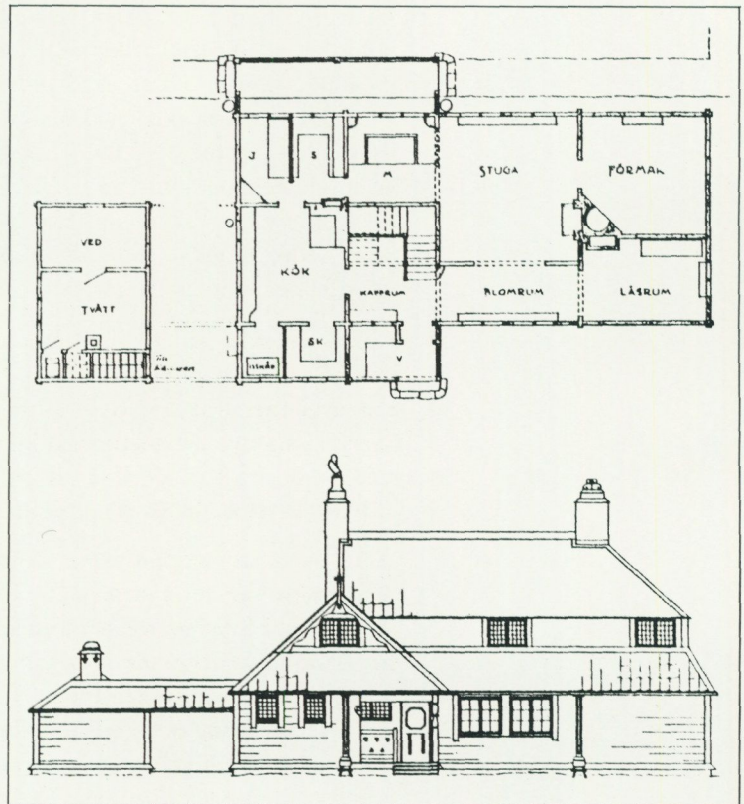
Och Wahlman:

Se det gamla allmogeköket i den engelska bondstugan, hur lik den är våra gamla sters (stegershus), dem vi känna kanske endast från Skansen. Se Bergsmansstugan på Skansen, hur lik den är i stil, i möbler och husgeråd den gamla engelska hallen. (Medd. SSF 1901 s. 23f.)

Det är betecknande att det är i England som en ny syn på det svenska växer fram hos dem båda.

Westman och Wahlman skulle senare bygga villor i Stockholms förorter med röd panel och vita detaljer eller – det gäller Wahlman – av ofärgat liggtimmer. Detta gjorde de efter tidens sätt att se i enlighet med svensk tradition. Westman introducerade hallen som familjens vardagsrum enligt engelsk modell i sina villor. Hans möbler, som är bekvämare än vad de ser ut att vara, framhåller träet som skiva och plankor och betonar konstruk-

Lars Israel Wahlman: Ritning till villa Trevnan i Hedemora 1901–02. Motivet med matvrån (M på ritningen) är lånat av den engelska arkitekten M. H. Bailie Scott medan rödfärgen, takets form och kronskorstenarna vill uttrycka svenskhet. Ur Verk av L. I. Wahlman (1950).



tionen på liknande sätt som Voysey gjorde. Wahlman som beundrade Baillie Scott kopierade i det närmaste dennes planer med en stor hall som vardagsrum med utskjutande nischer för matplats, musik, bibliotek eller något annat.

HEMMET I SUNDBORN

Carl Larssons hem i Sundborn är bättre känt än något annat konstnärshem i världen. Ofta har det betraktats som genuint svenskt med drag av dalaromantik. Men bilden är betydligt mer komplicerad. Carl Larsson och hans fru reste mycket och i deras bibliotek finns konstitidskrifter från Frankrike, Tyskland och givetvis från England. De prenumererade på *The Studio* från dess första nummer. Eva von Zweigbergk har visat att de i hög grad influerats av Arts- and Crafts-rörelsen i England. Hemmet förändrades ständigt i sina detaljer men i princip stod det klart med sina färger och dekor redan i mitten av 1890-talet. Vi kan följa förändringarna i akvareller som Carl Larsson publicerade i bok efter bok med sina egna texter.

Genom sina böcker med bilder både från Sundborn och skolhushållet i Falun fick Carl Larsson ett stort inflytande på de svenska hemmens inredning. De höga färgerna – röda möbler mot grön vägg, blå möbler mot gul vägg – använda tillsammans med äldre möbler, som då knappast betraktades som antika, gjorde hemmet glatt, attraktivt och inspirerade till efterföljd. Ingenting dyrbart, ingenting särskilt ömtåligt, ett hem för en växande familj. Utan tvekan är hemmet ett konstverk av Carl och Karin Larsson, men det skulle ha sett annorlunda ut utan föregångare i England och Skottland.

LICHTWARK OCH MUTHESIUS

Den svenska borgarklassen läste tyska utan svårighet. Med engelskan var det sämre ställt. Den moderna engelska rörelsen blev känd i Sverige troligen främst genom tyska tidskrifter, fyllda med väl reproducerade fotografier och ritningar, reportage från utställningar och beskrivande artiklar om engelsk privathusarkitektur, inredning och konsthantverk.

Det är särskilt två tyskar som mer än andra introducerade den moderna engelska rörelsen i Tyskland och också till Sverige. De

Den vilda svenska floran fick sitt vackraste uttryck hos Gunnar Wennerberg. Tallrik ur servisen Gullviva, Gustafsberg 1897. Foto Birgit Brånvall.



hette Alfred Lichtwark och Hermann Muthesius.

Lichtwark var direktör för konstmuseet, die Kunsthalle, i Hamburg. I sina skrifter motarbetade han akademismen och ville främja en ny ljus heminredning. Bort skulle de tunga draperierna och de torra Makartsbuketterna skulle ersättas av levande vilda blommor. I sin bok *Palastfenster und Flügelthür* (1899) visar han på likheten mellan tysk allmogebbyggelse och den nya engelska arkitekturen – hallen, de långa, låga fönsterbanden, de kraftiga färgerna – allt detta, menade han, kunde bli motiv i en ny modern arkitektur.

När Lichtwark besökte Sverige i samband med Stockholmsutställningen 1897 ansåg han att den svenska allmogebbyggelsen kunde tjäna som en utmärkt modell för svenska sommarhus. (Briefe Bd 1, 1924 s. 277, 282.)

Hermann Muthesius bok *Das englische Haus* (1904–05, nu i nytryck) är tillsammans med hans tidigare och mindre kända

skrifter fortfarande den bästa översikten av engelsk villaarkitektur från omkring 1860 till omkring 1900, dvs. hela den tidrymd som England var ledande inom modern arkitektur. Han var intresserad av ingenjörarkitektur och moderna installationer, han tyckte om modernismen i Skottland och i Wien men han älskade den gotiska traditionen. Han såg hur den utvecklats och omvandlats till en mycket mänsklig och konstnärlig, modern byggnadskonst. Detta var något för tyskarna att efterlikna:

... den väg som engelsmännen slagit in på, nämligen att ta upp provinsieellt lokala borgerliga byggnadsmotiv, ger också oss tyskar löften om den rikaste skörd, ty i Tyskland är den lantliga byggnadskonsten omsusad av poesi och en stämning som inte ens den engelska kan berömma sig av. Om vi håller oss endast till det som lämpar sig för den tyska jordmånen... så skall vi säkerligen snart ha en förnuftig, nationell och borgerlig byggnadskonst... (Stilarkitektur... 1910, s. 137.)

Efter besök på konstindustriutställningen i Stockholm 1909 skrev Muthesius en recension över Bobergs utställningsarkitektur som han berömde. Vad som är intressantare i detta sammanhang är några rent principiella ställningstaganden:

Med tanke på den utomordentliga rikedom som Sverige äger på nationella byggnads- och dekorationsmotiv, hade det varit glädjande, om man funnit dessa använda vid byggnadernas formgivning... Även i Sverige måste, som i andra länder, den vidare konstutvecklingens uppgift vara att omsorgsfullt vårda sig om den nedärvda konsttraditionen, men härför ingalunda betrakta dess former som förstenade, de där icke av människor kunna förändras... (Arkitektur 1909 s. 105f.)

Nu var detta inte längre nyheter. Man hade sett alltför många rödfärgade förortsvillor med vita knutar och suddigt alltför länge i skindliknande spjälmböbler. De kopierade allmogevävnaderna var på väg att bli omoderna. Ett nytt ideal växte fram – den mellansvenska herrgården av 1700-talstyp.

Egentligen säger Lichtwark och Muthesius precis samma sak som Westman och Wahlman. De ser karakteristiska drag i svensk byggnadskonst, som har motsvarigheter i den engelska. De önskade återuppliva dessa drag som ett medel för nationell identifikation. De såg på sin egen kultur som genom engelska glas-

Bomullstyger i traditionella vävnadssätt. Svensk Hemslöjd, 1900-talets början.



ögon. Just därför kom arkitektur, möbler och vissa detaljer som t.ex. ornament och smidda beslag att bli väldigt lika i olika länder – trots att de betraktades som ett uttryck för nationell strävan.

TEXTIL

Med den textila konsten var det helt annorlunda. Den utvecklades på olika sätt i land efter land. En anledning till detta tror jag man kan finna i, att England inte hade kvar någon folklig textil tradition på grund av den tidiga industrialiseringen. 1880- och 90-talens höjdpunkt för engelsk textilkonst har alltigenom andra inspirationskällor.



"Rönnbär", dekorativ stilisering för väggbonad. Broderi på linne i plattsöm och stjälsöm. Komponerat för Handarbetets Vänner av Anna Wettergren, senare känd under namnet Wettergren-Behm. Foto Sören Hallgren.



I Skandinavien hade man tagit fasta på de engelska idéerna att söka sina rötter och utveckla något nytt. Detta överfördes nu till det textila området. Den stora folkliga textilskatten inventerades, samlades in av museerna och kopierades eller inspirerade till nya kompositioner. Rikedom hos det textila arvet gjorde det möjligt att välja förebilder väldigt fritt.

HANDARBETETS VÄNNER

För att visa hur det nationella arvet kunde förvaltas vill jag ta exempel från två av Sveriges ledande textilföretag.

Det första är Föreningen Handarbetets Vänner som grundades 1874 med syfte att höja smaken för kvinnligt handarbete i fosterländsk och konstnärlig riktning. Mönster med runslingor, gamla svenska mönster och orientaliska mönster komponerades och broderades vid sidan av mönster med renässansmotiv. (Danielson.)

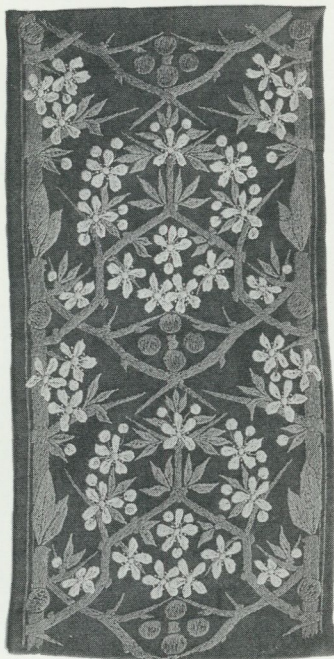
"Pimpernel", tapet ritad av Williams Morris 1876, handtryckt hos Jeffrey & Co. Sannolikt en av de tapeter som visades av Erik Folcker vid hans föredrag om engelska papperstapeter på Svenska slöjdföreningen i februari 1892. Foto Mats Landin.

Föreningens första direktris, den unga Anna Fleetwood för redan 1878 till London för att studera på South Kensington-museet. 1884 gifte hon sig med Charles Derby, intendent vid nämnda museum. Hon skrev tidningsartiklar från England och höll kontakt brevledes med damerna på Handarbetets Vänner och blev en replipunkt vid deras London-besök. Också Handarbetets Vänner nästa direktris, textilkonstnärinnan Agnes Branting studerade någon tid i London. (von Zweigbergk.)

1890 reste två av föreningens konstnärinnor Carin Wästberg och Maria Widebäck till England för studier. Där tog de till sig den nya ljusa inredningssmaken – det förstår man av Carin Wästbergs artikel om modern engelsk möbelkonst i Meddelanden från Svenska slöjdföreningen 1891.

Det skulle vara av intresse att studera vad de tog mest intryck av, det historiska materialet på South Kensington-museet eller av den moderna formgivningen och arbetet på de engelska broderiskolorna. Sannolikt medförde dessa tidiga kontakter med England att Handarbetets Vänner var bland de första att anamma den nya jugendstilen. 1893 dyker de första jugendstilisade blommorna upp i deras mönster och 1895 är stilen helt genomförd. Slån, kabbeleka, käringtand och lilja finns i den friskaste stilisering. Blommornas växtsätt är noggrant iakttagna, kronbladen är återgivna ur olika vinklar. Bilden förändras snart efter sekelskiftet. Då stiliseras växterna hårdare, förs in i geometriska mönster enligt rådande trender från Wien. Handarbetets Vänner låg alltid i täten när det gällde att uppfatta nya signaler.

"Slån", bård i yllebroderi komponerad av Maria Widebäck och Carin Wästberg, Handarbetets Vänner 1898.

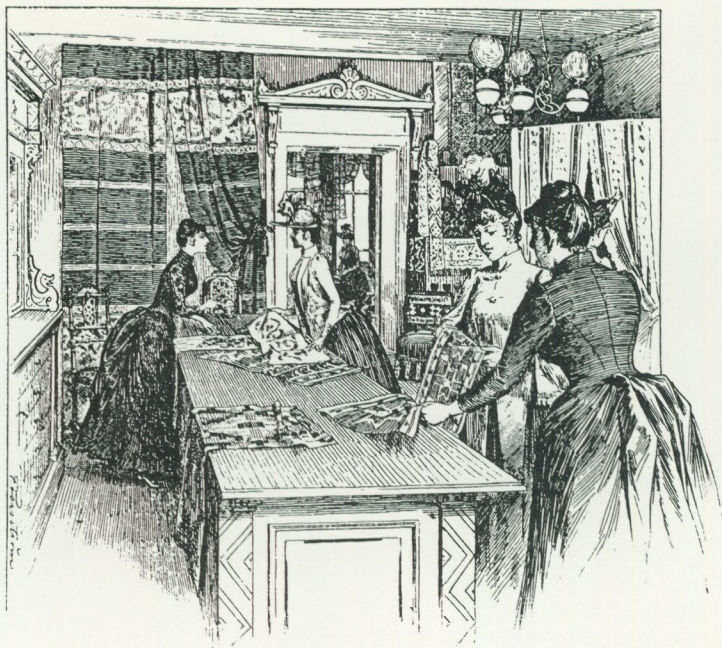


SVENSK HEMSLÖJD

Den andra firman är Föreningen för Svensk Hemslöjd som grundades 1899 av Lilli Zickerman med stöd av prins Eugen. Hon hade sett skönheten i färg och material och rikedom i mönster hos svensk allmogetextil men också dess förfall. Den moderna folkliga textil som ställts ut i Nordiska museets byggnad på 1897 års utställning hade skrämt henne med sina hårda anilinfärger och grova mönster.

Hon startade vävateljéer, verkstäder för korgarbete och snickeri på olika platser i Sverige där kunskap om teknik och material fanns och folk behövde extraförtjänst. Hon försåg dem med bra material och mönster, som utvecklats från äldre förebilder. Pro-

Interiör från Handarbetets Vänners butik, Brunkebergstorg 18 i Stockholm. Teckning av Edvard Forsström i Claës Lundins Nya Stockholm, 1890.

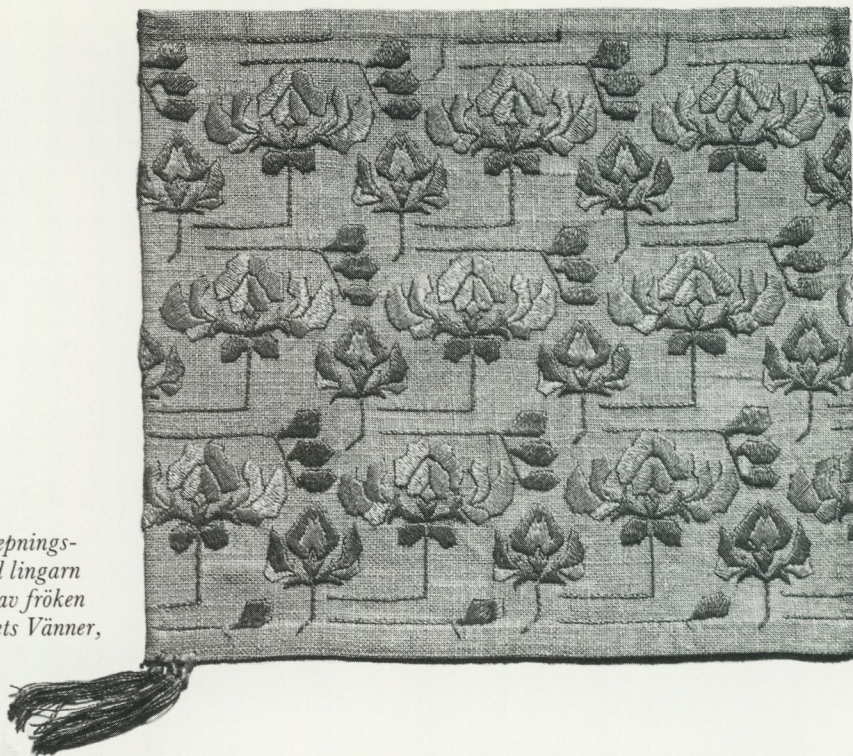


Handarbetets vänner.

dukterna såldes i affären, som kallades Den permanenta utställningen och låg på Biblioteksgatan 12 i Stockholm. Där var stor försäljning och utställningar av nya varor flera gånger om året. Föreningens ordförande var prins Eugen som gav hemslöjden en stark prestige. Föreningen fick årliga bidrag av staten. Kunderna kom från den välsituerade borgarklassen. Lilli Zickerman var helt outtröttlig i sitt arbete. Hon reste runt Sverige och inventerade folklig textil slöjd för att få reda på de ortstypiska varianterna. Hon fotograferade för att bevara kunskapen till eftervärlden och tog små trådar från textiliernas baksida för att med deras hjälp kunna färglägga fotografierna och bedöma färgskalan. Men detta var senare och intresset för allmogeslöjden som inspirationskälla avtog. Hennes arkiv om 24.000 bilder finns i Nordiska museet och har nästan aldrig utnyttjats.

Lilli Zickerman besökte England på ett resestipendium vid mitten av 1890-talet, långt innan arbetet för hemslöjden engagerat henne. Hon hade, medvetet eller omedvetet, mer än de flesta lyssnat på budskapet från England och haft det, som jag ser det,

*"Käringtänder", upprepnings-
mönster för broderi med lingarn
på linne. Komponerad av fröken
Fischer för Handarbetets Vänner,
1898.*



som en ledstjärna i hela sin gärning. Men saker uppfattas olika. För henne kändes det engelska inflytandet uppenbarligen som ett hot. I en uppsats 1906, kallad "Vår brist på originalitet" klagade hon: "Hazelii ansats att förbinda vårt arbete med dess historiska utveckling och klargöra vår grund, innan vi famla vidare behandlas i våra lärosalar med tillbörlig respekt men följes icke. The Studio är starkare än han."