

BIRGITTA SVENSSON OCH LOUISE WALDÉN (RED.)

DEN FEMMINA
TEXTILEN

MAKT OCH MÖNSTER



TIDSKRIFTEN

Hemslöjden

01/5
PRIS 49 KR



Syjuntan på Trehörnahult

Smeden och lärlingen

Täljare, folkkonstnärer och anonyma artister

Hemslöjd som feministisk strategi?

AV JOHANNA ROSENQVIST



PÅ OMSLAGET TILL tidskriften *Hemslöjden* nummer 5 år 2001 finns en bild av en ung kvinna som mellan sina händer håller en liten bit vitt tyg. Tyget är broderat med rött märkgarn och bär texten »Jag känner att jag behövs«. Kvinnan, konstnären Malin Arnell, håller i själva verket inte upp hela sitt konstverk. Det är ett fragment av något större, en beståndsdel i ett sammanhang som bland annat inkluderar det rum som skymtar fram i omslagsbildens suddiga bakgrund. Hela konstverkets titel är »Gemenskap i en stor skog eller varför jag aldrig kan sluta gråta – en pågående syjunta«. Inbjudan till syjuntan utgör en del av det relationella konstverk vars förutsättningar konstnären just där (på en glasveranda mitt i mörka Småland) och då (sommaren 2001) skapat formen för. Det är i *relationen* mellan platsen, syjuntan och konstnären, de texter som konstnären tillhandahåller samt den verksamhet som finns för händer, som konstverket fullbordas.

FRÅN PRODUKTERNA TILL PROCESSEN

Till själva definitionen av begreppet »hemslöjd« hör inte bara en viss sorts produkter och material utan framför allt en tid, en plats och ett produktionssätt som under-

Föregående uppslag: Märkduk från 1897 efter en fransk mönsterbok. Foto Nina Heins, Nordiska museet.

Till vänster: Malin Arnell på omslaget till tidskriften *Hemslöjden* nr 5 år 2001. Foto Nino Monastera.

stryker det kollektiva skapandet och traditionen snarare än det individuella. I det förindustriella samhället var allt som tillverkats i lanthemmet för avsalu eller eget bruk att betrakta som hemslöjd.¹ Den svenska hemslöjdsrörelsen växte fram i det industrialiserade Sverige under andra hälften av 1800-talet. Det som kring sekelskiftet 1900 var att betrakta som husslöjd eller hemslöjd upptogs i den organiserade hemslöjden.² Kort sagt, den blev Hemslöjd med stort H, och till skillnad från Konsten med stort K, tillhörig en brukssfär och en tradition snarare än den moderna konsten med dess betoning av innovation.

Varför behövs nu en konstnär som Malin Arnell? Och hur kan det komma sig att hon ger uttryck för att hon behövs – i *broderi*? Varför blir just Hemslöjden en form och ett forum att exponera uttrycket i? Varför just där? Och varför just *då*? För att närma sig ett svar på dessa frågor kan det vara givande att vända sig till den brittiska designteoretikern Penny Sparke. Hon har undersökt det postmoderna tillstånd som har möjliggjort ett anammande och ett upphöjande av en kvinnlig smak såsom ett av flera »traditionalistiska« och eklektiska förhållningssätt:

»Även om postmodernismen uppenbarligen inte var en kulturell väg till fullständig emancipation för kvinnorna och jämlikhet med männen, gav den ändå nya utmaningar och möjligheter med tanke på deras skiftande förhållande till den materiella kulturen. Framförallt accepterade den skillnader och kulturell mångfald på ett nytt sätt.«³

Men, menar Sparke, den till synes antihierarkiska estetiken gav snart vika för den mer övergripande manliga normen för kulturell legitimitet. Normen innebär ett underordnande av det kvinnliga och, fortsätter hon, »förnekar också kvinnors självkänedom, deras kulturella prestationer och deras lyckade möte med moderniteten som har förvandlat deras liv under det gångna århundradet».⁴ Det vill säga, just som kvinnors röst erkändes, såsom varje enskilda *individ*s lilla berättelse från en icke-privilegerad ställning, fräntogs den kvinnliga delen av befolkningen möjligheten att formulera sin *gemensamma* 1900-talshistoria. Samtidigt kunde alltså ett tillägnande av ett äldre kulturarv återigen vara en framkomlig väg till konstnärligt erkännande. Millenniumskiftets estetiska strävanden verkar därmed faktiskt vara en parallell till det förra sekelskiftets. En genklang kan höras, menar jag, av de »återupplivanden av gammal allmogekultur» som historikern Lena Hillerström menar då visade på »en koppling mellan tradition och modernitet».⁵ Hillerström sätter dem i samband med begynnande framgångar på andra områden i kampen för kvinnors fri- och rättigheter på slutet av 1800-talet. Hemslöjd som organiserad verksamhet är en denna andas barn, som gör traditionens bevarande till en rörelse i det moderna.⁶ I den här artikeln söker jag spåren av dylika estetisk-politiska strategier i den verksamhet som kallas för »hemslöjd» i processform snarare än i produktform och »Hemslöjd» i föreningsform. Jag ska undersöka om h(H)emslöjden har varit eller är en feministisk strategi genom några signifikanta exempel ur 1990-talets årgångar av tidskriften Hemslöjden.⁷

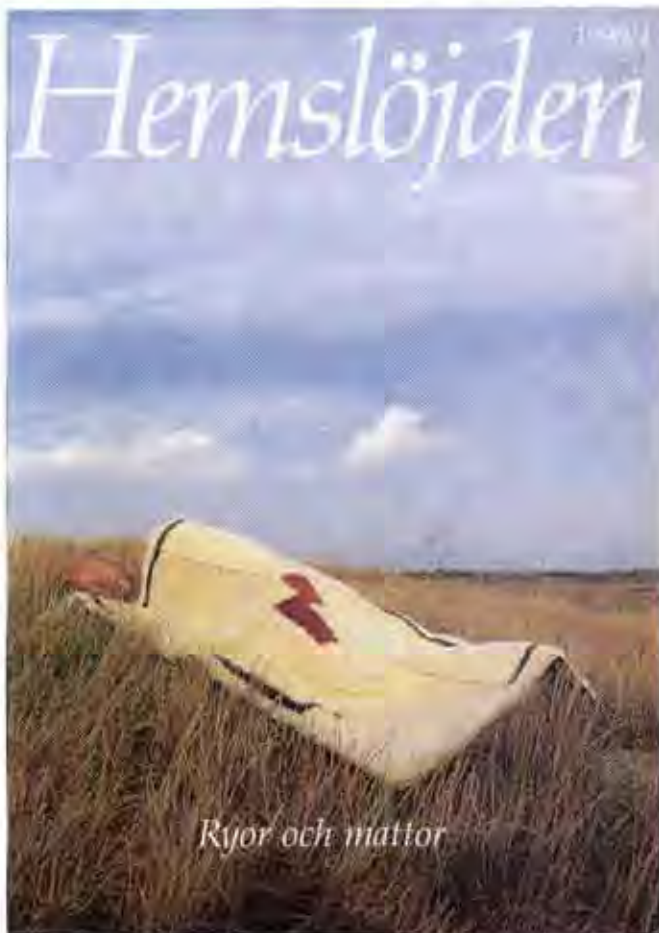
REPRESENTATIONEN AV KONSTNÄRER I TIDSKRIFTEN HEMSLÖJDEN

För att beskriva konstnärsrollen och de möjliga feministiska strategier som den kan förknippas med i tidskriften Hemslöjden, vill jag först visa hur bara det att *utnämna* sig (och andra) till konstnär kan fungera som en feministisk strategi. Hemslöjdens produkter har sällan försetts med signatur i den mening konstnärer sig-

nerat sina verk. Förekommer initialer och årtal är det snarare för att högtidlighålla en trolovning eller som monogram och bomärken för att markera ägande. Malin Arnell broderar sitt namn nere i högra hörnet på sin lilla vita tygbit och hon uppmanar alla som deltar i hennes syjunta att göra detsamma. Det är inte hennes namn, eller hon som konstnär som ska lyftas fram där. Det är den som broderat som också ska skriva under på vad den har gjort – i stark kontrast till den praxis som varit rådande. Därmed förvandlas inte en specifik hemslöjdsprodukt till konst utan snarare fokuseras det idé-mässiga innehållet.

Vem är då konstnär i tidskriften Hemslöjden?⁸ Det finns några konstnärer som måste anses så välkända att de i artikelrubrikerna bara behöver presenteras med namn (som Märta Måås-Fjetterström, men även Karin och Carl Larsson). Åter andra nämns endast vid förnamn (som Raine eller Leonardo). Mer generellt handlar Hemslöjdens artiklar om »gränsfrågan» mellan konst och hantverk, gränslandet mellan konstnär och hantverkare, mellan konstnärskap och hemslöjdsskapande. Om man betraktar dessa ord ur ett genusperspektiv upptäcker man hur laddade eller överlagrade de är med distinktioner mellan manligt och kvinnligt. Gränsen dras inte vid enskilda personer som råkar vara män eller kvinnor, utan snarare vid de begränsningar dessa personer har som företrädare för könens respektive egenskaper i deras *föväntade* sysselsättningar och roller. Ordet »konstnär» används i tidskriften Hemslöjden framförallt i relation till »textil-« och »folk-«, i sammansättningarna »textilkonstnär» respektive »folkkonstnär». Folkkonst kategorin representeras i tidskriften Hemslöjden mestadels av män, medan textilkonst kategorin mestadels utgörs av kvinnor. Hur kan det komma sig? Är hemslöjden så könssegregerad? Tillhör inte kvinnor folket? Arbetar inte män med textil?

Samtidigt som de flesta som omnämns i samband med textil är kvinnor, medan många av dem som arbetar med material som trä och metall är män, verkar dock tidskriftens medarbetare sätta en ära i att lyfta fram



Text: Chiquita Lindvall-Nävis
Foto: Rolf Lind

Jag har tyvärr till Raine Navin, den mestkända konstnären och profetern. Joffe är fullastad istället för sig, konstnären runt de riktiga beorden där han hade jag upp påskoten tung – stökade vantar är en dolda, utprickig slips, lappstökadslada, utgående bollar av siligens. – Det är sånt att lever är kvällen vana och han väljer med att han känner sig som en burselnsände i liv och död.

– Jag packar ner i vita södnatt och packar ner och packar upp. Mellan alla packande beordrar han vilda beordrar för en och säkerhet på berödet, som deras förhållande till husen och till människorna.

I tilldelningen har han blygt en med en stjärnmedalj från SHR.

– Oh, jag blev så glad och så stolt, så jag tog på den när jag skulle på fot utlyggen. Verken följde på det enkla – va Grylltitan, där Carlfan kände sina ordlövet i vita vantar, – det är så följg så, sade Raine. Och Carlfan utbrände över sin smedal och vantar jag både den lilla fläckhand. Fläckhand, var så? In berrare ordnar ska följg vakt ner i ett hand, inte i en rosett, det är ju ett fläckhand, menade Carlfan och gick och hämtade alla sina starkvärdiga ordningar och smedlar – hela beordret var fullt. Men jag var så lycklig över smorden i fläckhand, så Raine med en ordligt stor glans i läpp.

Raine Navin har ett gennut beordret smör, han tror att han redan när

förklarade sin varrens smyg kunde vilka några beordrar och som beordrar det beza... Han står hemma och väntade.

– Spensar har jag alltid gillat, jag följde med vantar ut över, från gräs till när jag var barn. Jag avskjälde trädgård och under skolan beordret och väntade smördes blev jag så lycklig, när så skulle vi slappa smörde till en bra tag framöver. Så kunde jag så följg alla i avskjälde med smör smör, sade Raine. Satt smör fun upp ett följg ett beordret skölden. Han har ett kott en beordret smörsmör och till i den fun.

Grylltitan likade han, smör smörsmör och inspirerande smör till Kalsan. Var han kunde så beza han efter grylltitan. Han följde utgått smör

Hemslöjden 1990/98

Raine Navin på omslaget till tidskriften *Hemslöjden* nr 4 år 1990 och i nr 4 år 1998. Foto Rolf Lind.

även när så är motsatsen. Allra helst när aktörerna i sina respektive verksamhetsfält har en uttalad ambition att överskrida gränserna. Ett åskådligt exempel är textilkonstnären Raine Navin som varit på omslaget till tidskriften inte bara en utan två gånger under 1990-talet. I nummer 4 år 1998 dyker han upp mellan pileblad i en hög hatt av halm. Han är *inte* typisk för hur konstnärer i tidskriften *Hemslöjden* representeras. Vanligtvis porträtteras textilkonstnärer (vare sig de är män eller kvinnor) med händerna i arbete. Här dyker konstnären upp i en hatt som närmast ser ut som en trollkarlshatt och med en lång stickad halsduk i grälla färger om halsen. På en bild i anslutning till artikeln slår han ut med ar-

marna i en generöst omfamnande gest. Han presenteras bland annat som livsmodsuppehållare och han manar tidskriftens läsare: –Var inte så rädda!⁹ Raine Navin går alltså utanför vad som förväntas inom textilkonstnärens yrkeskodade kategori. Han går dessutom utanför de könskodade kategorierna i det att det är färre män än kvinnor som utövar textil hemslöjd. Raine Navin verkar alltså få stort utrymme i tidskriften (av samma anledning som vi bäst ser det svarta färet i en flock av vita?) men han får en begränsad roll: han fallas in i den fåra där män i *Hemslöjden* får axla just inspiratörens mantel. Det kan i detta fallet ses som en återgång till en romantisk konstnärstroll, till konstnären

– bohemen som utmanar genom sitt okonventionella beteende.¹⁰ På omslaget till *Hemslöjden* nummer 4 år 1990 ser vi Raine Navin under en rya på en äng.

När Louise Waldén beskriver textilens historia som »berättelsen om överlevnadsstrategier under textilens täckmantel« är det inte just den täckmantel Raine Navin befinner sig under som hon avser.¹¹ Istället kan en konstnär som är man och arbetar i textila material bidra till att avslöja de konventioner som gjort det subversiva arbetet under täckmanteln möjligt. Och kanske är förekomsten av den manliga textilkonstnären bara ytterligare ett steg på vägen mot ökad manlig dominans av konstvärlden? Konstvetaren Anna Lena Lindberg tar denna farhåga som utgångspunkt för en undersökning av broderiets status över tre sekelskiften.¹² Hon beskriver den förändring broderiet genomgått – eller kategoriseringen av detsamma ömsom som konst ömsom inte – som en parallell till den omförhandling av könsrollerna som ständigt pågår.¹³ Farhågan till trots, blir hennes slutsats att den broderande manliga konstnären är ett av flera positiva tecken på en »genrehierarkiernas kollaps«, en indikator på att broderi är en av de tekniker som konstnärer av båda könen numera kan uttrycka sig i. Inte bara något för konstnärerna att förhålla sig till som material utan även något att agera utifrån och ta de historiska och genuspolitiska konsekvenserna av. Det går att se den manliga broderande konstnärens medvetet könsrollsutmanande gest som ett positivt tecken på möjligheten att förändra invanda könsrollsmönster och kanske i förlängningen könsmaktordningen.

En annan gräns som utmanas är den mellan natur och kultur. I en artikel i *Hemslöjden* utforskar Margareta Klingberg i skrift sitt textilkonstnärskap, som i vidaste mening sätter »textil« i relation till skogens material.¹⁴ Den gräns som hon primärt utgår från är skogsbrynet, mittemellan odlingslandskap och den vilda skogen. Som utgångspunkt för sin konst tillvaratar hon allt som kan sägas ha textil grundstruktur:

»Varje upprättstående gärdesgård som sammanfogats med gran, fångst- och fiskeredskap där galler och nät-

verk var konstruktion och funktion, korn- och höhässjor. Tjuder för getter och kor hoprvinnade i ett svep av en ung björk. [...] För mig har intresset sedan dess kretsat kring textila grundord som vira, tvinna, linda, spinna, nysta, snärja. Med något av detta börjar allt textilt arbete. De artegna metoderna gör det möjligt att sammanfoga sådant som annars skulle vara åtskilt, isär, utan ordning. Redan där har det textila arbetet en innebörd; att omvandla det bräckliga till något starkt och sammanhängande, att motverka förgänglighet och sönderfall.«¹⁵

Här kan Margareta Klingberg sammanlänka sina skogskunskaper med den allra monumentalaste av stilar inom samtidskonsten, den som på engelska kallas »land-art«. I sin artikel hänvisar hon till såväl internationella manliga konstnärer som till kvinnorna i det ångermanländska landskapet och den kunskap de vidarebefordrat till henne. På så sätt gör hon konst av de omfattande ingrepp som det ångermanländska landskapet genomgått samtidigt som kvinnornas handlingsutrymme utvidgas, åtminstone retroaktivt. Margareta Klingberg är alltså en av de konstnärer som innanför och utanför ett nätverk av konstnärer ser *Hemslöjden* som ett självklart forum, en kontext att testa gränserna i.¹⁶ I detta fall det komplicerade sammantvinnande av natur och kultur som blir synlig vid blottläggandet av den textila teknikens rent materiella gränser.

Med ett fortsatt överskridande av arbetsdelningsgränserna mellan manliga och kvinnliga hemslöjdssyslor, men även ett synliggörande av den konstruktion i ideologi, text och bild som upprätthåller desamma, skulle *Hemslöjden* kunna visa prov på en framgångsrik feministisk strategi. Raine Navin och Margareta Klingberg är två exempel på konstnärer som får komma till tals i tidskriften *Hemslöjden*. Båda bidrar till konstruktionen av *Hemslöjdens* textilkonstnärroll.

FÖRVALTARE OCH FÖRNYARE

Konstnärrollen i tidskriften *Hemslöjden* kan diskuteras i termer av *överskridare*, av såväl kulturens som könsrollernas gränser som ovan. Men några av de viktigaste



r Margareta Klingbergs artikel »På gränsen till ursprunget« i tidskriften *Hemslöjden* nr 5 år 1994. Foto Margareta Klingberg, Ulla Montan, Majgret kärnholk, Karin Egertz.

verskridarna har samtidigt varit *förvaltare* av ett traditionellt arv av tekniker och material, och därigenom (elaktiga i att vidga hemslöjdens estetiska arena genom att lyfta produkterna ur hemmen, in i butikerna. De har verskridit gränserna mellan det privata och det offentliga genom den professionalisering som textilkonstnärsrollen har genomgått.

Tidskriften *Hemslöjden* skriver, som organ för den amlade svenska hemslöjdsrörelsen, sin egen historia – och den komplicerade relation i vilken rörelsen stått till rust konstnärerna. Det är ett tema som frekvent före-

kommer. I den kondenserade form av innehållet i en tidskrift som en ledare utgör, blir vissa komplikationer accentuerade. I nummer 2 år 1995, under rubriken »Textilkonstnärerna och hemslöjden«, läser vi:

»När Svensk Hemslöjd bildades 1899 började en ny epok i den traditionella hemslöjdens historia. En ny och annan form av professionalism tillfördes den tidigare yrkeskunnighet och företagsamhet som yrkesslöjden representerade och den kunskap som fördes vidare i hemmen, styrd av praktiska behov och nedärvda traditioner.«¹⁷

De som stod för professionalismen var de utbildade vävlärarna och textilkonstnärerna. Detta gav utslag i varuproduktionen och det syntes i hemslöjdsbutikerna, vars sortiment till största delen bestod av just textilier. Produkterna framställdes av andra professionella; av väverskor och »brodöser«. I allt var det en behovsbase-rad produktion, ledd av konstnärer, »som tog del i kulturlivet och gav uttryck för tidens formideal långt innan industrin insett betydelsen av formgivarens medverkan i produktionen«. ¹⁸ Hemslöjdens glansdagar sammanföll med efterkrigstidens högkonjunktur, menar Hemslöjdens redaktör Katarina Ågren. Sedan dess har den renodlade fördelningen av arbetet – med konstnärerna primärt ansvariga för formgivningen i en butiksnära ateljé eller verkstad – inte längre varit möjlig att upprätthålla. De konstnärer som inte kunde ta anställning, som till exempel butiksföreståndare, fick lämna Hemslöjden. ¹⁹ Men det betydde alltså inte att textilkonstnärerna eller de textila teknikerna och materialen miste sin status inom rörelsen. I Katarina Ågrens ledarartikel »Brodera för livet« som inleder ett stort temanummer om broderi heter det:

»Broderiet kan vara mångskiftande och svårfångat. I hemmets värld lever det, oberoende av tidens tyckare. Tidvis är det uppskattat – kan ha stort format och tillhöra den offentliga konstens uttrycksmedel. I det här numret återspeglar broderiet vår tids stora intresse för historia, men också unga konstnärers oväntade sätt att använda sig av stygnen. Däremellan ryms en bit 1900-talsbroderi – spår av en kvinnokultur som ännu inte helt förpassats till historien.« ²⁰

Samtidigt gör temanumrets upplägg det tydligt att det inte enbart är kvinnohistoria som skrivs. I en av artiklarna handlar det om Albertus Pictor, som ju är man, tillika den svenska konsthistoriens mest kända broderare eller »pärlstickare«. ²¹ I anslutning till en annan artikel, om Bayeuxtapeten, hävdar Katarina Ågren att det är troligt att kvinnor broderade och att en man tecknade motiven. Denna syn på arbetsfördelningen har vidare fått stå modell för ett nutida projekt som Katarina

Ågren beskriver på följande sätt:

»I Värmland har bonaden fått en sentida efterföljare i Ransbytapeten, en broderad bildberättelse med medeltida motiv från pilgrimsleden till Trondheim. Också här står en man för motiven, Gunnar Svensson, eldsjälens, som tecknat scener och inspirerat och ingjutit mod och tillförsikt hos de tio kvinnor som gemensamt utfört det långa broderiet.« ²²

Utöver det faktum att kvinnorna i projektet inte tillmäter sin egen insats något större kreativt värde konstaterar jag bara att den artikel som ledaren här refererar till snarare antyder en enkönad broderihistoria där män skapar förlagorna. ²³ Som ett exempel på det dubbeltydiga förhållningssätt som Hemslöjdens historieskrivning visar prov på, avslutas ledaren och den brokiga genomgången av broderihistorien med en maning att läsa Rozsika Parkers feministiskt medvetna broderihistoria *The Subversive Stitch*. »Den gör broderiet till ett spännande samhällsfenomen, som det är svårt att sluta fundera över« konstaterar Katarina Ågren och lyfter fram några exempel ur det aktuella numret. De exempel som hon menar aktualiserar samhällsfenomenet broderi ger uttryck för »kärlek till och kunskap om våra närmaste förmödrars broderier« och »andas samma entusiasm och vilda styrka som den Helga Henschen ger uttryck för i sin dikt Brigadbroideri«. ²⁴ Hon menar att dikten är skriven i en tid präglad av frigörelse och framtidstro som 20 år senare tar sig nya uttryck i en engagerad textil. Kanske är det med anledning av detta uttryck för hur tidskriften förefaller sitta på minst två olika stolar – där dels den broderande kvinnan med sin politiska potential, dels inspiratören, mannen med sin geniala smittande förmåga utgör positiva förebilder – som Malin Arnell känner att hon behövs?

När Malin Arnell håller upp en broderad text mellan sina händer är det inte svårt att placera in hennes konstnärskap i en kontext som rör »textilens text«. Kanske är det inte heller så svårt att se broderade bonader, med ordspråk av typen »Hem, ljuva hem« eller »Hemmets lycka är förnöjsamhet«, som ett av de historiska sam-



Förlaga till broderi från 1940-talet.

manhang inom vilket man skulle kunna placera hennes såväl som Helga Henschens ord. Här har vi uppenbarligen att göra med konstnärer som inte bara är praktiker utan också vill upphöja en teoretiskt medveten gör-det-självt attityd som *i sig* är kvinnohistoria. Deras verk går att läsa dels som ironiska kommentarer, dels som politiska ställningstaganden.²⁵ För Malin Arnell är texter om textil lika viktiga som den del av konstverket som själva broderiet utgör. Hon presenterar dem i en liten röd sybehörspärm. Där ingår bland annat texter från *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, *Häftena för kritiska studier* och *Vi människor*, artiklar och notiser som sätter hennes verk i relation till såväl en politiskt medveten feminism som genusteori på akademisk nivå. Flera av dem belyser en tvetydighet. Så till exempel den av Louise Waldéns texter där hon skriver om en dubbel läsart, den dubbla blicken som hon menar krävs för att se valet av textilens arena som både ett reservat och en frizon.²⁶ Den »textilens text« som hon söker i en rad artiklar har nämligen »placerats utanför den stora berättelsen, ock-

så om kvinnornas historia».²⁷ Med ledning av det hon skrivit måste hennes fråga »Är det en slump att just den emanciperade kvinnorörelsen av alla folkrörelser helst inte befattar sig med syföreningar?» förstås såsom retorisk.²⁸ Det subversiva i att »dölja sig» i en sanktionerat kvinnlig verksamhet utan att i klartext ifrågasätta konstruktionen kan visa sig vara ett rveeggat svärd i kampen för offentligt (konstnärligt) erkännande. Det är inte upphöjandet av hantverket i sig som är det feministiska målet utan att synliggöra själva »osynliggörandet».²⁹

Osynligheten kan i sig vara en maktfaktor, om bara det negativa utrymme som skapas därav blir tillräckligt tydligt. Malin Arnells konsekventa synliggörande av den skapande kvinnohandens osynlighet blir ett tydligt tecken på det historiska stigma som består i att utföra ett hantverk för och i hemmet till skillnad från att göra Konst i det offentliga. Konstnären ifrågasätter på ett subtilt sätt vem som bestämmer det (och ger sig själv den makten). Men på vilket språk ska dessa maktanspråk

formuleras? Frågan om hur språket bäst kommer till användning, menar retorikprofessorn och queerteoretikern Judith Butler, måste föregås av några viktiga frågor: Vilka är »vi« som inte kan finnas utan språk? Och vad betyder det att »befinna sig« i ett språkbruk? Inte för att det talande subjektets liv är detsamma eller utbytbar med den diskurs i vilken hon befinner sig, men diskursen, menar Butler, bereder tid och plats för det talande subjektet.³⁰ Om det är en maktposition att få ge plats till en talare, en avsändare av ett budskap, lever tidskriften *Hemslöjden* i symbios med både de tillskyndare och belackare som den ger röst. På motsvarande sätt – eller snarare omvänt – är det alltså både normen i sig och de som underordnas den som osynliggörs om de fortsatt förtigs. I vilken diskurs skriver *Hemslöjden* sin historia?³¹ Är det som skrivs bara giltigt inom en snäv läsekrets? Lyssnar någon inom design- eller konstvärlden? Vi blir till genom benämningarna, som Judith Butler påpekar, därför är språket inte bara ett uttrycksmedel i sig utan också en möjlighet.³² Om den kvinnliga hegemonin i *Hemslöjden* inte benämns, inte omnämns, inte ges en plats – och en förklaring – inom ramen för samhällsbeskrivningen i stort där maktpositionerna är de omvända, så är inte mycket vunnet.

Hemslöjdsrörelsen grundades av kvinnor av högre klass och bildningsgrad, och vände sig med sina hemslöjdsvaror till en kommersiellt starkare målgrupp av köpare än den »allmoge« som rörelsen med sin filantropiska drivkraft ändå var till för, den allmoge som förväntades producera hemslöjdens alster. *Hemslöjden*, både som syssla och som rörelse, var en strategi för väl-situerade och välutbildade kvinnor att nå ut i en offentlighet, att kunna ägna sig åt såväl premierande styrelseuppdrag som ekonomisk aktivitet utan att förlora i kvinnlighet med allt vad det kunde innebära i termer av hemtrevnad. *Hemslöjden*, denna filantropiska, både moderna och konservativa verksamhet, kan ses som en skyttegrav för värnandet av en textil tradition som fått en starkt framskjuten plats. *Hemslöjden* som rörelse utgör en feminin diskurs, en maktordning som i tidskrif-

ten tar sig uttryck i en konstruktion och ett upprättande av myter som till exempel den om pionjärerna vilka jag nedan benämner »urmödrarna«. Folkkonstnärerna, männen i den andra grupp som jag skriver mer om nedan, får under 1990-talet i tidskriften *Hemslöjden* stå för förnyelse och kraft, och detta just på grund av det paradoxala förhållande att det inom hemslöjden är kvinnan, närmare bestämt de kvinnliga textilkonstnärerna, som är norm.

URMÖDRAR OCH FOLKKONSTNÄRER

En av de absolut mest kända konstnärerna inom hemslöjdsrörelsen är Märta Måås-Fjetterström. Hennes matador och hennes namn har avsevärd lyskraft även utanför rörelsens gränser. Hösten 1989 var hon aktuell med två utställningar som fick var sin artikel i tidskriften *Hemslöjden*. Anders Clason, Svenska Institutet, höll ett invigningsanförande till utställningen på Millesgården, som i valda delar återges i tidskriften. Ingrid Bergman skrev artikeln »Kvinnokraft och skönhet« med anledning av utställningen på Textilmuseet i Högbo.³³ Ingrid Bergmans artikel betonar Märta Måås-Fjetterströms innovativa förmåga och professionalitet. Det sätt på vilket Ingrid Bergman använder MMF istället för att skriva ut hela namnet gör det ju så klart att hennes namn också är ett varumärke, kongenialt »med signaturen MMF invävd i kanten«, som gjorde konstnärrens matador och draperier till statusobjekt »i offentliga miljöer och högborgerliga hem«.³⁴

Men jag vill här sätta fokus på Märta Måås-Fjetterström som »En textil urmoder«, vilket också är namnet på Anders Clasons anförande i artikelform. Han info-gar Märta Måås-Fjetterström i ett sammanhang där hon jämte Lilli Zickerman och Elsa Gullberg får representera några av de »urmödrar« som frammanar en fortsättning på förra sekelskiftets stora drömmar.³⁵ De har, enligt Clason, tillsammans med Ellen Key, under stridsropet *Skönhet för alla* »försökt omvandla, vidareföra och nygestalta William Morris' läror«.³⁶ Han lyfter också fram Märta Måås-Fjetterström i en annan triad,

där hon är en av de tre kvinnliga konstnärer som ställt ut på Millesgården, med motiveringen att »Det kvinnliga skapandet« måste ges sin rätta plats.³⁷ Som ett komplement och alternativ till det manliga, måste han mena, för han fortsätter: »Jämlikhet och jämställdhet är också att skapa ett paradigmskifte, att byta förtecken på många av våra värderingar, att skifta honnörsord.«³⁸ Det låter som en bra, demokratisk och välmenande ambition, tycker jag, men vad händer när Clason ska försöka omsätta sin hyllning i praktiken?

»Märta Måås-Fjetterström är en av de stora gestalterna, ja en av de riktigt stora tanterna från denna mystiska, både rena och grumliga tid, från denna djupa, mystiska insjö i svenskt kulturliv. På avstånd kan hon väl te sig som en Phytia vid vävstolen men i praktiken vet vi att varje konstnärlig pionjär är en praktiker, en ferm och handlingskraftig person, som ganska skoningslöst står för sin idé och kraftfullt verkar för den – och det gjorde Märta Måås. Som genom att skapa sitt efternamn redan i livet visste hur man förgyller sin myt och ger sig själv en aura: Man riktigt ser hur fåglarna flyger in i väven, fästes i varpen och får ett evigt liv i Märtas vävar.«³⁹

Det Anders Clason gör här är att han dels upphöjer henne till en mytisk person, dels intimiserar sitt förhållande till henne genom namnbruket i det att han gradvis går från »Märta Måås-Fjetterström« till det mer familjära »Märta«. Dessutom omvandlar han, vilket till hans försvar kan sägas vara ett grepp i den retoriska genren tillfälligt, hennes skapande till en ren naturkraft. Det är en välmenande gest som icke desto mindre utgör ett problem. Den särartsstrategi som ovan utnämns till en möjlig demokratisk strategi fungerade utmärkt väl i en tid då kvinnor inte ens hade rösträtt. Hemslöjd fungerade då, menar jag, för det första, som del av en särartsstrategi där kvinnor ur överklassen och den bildade medelklassen, kunde ägna sig åt filantropisk verksamhet, rädda kulturarvet och samtidigt hjälpa fattiga hem att få en moraliskt sanktionerad och smakriktig födkrok. För det andra menar jag att det även

framledes under 1900-talet kunde vara en kreativ frizon för kvinnor som utbildat sig inom textilfacket på Tekniska skolan (nuvarande Konstfack) att arbeta som föreståndare eller mönsterriterska inom hemslöjdsrörelsen. För det tredje att särartsstrategin inte är ett avslutat kapitel i tidskriften Hemslöjden. Den används inte bara som förebildlig strategi i imperfekt utan i hög grad även i presens. Den glimtar fram i en presentation av konstnären Gunilla Pateau Sjöberg, som står stadigt i två världar där hon både leder tovningsverkstäder och ställer ut i internationella konstsammanhang, då hon talar om sitt skapande i termer av att föda.⁴⁰ Denna hållning tar alltså fasta på det reproduktiva, den biologiska skillnaden mellan män och kvinnor och gör den till själva essensen i skapelseprocessen.⁴¹ Denna essentialistiska hållning är i 1990-talets Hemslöjden en medveten strategi som verkar gå hand i hand med ett ekologiskt närmande till naturens material och tenderar att upprätthålla den uppdelning mellan det som verkar »naturligt« beteende för män respektive kvinnor.

Om den stora gruppen kvinnliga konstnärers – textilkonstnärernas – roll sällan problematiseras utifrån köns-tillhörighet så är detta i ännu högre grad sant angående de så kallade folkkonstnärerna. I fråga om folkkonsten som undersökningskategori är det kanske framförallt frågan om klass som tenderar att komma i fokus. Folkkonsten har en historia som skrivs av forskare ur flera olika discipliner och som handlar om de föremål som gjordes i hemmen före 1850.⁴² Detta sammanhang, kan man tycka, borde inte spela någon större roll för könsfördelningen när Hemslöjden presenterar 1990-talets folkkonstnärer. Ändå är det så, menar jag, att det ur en rad artiklar går att utläsa två generella trender: »Folkkonsten« beskrivs dels i förfluten form, som ett allmogearv som mest handlar om möbler, dels i presens där de »folkkonstnärer« som porträtteras, som lite udda och med en obändig skaparkraft i Hemslöjden, oftast är män. Den senare trenden har delvis en yttre orsak som är av rent institutionell karaktär: På Kulturhuset i Stockholm visades en utställning om just den samtida