

HÄLSINGLANDS INREDNINGSS- KULTUR



Redaktörer

**INGALILL NYSTRÖM
ANNELI PALMSKÖLD
JOHAN KNUTSSON**

MAKADAM

HÄLSINGLANDS INREDNINGSKULTUR



HÄLSINGLANDS INREDNINGSKULTUR

Redaktörer

Ingalill Nyström, Anneli Palmsköld
och Johan Knutsson

MAKADAM

MAKADAM FÖRLAG
GÖTEBORG · STOCKHOLM
WWW.MAKADAMBOK.SE

Publicering har möjliggjorts genom stöd från
Vetenskapsrådet
Stiftelsen Konung Gustaf VI Adolfs fond för svensk kultur
Berit Wallenbergs Stiftelse
Region Gävleborg
Stiftelsen Längmanska kulturfonden
Länsstyrelsen Gävleborg
Kungliga Patriotiska Sällskapet



Denna bok är utgiven inom Kriterium, ett konsortium som sakkunniggranskar svensk vetenskaplig litteratur. Samtliga böcker utgivna inom Kriterium finns tillgängliga open access via hemsidan www.kriterium.se.

ISSN: 2002-2131 Kriterium (Online)
<https://doi.org/10.22188/kriterium.23>

Hälsinglands inredningskultur
© författarna och Makadam förlag 2021
© för illustrationer, se bildtexter
ISBN 978-91-7061-856-7 (pdf)

INNEHÅLL

FÖRORD 9

I. INLEDNING 13

1.1. HÄLSINGLANDS INREDNINGSKULTUR SOM FORSKNINGSUPPGIFT 14

Ingalill Nyström, Anneli Palmsköld och Johan Knutsson

1.2. HUR BILDEN AV ETT VÄRLDSARV KONSTRUERAS 17

Johan Knutsson och Anneli Palmsköld

Begreppet "hälsingegård" 17

Vad är en hälsingegård? 19

Hälsingegården som ett uttryck för överflöd och överdåd 21

Den antikvariska resan och räddningsaktionen – inventering, vård och dokumentation 23

Hälsingegården, dess inredning och visuella inredningskultur i forskningen 29

Hälsingegårdar som världsarv 31

Referenser 34

1.3. HÄLSINGLANDS INREDNINGSKULTUR – TEORI OCH EMPIRI 39

Johan Knutsson, Ingalill Nyström och Anneli Palmsköld

Teoretiska utgångspunkter 39

Färger i inredning 45

Fast och lös inredning 50

Proveniens och attribuering – ett kritiskt förhållningssätt 58

Hantverkarna 60

Referenser 63

II. ESTETISKA UTTRYCK I MÅLERI OCH TEXTIL 67

2.1. ESTETISKA PERSPEKTIV MED KULTUR- OCH KONSTVETENSKAPLIGA
METODER 68

Johan Knutsson, Ingalill Nyström och Anneli Palmsköld

Den visuella gestaltningens förutsättningar 68

En estetik för sig 69

Föremålsanalys 70

Stilhistorisk analys 72

Konnässörskapsanalys 73

Referenser 76

2.2. MÅLARES ARENOR – GÅRDAR OCH KYRKOR 77

Lars Nylander

Skråutbildade målare – och andra 77

Måleri i kyrkor 78

Måleri i gårdarna 86

Referenser 93

2.3. INREDNINGS- OCH MÖBELMÅLERI I OVANÅKER OCH DELSBO 94

Johan Knutsson

Voxnandalens interiör- och möbelmåleri 94

Reuterskolans interiör- och möbelmåleri 103

Måleriet i Voxnandalen, Dellenbygden och Dalarna – en jämförelse 115

Referenser 121

2.4. MÖBELMÅLERI I JÄRVSÖ OCH FORSA 1780–1850 123

Anders Assis, Lars Nylander och Ingalill Nyström

Järvsö 123

Forsa 131

Bäck Erik Andersson från Rättvik – en målare utan gränser 141

Referenser 145

2.5. MÅLARES NÄTVERK, RELATIONER OCH SAMARBETEN. MÅLERIET I LJUSDAL TILL OCH MED ANDERS ERIK ÄDEL 147

Anders Assis

Det folkliga måleriet i förändring 147

Målarna från Kolsvedja 152

Arve i Stavsäter, Hindriks-Olle och Anders Erik Ädel 154

LjUSDalsmålarnas motiv 159

Folklig konst – kollektiva formspråk förvaldade av individer 165

”Ädelmåleriet” som begrepp 166

Referenser 167

2.6. BLÅMÅLAREN – HÄLSINGLANDS MEST KÄNDE OIDENTIFIERADE MÅLARE 169

Anders Assis

Blåmålaren i forskningen 170

Blåmålaren i Alfta, Delsbo och LjUSDals socknar 171

Blåmålaren – en kringvandrande familj? 179

Mäx Jonas Andersson och målningarna i Bingsjö kapell 182

Referenser 186

2.7. ESTETISK VARIATION I VÄVNING OCH BRODERI 188

Anneli Palmsköld

Metoder, källor och källkritik 189

Inventering och samlingar 190

Referenser 216

III. MATERIAL OCH TEKNIK 219

3.1. KONSTTEKNOLOGISK KÄLLFORSKNING MED ETT HANTVERKS- OCH KONSERVERINGSVETENSKAPLIGT PERSPEKTIV 220

Ingalill Nyström

Att rekonstruera en hantverksprocess 220

ATSR och historisk källforskning 221

Naturvetenskapliga metoder och tillvägagångssätt i projektet 224

Referenser 233

3.2. TRÄ, TEXTIL OCH PAPPER SOM UNDERLAG 234

Ingalill Nyström, Liv Friis, Johan Knutsson och Anneli Palmsköld

Underlag i interiörmåleri 234

Trä som material i möbler 236

Textil som material i inredning 238

Papper som material i underlag, mallar och schabloner 240

Referenser 246

3.3. FÄRGERS FRAMSTÄLLNING, DISTRIBUTION OCH ANVÄNDNING. VEJDE, TURKISKT RÖTT OCH ANDRA FÄRGER 248

Ingalill Nyström, Anneli Palmsköld och Anders Assis

Pigment och färgämnenas ursprung 248

Vejde-indigo som målarpigment och färgämne 251

Färgtillverkning 263

Hantverkets betydelse i färgframställning 265

Distribution och handel med färgråvaror i Hälsingland 266

Målarråvaror som salufördes i handeln 267

Referenser 276

3.4. MÅLARENS TEKNIKER, VERKTYG OCH TILLVÄGAGÅNGSSÄTT 279

Ingalill Nyström, Liv Friis och Johan Knutsson

Metoder för analys av måleriteknik, verktyg och tillvägagångssätt 279

Färgtyper och måleritekniker 280

Måleritekniker och verktyg vid komposition av mönster
och applicering av färg 282
Referenser 294

3.5. KONSTTEKNOLOGISKA UNDERSÖKNINGAR AV HÄLSINGEMÅLERI OCH HUR DE KAN HJÄLPA TILL VID ATTRIBUERINGAR 295

Ingalill Nyström

Generella observationer 295

Delsboskolan 297

Ljusdalsskolan 308

Blåmålararen 315

Forsaskolan 317

Järvsöskolan 319

Referenser 321

IV. REFLEKTION UR ETT PROJEKT I TVÄRVETENSKAPLIG SAMVERKAN 323

Ingalill Nyström, Johan Knutsson och Anneli Palmsköld

4.1. DEKORERADE INTERIÖRER I HÄLSINGEGÅRDAR – PROJEKTETS UTGÅNGSPUNKTER 324

4.2. HUMANIORA OCH NATURVETENSKAP I KOMBINATION 327

4.3. KOMMUNIKATION, SAMVERKAN OCH LOGISTIK 329

4.4. NYA KUNSKAPER OCH INSIKTER 331

4.5. EN BLICK FRAMÅT 333

FÖRFATTARPRESENTATIONER 335

FÖRORD

Denna antologi har tillkommit som en avslutande och samlande redovisning av de resultat som har uppnåtts i forskningsprojektet *Dekorerade interiörer i Hälsingegårdar – en holistisk studie av ett kulturhistoriskt världsarv*, finansierat av Vetenskapsrådet 2014–2017. I projektet har målade och dekorerade interiörer och möbler samt mönstrade inredningstextilier undersökts med hjälp av humanistiska och naturvetenskapliga metoder. Syftet har varit att få fram ny och fördjupad kunskap om färger, färgningen, måleriets tekniker och måleriets underlag samt det textila materialet i hälsingegårdarnas interiörer. Genom att förstå materialinnehåll och tillverkningstekniker i 1700- och 1800-talens folkliga konst och hantverk har vi även kunnat öka förståelsen för dåtidens råvaruhandel och den lokala tillgången på färgmaterial. Projektet tillför därmed ny kunskap för fortsatt undersökning av kulturella, sociala och ekonomiska sammanhang och förutsättningar för den inredningskultur som växte fram och formades i hälsingegårdar under 1700- och 1800-talen.

Antologin är indelad i tre delar. I den första, *Inledning*, undersöks hur hälsingegården kom att identifieras som kulturarv. Där beskrivs också den specifika inredningskultur som den förknippas med. I den andra delen, *Estetiska uttryck i måleri och textil*, behandlas dessa genom fallstudier om olika målare och målargrupper samt genom en analys av den estetik som förmedlades genom de vävda och broderade inredningstextilierna. Det tredje delen, *Material och teknik*, fokuserar på de fallstudier som har genomförts och som behandlar underlag för måleri, färgframställning, textilinläggning, måleritekniker samt konsteknologiska undersökningar av signerat och attribuerat måleri. Avslutningsvis reflekterar vi över de tvärvetenskapliga frågor och metoder som har använts i projektet.

Den röda tråden i antologin är alltså färg och kulörer. De flesta kapitel har flera författarnamn angivna. Vi har valt att sätta dessa enligt den ordning som tillämpas vid publicering av naturvetenskaplig forskning, så att den som har bidragit mest till innehållet står nämnd först.

Vi vill rikta ett varmt tack till i första hand Lars Nylander, Hälsinglands museum, och Anders Assis, Ljusdalsbygdens museum, vilka också medverkat med väsentliga avsnitt i denna antologi. Det är många som har bidragit till genomförandet av projektet. Flera av de föremål och de inredningar vi har undersökt är i privat ägo och i flera fall har kontakten med ägarna kunnat etableras med hjälp av lokala aktörer och kontaktpersoner. Under våra resor i Hälsingland har vi träffat flera andra intresserade personer som på olika sätt har bidragit med kunskaper och kontakter. Ett stort tack till dessa och till alla regionala, lokala kulturarvsinstitutioner och hembygdsmuseer som öppnat sina dörrar för forskargruppen:

Bollnäs kommun, Mélanie Platzgummer; Världsarvsgårdarna, Jon-Lars och Pallars i Långhed, Alfta, Bommars i Letsbo, Ljusdal, Bortom Åa i Fågelsjö, Loos, Gästgivars i Vallsta, Arbrå, Kristofers i Stene, Järvsö, Erik-Anders i Asta, Söderala; Undersviks hembygdsförening; Rengsjö hembygdsförening; Delsbo hembygds- och fornminnesförening, Kjell Ekelöf m.fl.; Bjuråkers hembygdsförening, Petra Gahm; Bingsjö kapell och Rättviks pastorat; Forsa sockens hembygdsförening; Järvsö hembygdsförening och Brita Åsbrinks samling; Ljusnans pastorat, Leif Sköld; Ljusdals fornminnes- och hembygdsförening; Nordiska museet, Ulla-Karin Warberg; Hälsinglands museum, Gunilla Stenberg, Lars Nylander och Susanne Klingefors; Ljusdalsbygdens museum, Owe Norberg och Anders Assis; Läns museet Gävleborg, Ingela Broström och Daniel Olsson; Träslottet, Arbrå; Arbrå hembygds- och fornminnesförening; Wallingården, Växbo; Västergården, Asta; Smens, Edsbyn; Nygårds, Edsbyn; Olmårs, Alfta; Christer Andersson; Leif Andersson; Brita Björs; Elisabeth Fransson; Lars M Johansson, Maj Johansson, Bengt Jonsson; Erik Nordin; Elvi Sandberg; Elina Antell; Gästrike-Hälsinge hembygdsförbund, Elisabeth Eriksson; Hemslojd Gävleborg, Eva Carlborg; Jon-Pers, Ljusdal; Jämtlands läns museum, Bengt Nordqvist.

Vi vill också tacka de stipendiefonder som bidragit med medel till studien. Förutom Vetenskapsrådet har vi fått bidrag för att kunna genomföra delstudier genom seed money från Critical Heritage Studies vid Göteborgs universitet och Bothéns stiftelse, Nordiska Konserva-

torförbundet Sverige. Vi vill även rikta tack till de som har möjliggjort denna antologi. Region Gävleborg har gett stödfinansiering. Bidrag för tryckkostnader har erhållits från Länsstyrelsen i Gävleborg, Vetenskapsrådet, Stiftelsen Konung Gustaf VI Adolfs fond för svensk kultur, Berit Wallenbergs Stiftelse, Region Gävleborg, Stiftelsen Längmanska kulturfonden, Länsstyrelsen Gävleborg och Kungliga Patriotiska Sällskapet.

*Ingalill Nyström, Anneli Palmsköld
och Johan Knutsson*

I

INLEDNING

I ANTOLOGINS FÖRSTA DEL ges en bakgrund till det övergripande temat Hälsinglands inredningskultur.

I det första kapitlet ges en ingång till ämnet som forskningsuppgift.

I det andra kapitlet presenteras och diskuteras hur vissa gårdar i Hälsingland kom att uppmärksammas för sin särskilda inredningskultur kring sekelskiftet 1900. Varför och vad det var som väckte intresse diskuteras, liksom hur begreppet "hälsingegård" började användas som en beteckning på denna företeelse. Vidare beskrivs hur identifieringen ledde till insamling till museer och hembygds gårdar, inventering, dokumentation och forskning. Avslutningsvis berörs processen som ledde till att sju gårdar utnämndes till världskulturarv av UNESCO år 2012.

I det tredje kapitlet behandlas inredningskulturen, hur denna kan beskrivas, analyseras utifrån de olika teoretiska modeller vi tillämpat och hur den kan förstås som både materiellt och immateriellt kulturarv. Vilka beståndsdelar som ingick i form av måleri, möbler och textilier diskuteras, samt hur dessa tillverkades.

1.1

HÄLSINGLANDS INREDNINGSKULTUR SOM FORSKNINGSUPPGIFT

Ingalill Nyström, Anneli Palmsköld och Johan Knutsson

I denna studie analyseras hälsingegårdens inredningskultur med fokus på färger och kulörer på väggar, tak, möbler och inredningstextilier. Projektet är tvärvetenskapligt med ett hantverks- och konserveringsvetenskapligt perspektiv och har genomförts av en grupp forskare med specialistkompetens inom kemi, fysik, konservering, etnologi och konstvetenskap. Det har varit knutet till Institutionen för kulturvård vid Göteborgs universitet och genomförts i samverkan med Institutionen för tillämpad fysik vid Chalmers tekniska högskola, Riksantikvarieämbetets avdelning för konserveringsvetenskap, Arkeologiska forskningslaboratoriet vid Stockholms universitet samt Malmstens vid Linköpings universitet. Arbetet har skett i nära samverkan med Hälsinglands museum i Hudiksvall, Ljusdalsbygdens museum i Ljusdal, Länsmuseet Gävleborg i Gävle samt aktörer i berörda kommuner, länsstyrelse, hembygds- och hemslöjdsrörelse.

Teoretiskt och praktiskt utgår analyserna i studien utifrån själva görandet, dess kulturella (och sociala) kontext, materiella förutsättningar och resultat samt de val som är involverade i varje enskild procedur i hantverksprocessen (jfr Nyström & Roxvall 2018; Palmsköld & Fabler 2018; Berggren & Palmsköld kommande). Utgångspunkten är att hantverk betraktas som aktiviteter i skilda sammanhang som styr vem och vad som görs, liksom hur något görs (jfr Palmsköld 2011). Att till exempel fokusera på vilka händer och kroppar som gör, kan leda till analyser av genusstrukturer (se t.ex. Rosenqvist & Palmsköld 2018). På motsvarande sätt kan postkoloniala förhållanden, gränsdragningar och hierarkier mellan olika grupper av människor bli synliga (jfr Klein 1999, 2001; Hyltén-Cavallius 2014). Att studera material som används i hantverk utifrån deras status som varor och deras spridning genom han-

del kan leda till konsumtionshistoriska analyser (jfr Lundqvist 2008; Brismark & Lundqvist 2010). Här kan betydelsen av innovationer samt tillgång till nya material och möjligheter belysas. Analysen utgår från perspektivet att människor gör och tillverkar med händerna – det vill säga slöjdar och hantverkar (Wilson 2006). I likhet med tidigare forskare betraktar vi slöjd och hantverk som praktiska och meningsbärande dimensioner i kulturer (jfr Tin 2013:1).

I analysen samverkar flera tidsskikt. Fokus ligger på måleri, möbler och textilier som tillverkades för att ingå i inredningar i Hälsingland under den ungefärliga tidsperioden 1750–1850. År 2012 utnämndes sju hälsingegårdar från denna tidsepok till världsarv. Sedan dess har intresset varit stort att öka kunskaperna om den specifika inredningskultur som är knuten till dem och som varit ett avgörande skäl bakom utnämningen. Det har varit viktigt att förstå den historiska bakgrunden till måleriet och dekorationerna, till den fasta och lösa inredningen som ingick i konceptet, vilka hantverkarna var, hur inredningarna och deras olika delar tillkom samt vilka material och tekniker som användes. Genom forskningsprojektet har vi kunnat fördjupa kunskapen om hälsingegårdarnas inredningskultur. Vi har också lyft fram lös inredning i form av textilier, som var en väsentlig del av inredningskulturen och som idag ingår i olika samlingar eller finns i privatpersoners ägo. Den nya kunskapen är väsentlig för att utveckla det publika arbetet och förvaltningen av inredningarna. Det är vår uppfattning att bevarande i sig förutsätter djup kunskap och vår förhoppning är att resultaten av projektet ska kunna bidra till detta.

Det unika med forskningsprojektet har varit att vi har kunnat kombinera naturvetenskaplig analysmetodik med humanistisk teoribildning. Med ett konsteknologiskt källforskningsperspektiv har studieobjektet stått i centrum tillsammans med samtida historiska källtexter, redskap, indirekt och direkt information från hantverkaren eller konstnären, vilka tillsammans bidrar till en holistisk kunskap och kontext. För att till exempel få svar på frågor om vilka målarmaterial, pigment och bindemedel, som nyttjats av en specifik målare har färgprover tagits och kemiskt analyserats. Historiska källor har granskats och jämförts med färgprovsresultaten. Vidare har frågor om vilka hantverkarna var delvis kunnat besvaras genom källtexter i kombination med analyser av föremål, där vi särskilt har granskat stilar och hantverkarnas karaktäristika. På så sätt har vi i projektet kunnat identifiera och attribuera ett flertal målade föremål och inredningar, som tidigare varit okända,

alternativt felaktigt attribuerade. Vi har även kunnat belysa de olika hantverkstekniker som har använts för att skapa inredningarna liksom de sammanhang de har utförts i.

1.2

HUR BILDEN AV ETT VÄRLDSARV KONSTRUERAS

Johan Knutsson och Anneli Palmsköld

För att förstå hur vissa gårdar i Hälsingland kom att betraktas som och utnämnas till världsarv är det angeläget att reda ut hur kategorin och begreppet ”hälsingegårdar” skapades. Vilken materialitet har hälsingegården förknippats med? Vad har bevarats och av vilka skäl? Hur såg musealisering- och kulturarvsprocessen ut från identifiering och dokumentation, via forskning och medial förmedling, fram till nomineringen av sju hälsingegårdar som världsarv?

Begreppet ”hälsingegård”

Ordet ”hälsingegård” är relativt nytt och började användas som ett jämförande begrepp i början av 1900-talet. Utgivningen av *Svenska Allmogehem* (Carlsson & Molin 1909) var ett led i statsmakternas försök att stävja emigrationen genom att agitera för bättre bostäder åt befolkningen på landsbygden. Boken är både en historisk översikt av den svenska allmogens byggnadskultur från norr till söder och en samling praktiska anvisningar och råd för den som kände sig manad och kapabel att bygga sitt eget hem. I redogörelsen för olika byggnadstyper, presenterade som karaktäristiska för olika landskap, används genomgående de sakligt upplysande begreppen ”gård i Hälsingland”, ”bruksarbetarebostäder i Dalarna”, ”hantverkaresmåbruk i Uppland” och så vidare. Landskapsidentiteten var här en viktig ingrediens i bygget av den gemensamma nationella identiteten, som vilade på idén om att de olika landskaps-specifika särarterna tillsammans utgjorde nationen Sverige (jfr Lundström 2005b; Knutsson 2010:50f; Palmsköld 2017).

I Svenska Turistföreningens årsskrift tre år senare, 1912, använde arkitekten John Åkerlund olika gårdsbeteckningar där landskapens

namn ingick: ”Jämtlandsgård”, ”Hälsinglandsgård”, ”Ölandsgård”, ”Gotlandsstuga” och så vidare (Åkerlund 1912). Bidraget är ett sammandrag av en längre text som samma författare publicerade i boken *Gamla svenska allmogehem*, som gavs ut samma år (Tengbom et al. 1912). Det är i denna bok som begreppet ”hälsingegård” första gången förekommer i text (Olsson 2002). I Svenska Turistföreningens årsskrift 1923, där landskapet Hälsingland utgör bokens tema, använde etnologen Sigurd Erixon begrepp som ”hälsingebönder”, ”hälsingeformer” och ”hälsingemåleri” – dock ej ”hälsingegård” (Erixon 1923). Men ordet hänger liksom i luften.

Exemplen ovan pekar på uppfattningar om Hälsinglands kultur ur ett nationellt perspektiv. En liknande process ägde rum lokalt och regionalt. I Hälsinglands fornminnessällskaps protokoll från 1904 används till exempel benämningen ”Helsingestuga”. Ordet avsåg interiören till en envåningsbyggnad som då inrättades i fornminnessällskapets tillfälliga museilokaler i Hudiksvall, ”hvarvid de af bruksförvaltaren P V Hägg och bankkamrer A Johansson skänkta målade taket och väggbonaderna kommo väl till pass” (Hälsinglands fornminnessällskaps arkiv, protokoll 28 december 1904). Det då i stort sett oprövade begreppet ”hälsingegård” skulle snart komma att etableras. Det användes i *Helsingrunor* 1921 då en serie med presentationer av ett antal gårdar inleddes. I varje årgång och under rubriken ”Gamla helsingegårdar” beskrevs utvalda gårdar i ord och bild, däribland en av de gårdar, Kristofers i byn Stene i Järvsö socken, som numera ingår i världsarvet. Anna Lindegren, som var aktiv som folkbildare och hembygdsforskare i norra Hälsingland, använde därefter uttrycket i en av sina essäer från 1925 (HM, Anna Lindegrens arkiv).

Ytterligare exempel på hur begreppet kom att etableras är 1940 års utgåva av *Svenska gods och gårdar* som behandlar Hälsingland, där artikeln ”Hälsingegårdar” ingår (Ohlén et al. 1940). När Karl Cajmatz i Svenska Turistföreningens årsskrift 1965, med fokus på landskapet, beskriver Hälsinglands ”bondeslott” använder han på ett självklart sätt begreppet hälsingegård. Härefter kan begreppet betraktas som etablerat. Det har sedan dess flitigt använts inom den kulturvårdande sektorn, i museibranschen, i hembygdsföreningarnas verksamhet och av den intresserade allmänheten.

Martin Paju menar i sin avhandling *Hälsingegården i omvandling. En studie av världsarvsprocessen i Hälsingland* (2016), att begreppet används i tre olika betydelser: för en hel jordbruksfastighet, ett byggnadskom-

plex med flera byggnader eller för en enskild, rikt dekorerad mangårdsbyggnad (Paju 2016:83). Han menar vidare att begreppet kan ”förstås som ett samlande koncept för de konstruerade minnen som samhället önskar behålla” (ibid. 2016:89). Billy Höök menar i uppsatsen *Rum för fest och föreställning. Framställningen av världsarvet Hälsingegårdar* (2015) att det trots att det ”inte beskriver något enhetligt” ändå används för att vinna trovärdighet. I processen fram till utnämmandet av världsarv var det viktigt att företeelsen framställdes ”som en enhet som passar in i världsarvskonventionens taxonomi” (Höök 2015). I denna kulturarvsprocess etablerades begreppet också i ett internationellt sammanhang.

Vad är en hälsingegård?

Det finns en ofta kommunicerad idealbild av vad som kännetecknar en hälsingegård, liksom det finns en föreställning om hur en bergsmansgård, en gotlandsgård eller mellansvensk herrgård bör se ut. Det är uppenbart att det för den stora allmänheten är den enskilda huvudbyggnaden som numera får symbolisera företeelsen ”hälsingegård”, det vill säga att begreppet i första hand syftar på en viss sorts byggnad eller byggnadstyp – inte en gårdstyp (Olsson & Thelin 2000:19; jfr Daun & Ahlberger 2018; Nyström et al. 2018). Det är en bild som förstärks av de gårdar som representerar Världsarvet Hälsingegårdar – de välbärgade bondgårdarna med fokus på den konstnärliga rumsgestaltningen, skapad för fest. Samtidigt leder begreppet ”hälsingegård” tankarna till just en gård: en gårdsfyrekant (en ”fyrbyggd” gård) med en två våningar hög huvudbyggnad, försedd med en rikt utsmyckad förstukvist och många fönster. På ena sidan om gårdstunet ligger undantagsstugan och på den andra säng- eller gäststugan, kanske sammanbyggd med fåhuset. Gårdstunet nås genom portlidret i en loge- och stallbyggnad. Lador, härbren, smedja och övriga ekonomibyggnader finns spridda i närområdet utanför den centrala fyrkanten.

I princip motsvaras denna bild av den anläggning som på 1930-talet rekonstruerades på friluftsmuseet Skansen med hjälp av byggnader från olika byar i Delsbo och Ljusdals socknar. Skansen och Nordiska museet ingick då i samma organisation och arbetet med flytt, återuppförande och inredning hade planerats av etnologen Sigfrid Svensson som arbetade vid Nordiska museets dåvarande allmogearvdelning (Nilson 2001:52). Ett omsorgsfullt arbete lades ned för att skapa en trovärdig berättelse om ”Delsbogården” – om husen och deras innehåll, hur de

har brukats och av vem. Stor möda lades också ned på att anpassa varje detalj med antikvarisk noggrannhet. Det handlade om att ”få tillsammans ett puzzle, där bitarna utgörs av de möbler som stå till buds och de uppgifter man har om deras placering och användning”, som Nordiska museets Elisabeth Strömberg beskrev det (Strömberg 1941:155). Brandförsäkringsprotokoll med utförliga gårdsbeskrivningar från åren 1853–1865 ingick i källmaterialet inför uppbyggandet och ”minnesgoda gamlingar ha lämnat den bästa hjälp i arbetet”, enligt Skansens sakkunnige i byggnadsfrågor Gotthard Gustafsson (Gustafsson 1941:127f). I sitt tal vid invigningen av Skansens Delsbogård lät dåvarande ecklesiastikministern Arthur Engberg den bli utgångspunkt för mer allmängiltiga reflektioner kring den svenska bondgården som ”en uppsummerad tradition, ett stycke historia”, vittnesbörd om hårt arbete men också om ”skaparglädje, av liv och förnyelse” och om bondgården som ”det konstnärliga arbetets källsprång” (Engberg 1941:112ff). Talet förmedlade en idealbild som uttrycker en spridd uppfattning om vad som gjorde den typiska bondgården i allmänhet och hälsingegården i synnerhet.

Skansens hälsingegård, Delsbogården, gestaltar en gårdstyp och en idé om hur en sådan borde ha varit inredd med folkligt måleri, folkliga möbler och folkliga inredningstextilier. Resultatet är alltså en ideal version av konceptet hälsingegård. Men mycket av det måleri som vi idag förknippar med en sådan gård har aldrig varit tänkt för en tvåvåningsbyggnad med stora fönster, rödmålad panel och förstukvist med klassicerande formspråk, såsom dessa utformades kring mitten av 1800-talet. Några av de mer namnkunniga hälsingemålarna, som Paul Hallberg (1734–1789), Jonas Hertman (1755–1804) och den mest kände av dem alla, Gustaf Reuter (1699–1783), var verksamma under en tid då boningshusen var byggda som betydligt mer anspråkslösa parstugor i en våning. I dessa fanns dagligstugan, eller ”barstugan” till vänster och helgdagsstugan, herrstugan eller ”harrstugan” till höger. Även om byggnader i två våningar kunde uppföras i enstaka fall under sent 1700-tal, då rödfärg började förekomma, var det den omålade timrade parstugan i en våning utan panel som dominerade. Denna enklare version äger lika stor rätt till beteckningen hälsingegård, som de mer extravaganta byggnaderna från 1800-talets mitt.

De flesta av de omkring tusen gårdar som i världsarvsansökan omtalas som hälsingegårdar, är inte några museimiljöer. De ägs av privatpersoner som lever och bor i dem. På så sätt kan gårdarna betecknas som levande kulturarv. Interiört är de fyllda av ting som speglar olika



tider – framför allt vår egen. Vissa rum kan dock vara bevarade och iordningställda som museala miljöer. I många fall vårdas också släktklenoder såsom målade möbler av sina ägare. Men den mest typiska hälsingegården idag har genomgått ett flertal förändringar, anpassningar och moderniseringar sedan de en gång uppfördes.

Figur 1 (1.2.1):
Pallars Världsarvs-
gård. Foto: Annika
Röstberg Hagelin

Hälsingegården som ett uttryck för överflöd och överdåd

Föreställningen om ett samband mellan ett områdes natur och egenkaperna hos de människor som lever där etablerades under 1800-talet. När forskningen om den folkliga inredningskulturen utvecklades i början av 1900-talet var det självklart att förklara en rik folkkonst med ett allmänt välstånd, i sin tur ett resultat av naturens förutsättningar på platsen. Skånes möbelmåleri ansågs till exempel ”drypa av den skånska jordens ymnighet” medan möbleringen av den norrländske bondens stuga ansågs bära en fläkt av ”viddernas storhet”, som sveper in i stugan för att ge ”lynne och inredning sin rytm”. Så kunde möbelskaparen Carl Malmsten uttrycka saken (Malmsten 1916:86). Men det fanns också sedan lång tid tillbaka en idé om att naturen i sig med dess landskapsformationer och växtliv, ”djurrikets och växtverldens alster, bergsmas-

sornas linier, flodernas art, himmelens utseende” (Ålund 1875:247), präglade människans uppfattning om skönhet. Ett landskaps naturförhållanden ansågs skapa människans ”kynne”, vilket i sin tur påverkade utseendet hos folkkonsten och gårdens arkitektur. Detta tankegods från 1800-talet levde kvar länge. I sitt tal till invigningen av Skansens Delsbogård berörde Arthur Engberg de olika provinsernas ”byggnadskick” som ”i sin utveckling lytt under samma lagar som språk, sedvänja, klädedräkt och konst”, det vill säga ”speglat själva själsarten, syftningen och hållningen hos bygdens folk” (Gustafsson 1941:112). Detta synsätt förekommer ibland fortfarande, som i beskrivningen av konstnärerna Karin och Carl Larsson, som ”liksom de folkliga konstnärerna” visste ”att färgerna måste stämma med landskapet och ljuset” (Rydin 2009:61). Att konstnärsparet Larsson kunde tänka i de banorna är fullt möjligt. Men det är förmodligen en romantiserande tanke att folkkonstens utövare skulle ha gjort det. De anpassade sin färgskala efter tillgången på pigment, moden och konventioner – men knappast efter landskapets karaktär och ljus.

Överhetens uppfattning att hälsingbornas självbild manifesterades i ett extraordinärt byggande har en lång historia. Under 1600- och tidigt 1700-tal uppmärksammades de stora och påkostade byggnaderna (Fiebranz 2003). Från 1700-talets mitt börjar detta beskrivas som något negativt. Bönderna beskylldes för att de genom ett ”överflödigt” byggande förorsakade ett onödigt slöseri med skog som bättre behövdes för kol till järnframställningen. Från och med 1700-talets mitt uppmanade myndighetspersoner till begränsningar av byggandet för att bättre hushålla med skogen som råvara. Ett exempel på detta finns i Pehr Schisslers bok *Helsinga hushåldning* (1749). Där beskrivs hur bönderna gärna bygger hus med flera rum ”mera för anseendet än nödvändigheten” (citerat efter Olsson 2002:44). I en liknande skrift om Gästrikland beskriver samme författare (Schissler 1769) hälsingböndernas sätt att bygga som ”överflödigt” och mest med sikte på att kunna ”hålla gästabud” (citerat efter Olsson 2002:47). Detta sätt att bygga stack troligen i ögonen på statsmakterna, då det samtida ståndssystemet satte ramarna för vad som var lämpligt levnadssätt för respektive stånd.

Bilden av ett överdrivet påkostad byggande i Hälsingland stärks genom resenärers berättelser (Höök 2015:37) och de lokala kronobefallningsmännens svar på landshövdingens frågor om förhållandena i sina respektive områden. Alfta socken beskrivs 1790 som ”väl byggt, till och med överflödigt” (citerat efter Bedoire & Hogdal 2000:9f). I kritiken

av ett, som det uppfattades, opassande och onödigt överdåd, skärptes tonläget ytterligare efter 1800-talets mitt. Länets hushållningssällskap beskrev då de stora gårdarnas ”gagnlösa” och ”oinredda” byggnader som uttryck för ”en fåfänga, som lyser med det stora och granna istället för att med till det yttre mindre i ögonen fallande, men desto mera trevliga, bekväma och ändamålsenliga hem befrämja och underlätta husflit och lantlig verksamhet” (citerat efter Bedoire & Hogdal 2000:60f).

Den antikvariska resan och räddningsaktionen – inventering, vård och dokumentation

Hälsinglands ”allmogekultur” uppmärksammades tidigt av de antikvarier som under 1800-talets industrialiseringsprocess betraktade sitt uppdrag som en räddningsaktion för ett hotat kulturarv. Bland de regionala aktörerna märktes främst Hälsinglands fornminnessällskap, grundat 1859 av prosten Lars Landgren (1810–1888) i Delsbo. Sällskapet var länge den nordligaste av landets fornminnesföreningar (Arcadius 1997:84). Tonvikten i verksamheten låg från början på dokumentation av lokala dialekter och insamling av forntida föremål. De sistnämnda utgjordes framför allt av medeltida kyrklig konst från kyrkorna i landskapet (se Falkstedt 1980:38ff), ”hvilka objekt inom ganska kort tid utan tvifvel skulle blifvit tillintetgjorda” (Hälsinglands fornminnessällskaps arkiv, protokoll 16 september 1862). På så sätt avvek inte Hälsinglands fornminnessällskap från andra fornminnessällskap. I ett protokoll nämns de ”goda och dyrbara bilder och målningar” (Hälsinglands fornminnessällskaps arkiv, protokoll 16 december 1861) som samlats in från bland andra Delsbo, Norrbo, Bjuråker, Tuna och Njutångers kyrkor (Hälsinglands fornminnessällskaps arkiv, protokoll 23 augusti 1861). En av de första uppgifterna blev att rädda och iordningställa Enångers gamla medeltidskyrka som ett museum för kyrklig konst (Falkstedt 1980:40ff; Nylander & Abenius Falkstedt 2009:5). Denna uppgift står med i fornminnessällskapets stadgar av vilka också framgår att kyrkan ifråga var ställd under Kongl. Vitterhets-, Historie- och Antiquitetsakademiens ”beskydd och öfverinseende” (Stadgar för Hälsinglands Fornminnes-Sällskap). Ett liknande beslut fattades i Enångers sockenstämma den 22 maj 1859 (Hälsinglands fornminnessällskaps arkiv, protokoll 18 september 1862). Bilderna och målningarna som hade samlats in från olika kyrkor transporterades vidare till Enångers kyrka där materialet samlades.

Vid sekelskiftet 1900 hade fornminnessällskapets insamlingsverksamhet utökats till att också omfatta bohag, dräkter, seldon och vapen. I årsberättelsen från 1903 står det: "För att i tid rädda hvad som ännu finnes kvar af gamla allmogeföremål hafva flera socknar genomrests af sällskapets sekreterare" (Hälsinglands fornminnessällskaps arkiv, årsberättelse 1903). Återkommande noteringar vittnar om de "träbesmaner", "kafveldon" och andra enklare föremål som nu började tillföras samlingen vid sidan av de mer spektakulära, "fortida" och konstnärliga objekten. Samlingens tillväxt speglas i årsberättelser, men också i de kataloger som gavs ut. Här framgår det på ett mer övergripande plan vilka föremålskategorier som ansågs värdefulla nog att samla in och dokumentera. Även i detta avseende stämde inriktningen hos Hälsinglands fornminnessällskap med vad som gällde inom landets övriga fornminnessällskap (Arcadius 1997:113). Den stämde också överens med Artur Hazelius direktiv till sina "skaffare" enligt vilka de äldsta och mest dekorerade föremålen skulle prioriteras (Hazelius 1873).

Insamlingsarbetet var omfattande. Senare skulle man från centralt håll framhålla resultatet som "ett rikhaltigt och mångsidigt uttryck för den gamla helsingekulturen och torde vid en jämförelse med öfriga Norrlandssamlingar knappast stå tillbaka för någon" (Hälsinglands fornminnessällskaps arkiv, skrivelse från tillförordnade riksantikvarien 1926). Det publika intresset ökade, liksom antalet besökare som ville ta del av samlingarna. Och medlemsbasen stärktes. Även i detta avseende återspeglade verksamheten en allmän tendens. En vanlig trend i början av 1900-talet var utvecklingen "från smala och elitistiska föreningar med en relativt begränsad verksamhet till bredare organisationer som bedrev en varierad och mer publik verksamhet" (Lundström 2005a). En metod som användes var att efter förebild från Skansen och Nordiska museet visa allmogeföremålen i sin miljö (jfr Palmköld 2007:105ff). Vid en av de fester som i Hudiksvall iscensattes kring sekelskiftet 1900 till förmån för en ny museibygnad, uppfördes en stuga från Delsbo i stadsträdgården. Den inreddes med möbler och föremål ur fornminnessällskapets samlingar (Falkstedt 1981:28).

Förutsättningen för att kunna visa samlingarna var ett nytt hus, en för ändamålet uppförd museibygnad eller åtminstone större lokaler än de rum i stadens läroverk man först disponerade. Detta var också en förutsättning för att kunna samla in fler föremål. Under decennierna kring sekelskiftet katalogiserades bortåt 10 000 allmogeföremål (Nylander & Abenius Falkstedt 2009:8). År 1897 föreslog arkitekten Agi Lindegren

att en byggnadsfond borde bildas med ”syfte att, när så kunde ske, i Hudiksvall uppföra ett museum” (Hälsinglands fornminnessällskaps arkiv, protokoll 30 december 1897). Det skulle dock dröja innan frågan fick sin lösning. Och någon ny museibygnad uppfördes aldrig. Under perioden 1903–1936 fanns istället museet inrymt i Hudiksvalls gamla sjukhus och 1937 flyttade samlingarna in i de för ändamålet iordningställda lokalerna i Helsingebankens gamla byggnad som byggts till med två flyglar.

På 1920-talet fanns långtgående planer på att skapa ett friluftsmuseum i Hudiksvall. Grunden till ett sådant var redan lagd, bland annat ”genom förvärvande i sista stund [...] av en synnerligen märklig mangårdsbyggnad från Delsbo med väl bibehållen fast inredning, såsom sängar, hyllor och bänkar samt vägg och takmålningar” (Hälsinglands fornminnessällskaps arkiv, inkommande skrivelser 1927, skrivelse till Kungl. Maj:t från Gästrike-Hälsinge hembygdsförbund, koncept). Den byggnad som avsågs var Tjärnmyrastugan, då omtalad som ”en gammal mangårdsbyggnad från Tjernmyra by i Delsbo”, som grosshandlaren Karl Berg i Hudiksvall 1918 skänkt till sällskapet (Hälsinglands fornminnessällskaps arkiv, protokoll 8 mars 1918). Tjärnmyrastugan återuppfördes på Köpmanberget strax öster om Hudiksvall där den fick sällskap av ett par timmerbyggnader från Hudiksvalls stad. Stugan flyttades en andra gång 1950, denna gång till Delsbo forngård.

Inom den svenska kulturminnesvården och museiverksamheten ökade intresset för inredningskultur och inomhusmiljöer under 1920-talet. Att skapa sådana var en utställningsmetod som innebar att så kallade kulturhistoriska miljöer byggdes upp (jfr Palmsköld 2007:105ff). På Nordiska museet försköts till exempel intresset från den unika och märkvärdiga detaljen till helheter och sammanhang. Ett exempel är hur dalmålningar kom att samlas in. Istället för att förvärva enstaka dalmålningar samlades nu hela rumsinteriörer in. Samtidigt dokumenterades dalmålningarnas ursprungliga placering, deras brukskontext. De uppmärksammades på så sätt snarare som viktiga delar av en inredning, det vill säga som delar av ett större sammanhang istället för enskilda kulturhistoriska dokument. I Nordiska museets meddelanden presenterades de inte längre som ett visst antal utan som en samlad helhet (Knutsson 1995:38). Detta nya sätt att betrakta föremål och inredningar är synligt även i Hälsinglands fornminnessällskap. I sällskapets museilokaler byggdes miljöer med väggmålningar upp (Nylander & Abenius Falkstedt 2009:8) och i verksamhetsberättelsen från 1923 anges att årets resor ”ha i främsta rummet varit inriktade på efterforskningar

av väggbonader, takmålningar och dyl.” (Hälsinglands fornminnessälls-kaps arkiv, Verksamhetsberättelse 1923).

Samtidigt som ett större fokus lades på föremålen i sina sammanhang, tilltog intresset för målningarnas konstnärliga kvaliteter och uttryck. Begreppet folkkonst började användas för att beteckna vissa resultat av konstnärliga aktiviteter i folkliga miljöer. Fram till 1920-talet användes folkkonstbegreppet mycket sparsamt. Man talade om allmogekonst – i konsekvens med benämningen av annan materiell kultur förknippad med folkkulturen, som allmogebåtar, allmogetextilier etcetera. Ordet folkkonst är en akademisk konstruktion, som har varit både omdebatterad och ifrågasatt. Inom tyskt språkområde användes begreppet vid 1800-talets mitt och sporadiskt även tidigare (Bringéus 2005). Det var dock i Alois Riegls bok *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie* från 1894 som ordet på allvar lanserades i den akademiska forskningen och diskursen (Riegl 1894/1978). Riegl anses allmänt ha varit först med att söka en bestämning av folkkonstbegreppet och en avgränsning av företeelsen gentemot annan konst. Sedan tog det ytterligare ett par decennier innan begreppet slog igenom.

Vad var det då som avsågs med allmogekonst eller folkkonst? Gränserna var flytande men av det som ingick i Hälsinglands och andra områdets folkkultur var det främst interiörmåleriet som räknades dit. I litteraturen kunde folkliga möbler behandlas under rubriker som ”Bohag och heminredning” medan rubriken ”Allmogekonst” var reserverad för dalmålningar och snidade friargåvor. Folkdräkter ingick inte i konceptet, inte heller det som hade med det immateriella kulturarvet, som till exempel tro, sedvänjor, berättande och hantverksprocesser, att göra. Textilier var ett kapitel för sig, ofta presenterat som slöjd utövad av kvinnor som besatt en kollektiv kunskap i textilt görande, i en kontext utan individuella aktörer (jfr Palmsköld 2005a & b). Begreppet folkkonst har kritiskt granskats (se Rosenqvist 2007ff), men samtidigt använts och etablerats inte minst i de kulturhistoriska museernas verksamhet. Här har det använts som ett sorteringsinstrument när samlingar dokumenteras och registreras, men också i utställningssammanhang. Läns museerna började arbeta med olika specialområden baserade på traktens specifika historia, vilken skildrades i arkiv, föremållsamlingar, utställningar och trycksaker (jfr Arcadius 1997). I Hälsinglands fall var det folkkonsten som särskilt lyftes fram.

Alternativa begrepp har förts fram som till exempel visuell folklig kultur (Höök 2015) och populärkonst (Londos 2005). Vad som bör

betecknas har diskuterats, om det handlar om historiska företeelser eller om det även rör samtiden. I denna antologi har vi valt att använda begreppet folkkonst i bemärkelsen konst av folk på landet för folk på landet där så är relevant och begreppet visuell folklig kultur eller inredningskultur där detta är motiverat.

Den svenska folkliga textilkonsten tilldelades under det tidiga 1900-talet rollen som bärare av en nationell identitet. Textilierna ansågs också vara uttryck för en hög konstnärlig kvalitet, särskilt knuten till kvinnor, inte minst genom den omfattande inventering som Lilli Zickerman genomförde 1914–1931 under namnet Sveriges folkliga textilkonst (Svensson & Waldén 2005; Palmsköld 2007, 2012, 2018; Meister 2012). Inventeringen som bland annat består av dokumentationer av cirka 24 000 textila föremål, är sorterad efter tekniker och landskap. Innan inventeringen startade, grundade Lilli Zickerman Föreningen för svensk hemslöjd 1899 som blev startskottet för den svenska hemslöjdsrörelsen. Ett trettiotal hemslöjdsföreningar bildades runt om i landet under 1900-talets första decennier, minst en i varje landskap. Syftet var att fungera som mäklare mellan lokala slöjdare och potentiella kunder och att med utgångspunkt i folkliga slöjd- och hantverkstraditioner, tekniker, material och mönster, utveckla moderna produkter för hemmet (se Palmsköld 2016, 2017). Föreningarna genomförde inventeringar av äldre slöjdtekniker och mönster som låg till grund för egen design anpassad efter samtidens moderna krav på estetik och funktionalitet (ibid.; se även Rosenqvist 2007). I egna butiker såldes dessa produkter och först långt senare, på 1950- och 1960-talen, började material, redskap och beskrivningar att också säljas till kunder som ville slöjda själva. I Hälsingland bildades fem olika föreningar: Arbrå hemslöjdsförening (1908), Bollnäs-Voxnadalens hemslöjdsförening (1907), Föreningen Helsingeslöjd (1911), Västra Hälsinglands hemslöjdsförening (okänt årtal) och Övre Hälsinglands hemslöjdsförening (1911). I grannlandskapet som tillsammans med Hälsingland utgör Gävleborgs län bildades Gästriklands hemslöjdsförening (1912).

Hemslöjdsrörelsen verkade runt om i landet som en aktiv regional och lokal kulturarvsaktör (jfr Lundström 2005b) som, förutom att de sålde produkter som var godkända representanter för god svensk hemslöjd av hög kvalitet, även var engagerad i formandet av en historieskrivning om slöjden och hantverket i Sverige (Palmsköld 2016, 2017). Som tongivande aktör kom rörelsen att bli en auktoritet på området. Den skapade en infrastruktur i form av kunskaper om görande, ett om-

fattande arkiv med mönster, design och tillverkningsmöjligheter samt verktyg, material och beskrivningar till slöjdade föremål (Palmsköld 2017:27, 37). Hemslöjdsrörelsens främsta fokus låg på det textila området, även om andra slöjder också var representerade. Medlemmarna, liksom ledare och anställda, var till övervägande del kvinnor (Palmsköld 2012) och den textila slöjden främst arbetade för att dokumentera och utveckla, benämndes i vissa sammanhang kvinnlig slöjd. En av förgrundsgestalterna, Gerda Boëthius (1890–1961), konstaterar i en artikel om hemslöjd att ”Hemslöjden är en del av folkkonsten” (Boëthius u.å:457). I Hälsingland kom hemslöjdsföreningarna att fokusera på flera textila tekniker och föremål som förekommer i inredningskulturen. Exempel på detta är broderier som kom att kallas för delsbosöm (Brodén 1979) respektive järvsösöm (se Eldvik & Åsbrink 1979) och som inventerades och omformades till beskrivningar på bland annat dukar och gardiner.

Hälsinglands folkkultur intresserade inte bara de regionala kultur- arvsaktörerna utan även centralt verksamma aktörer. Nordiska museets intresse var primärt riktat mot Dalarna, men även Hälsingland uppmärksammades. Landskapet beskrevs av etnologen Sigurd Erixon, verksam vid Nordiska museet, som ”vårt lands förnämaste folkkonstprovins” (Erixon 1929:12). År 1927 hade till exempel ”målade tak av framstående bondekonstnärer [...] inkommit från Hälsingland” (Redogörelse för Nordiska museet 1927:9). Intresset gällde då främst norra Hälsingland, socknarna Forsa och Delsbo. Men även från socknarna längre söderut, Trönö, Norrala och Rengsjö, insamlades ett stort antal bemålade skätknivar. När Delsbogården på Skansen omkring 1940 skulle inredas och möbleras fylldes den med målade möbler och interiörmåleri som valdes ut ur den omfattande samling föremål som redan fanns att tillgå i museets magasin och utställningar.

Under 1960-talet genomförde Ingemar Svensson, dåvarande landsantikvarie i Gävleborgs län, och fotografen Hilding Mickelsson en omfattande inventering av bevarat interiörmåleri ute på gårdarna. Inventeringen låg till grund för boken *Hälsingemålningar* (Svensson & Mickelsson 1968) som länge skulle komma att vara den främsta sammanställningen av inredningsmåleriet. Nästa stora inventering genomfördes på 1980- och 1990-talet. Kerstin Sinha vid Ljusdalsbygdens museum tog då initiativ till ett projekt som innebar att måleriet, som till stor del fanns (och fortfarande finns) kvar på ursprunglig plats, inventerades och fotograferades. Materialet digitaliserades för att kunna

kopplas ihop med andra uppgifter och referenser. Arbetet bedrevs huvudsakligen ideellt genom lokala studiecirklar och i samverkan med studieförbund och hembygdsföreningar med Sinha som samordnare. Varje studiecirkel undersökte sin socken. Resultatet rapporterades till Ljudsalsbygdens museum där bilder och uppgifter kombinerades i en databas. På så sätt kunde uppgifter från länets olika museer och från Nordiska museet samordnas. Materialet har sedan använts av forskare (se t.ex. Andersson 2000; Assis 2014). Det har också presenterats och redovisats i en utställning på Ljudsalsbygdens museum (Medlemsblad för Ljudsalsbygdens museums vänner 1995).

Hälsingegårdarna har även rönt intresse i egenskap av arkitektoniskt kulturarv. Kungliga Konsthögskolan genomförde ett projekt i byggnadsrestaurering 2000–2001. Några av de mer iögonenfallande gårdarna i landskapet mättes då upp och dokumenterades. I samband med projektet beskrevs gårdarna utifrån ett bebyggelseperspektiv och med arkitekturen i fokus (Bedoire & Hogdal 2000).

Hälsingegården, dess inredning och visuella inredningskultur i forskningen

Inredningskulturen är alltså tämligen väl dokumenterad och inventerad, främst under 1900-talet. Forskning baserad på materialet har bedrivits både regionalt och centralt – med Nordiska museet som en viktig aktör. När Gästrik-Hälsinge hembygdsförbund konstituerades 1926 ansågs det vara en viktig uppgift att anställa ”en vetenskapligt kvalificerad intendent” (Gästrik-Hälsinge hembygdsförbunds arkiv, förslag till stadgar för Gästrik-Hälsinge hembygdsförbund), för den ”uttömmande identifiering och katalogisering af samlingarne” som riksantikvarien i en skrivelse 1926 uppmanade till. Tjänsten tillsattes av Mårten Stenberger, arkeolog, som tillsammans med Frans Rodenstam upprättade en ny katalog över samlingarna (Falkstedt 1981:40).

I Sverige har forskningen om folkkonst bedrivits av etnologer, till skillnad från till exempel i Norge där den intresserat konstvetare och räknats in i det designhistoriska fältet. Inredningskulturen i Hälsingland har dock behandlats mer mångsidigt. Som forskningsuppgift har den delats upp mellan arkitekturforskare, konstvetare och etnologer. Perspektiven har varit både estetiska och kulturhistoriska. Olika metoder har använts, skilda teorier om hur estetiska värderingar, hantverkstekniker och stilar spreds, levde kvar och förändrades har avlöst varan-

dra. Sambandet mellan ekonomisk blomstring och bohagets utveckling har analyserats, nyanserats och ifrågasatts.

Forskningen om Hälsinglands folkkonst har i viss mån gått sin egen väg. I förvånansvärt liten grad har idén om ”sjunket kulturgods” och ”retardering”, ett genomgående tema i den tidigare folklivsforskningens behandling av folkkonsten i andra geografiska områden, präglat forskarnas beskrivning av just Hälsinglands folkkonst. Istället har ett synsätt anammats som mer påminner om senare tiders teorier om identitet och maktstrukturer. Detta illustrerar hur de teoretiska utgångspunkterna har följt förändringar inom humaniora, även om vetenskaplig forskning om folkkonst förändrades genom de vetenskapliga paradigmskiften som skedde i slutet av 1960-talet (jfr Bringéus 2001; Palmsköld 2007).

Tidigt uppmärksammades Hälsinglands särart som ett i folkkonstssammanhang ovanligt ”högreständsbetonat” område. Med detta menas att folkkonsten följde det samtida modet. På 1920-talet noterade Sigurd Erixon hälsingeböndernas ”beroende av högreständsstilarna” som ”direktare” än hos till exempel dalfolket (Erixon 1923:73). Manne Östlund noterade hur de olika konsthistoriska stilarna slog igenom med olika kraft i skilda delar av landskapet (Östlund 1953). I Delsbo och Bjuråkers socknar i norr höll sig målarna som var verksamma där till renässansens och barockens formspråk efter det att rokokon slagit igenom i Voxnandalen. Andra forskare har framhållit ”pieteten för gamla byggnader och gammalt konsthantverk” som särskilt framträdande i Hälsingland (Telhammer 1982:XVI). Detta har öppnat för ett mer konstvetenskapligt än etnologiskt perspektiv, som påverkat olika forskares sätt att beskriva måleri och folkkonstföremål som ”järvsörokoko”, ”ljusdalsgustavianskt” och ”forsaempir”. De säregna förstukvistarna har till exempel uppmärksammats och beskrivits på detta sätt (Stackell 1966).

En annan tendens var den fokusering vid enskilda konstnärligt begåvade individer som lyftes fram i en tid då folkkonsten för det mesta beskrevs som ett kollektivt projekt. Vad måleriet beträffar har prioriteringarna handlat om att identifiera namnen bakom verken, till skillnad mot de textila föremålen som har skildrats som en anonym – och kvinnlig – slöjd. Flera namn på målare har förmedlats till eftervärlden genom muntliga berättelser som har traderats och upptecknats. Jonas Åkerström tillskrevs i början av 1800-talet, strax efter sin död, inredningsmåleriet i Kårböle kapell (J.O. Wallin, citerad i *Julhälsning till församlingarna i ärkestiftet* 1925), ett arbete där denne av allt att döma

samverkat med sin läromästare Paul Hallberg. Attribueringar har ofta varit dåligt underbyggda, med en tendens till överattribuering till redan värderade och kända målare. Ett exempel på detta är målningarna i Edsbyns hembygdsmuseum, Mårtensgården, som har ansetts vara verk av Jonas Hertman (1755–1804). Detta trots att signaturer saknas och att årtalet 1765 på målningarna talar emot. En betydligt mer kritisk hållning har präglat senare års försök till attribuering.

Genom fördjupade studier i kyrkoräkenskaper och annat skriftligt källmaterial, har fler målare kunnat identifieras. Anders Assis vid Ljusdalsbygdens museum har systematiskt undersökt de muntliga uppgifternas tillförlitlighet genom att granska bygdeforskaren Carl Perssons uppgifter om Ljusdalsbygdens allmogemålare. De insamlade uppteckningarna har ställts i nytt ljus och kombinerats med omsorgsfull analys av bevarade verk. Assis pekar på riskerna med att alltför mycket lita på de muntliga uppgifterna som källa, men understryker samtidigt att ”forskningen kring allmogens hantverkare har inte råd att vända denna typ av material ryggen” (Assis 2016).

Parallellt har den biografiska forskningen fortsatt. Elvi Sandbergs och andra släkt- och hembygdsforskares utredningar kring några av målarnas släktförbindelser är ett exempel. Det tidiga 1900-talets uppfattning om folkkonsten som något kollektivt, följt av en fokusering på de enskilda individerna, har idag ersatts av en mer försiktig hållning som innebär att det idag känns mer relevant att beskriva folkkonstnärer som samverkande aktörer i nätverk där det inte alltid går att säga vem som gjort vad.

Hälsingegårdar som världsarv

Vid UNESCO:s världsarvskommittés möte i S:t Petersburg sommaren 2012 fick Sverige sitt femtonde världsarv under namnet ”Decorated Farmhouses of Hälsingland”.¹ Processen² hade pågått i mer än tio år och utnämningen hade föregåtts av en tidigare nominering (se Paju 2016:161ff). Denna nominering från år 2007 omfattade 20 gårdar, linberedningsverk och fåbodar. Beskrivningen ansågs för vag och

1. För en beskrivning av hur utnämningar går till och hur världsarvskonventionen tillämpas, se Paju 2016:64ff.

2. För en analys av hur processen gick till på regional och lokal nivå, se Paju 2016:69ff.

invändningen mot nomineringen var att hälsingegårdarna inte skilde sig tillräckligt mycket från andra gårdar i Nordeuropa för att tillmätas ett universellt värde (Broström 2013). I den följande omgången hade gårdarnas antal minskats till sju på grund av olika omständigheter och mer betoning hade lagts vid deras unika värden som representanter för en folklig inredningskonst och rumsgestaltning för högtidliga tillfällen. Den motivering som föregick själva utnämningen löd: ”The seven selected farms from 1800–1870, which constitute the peak of this cultural expression, are outstanding examples of how independent farmers within a small geographical area combined a highly developed building tradition with a rich folk art tradition in the form of decoratively painted interiors especially for celebrations.” (World Heritage List). En intressant iakttagelse är att motiveringen så starkt vilar på en retorik som formades inom den tidiga folklivsforskningen och som blev ett paradigm under 1900-talets första hälft med fokus på bondekulturen och gärna på dess mer spektakulära och estetiskt tilltalande uttrycksformer. Här hade forskningen och museipraktiken gått hand i hand, då samlingar kontinuerligt byggts upp och expanderat enligt principen att prioritera det äldsta och mest dekorerade (Hazelius 1873; Palmköld 2007).

I världsarvsprocessen fanns ett starkt intresse från regionala aktörer att stärka landskapet som besöksmål och en vilja att profilera sig gentemot länets södra landskap, Gästrikland, med dess kulturarv som snarare präglas av industriminnen (se Paju 2016). Inom världsarvskommittén fanns en enighet om att ha en restriktiv hållning i utnämmandet av fler världsarv i västvärlden. Trots detta ställde sig den svenska regeringen ändå bakom nomineringen med hänvisning till att det här gällde kulturarv i en agrar miljö. Regionen startade *Projekt Hälsingegårdar* för att koordinera arbetet med tillgänglighetsanpassning och information.

Världsarvsdiskursen och de processer som nominering och utnämning omgetts av och vilka värderingar och maktrelationer som dessa ger uttryck för har analyserats (Turtinen 2006; Ronström 2008; Ronström 2014; Paju 2016). Utnämningen av hälsingegårdar som världsarv och processen som ledde fram till den har beskrivits som en mödosam väg kantad av diskussioner och kompromisser (Andersson & Aronsson 2009). Den har också beskrivits som exempel på både hur det förgångna (det vill säga hälsingegården som fenomen) befinner sig i och tolkas i samtiden samt används som en resurs för regional och lokal utveckling (se Paju 2016:18f).

Martin Paju har undersökt processerna som ledde fram till världs-

arvsutnämningen och även hur dessa är kopplade till regional utveckling (Paju 2016). Ett särskilt fokus har legat på vilka värderingar som kommer till uttryck, vilka ideologier de baseras på och vilka olika intressen som varit inblandade i processerna (ibid.). Billy Höök har analyserat hälsingegården som auktoriserad kulturarvsdiskurs, som uttryck för en identitetspolitik och som exempel på hur kulturarv definieras utifrån ett estetiserande synsätt (Höök 2015:4ff). Han menar att världsarvet främst bör ses som "en framställning av ett varumärke" – varumärket Hälsingland (Höök 2015:64).

Kulturarvsprocesser i västvärlden är ofta knutna till offentliga institutioner som museer, regionala aktörer som länsstyrelser och statliga myndigheter som Riksantikvarieämbetet (se Grahn 2011; Paju 2016:20ff). De representerar en officiell version av historien genom sin verksamhet, denna är också inskriven i samlingar och platser eller besöksmål med kulturarvsstatus (Grahn 2011:224). Laurajane Smith kallar denna officiella version för "authorised heritage discourse" (Smith 2006). Innebörden i detta är, enligt Smith, att kulturarvsprocesser ofta startar och genomförs på initiativ av organisationer och myndigheter och inte av de personer som är inblandade och berörs av resultatet. Föremålen och platserna som har utnämnts som kulturhistoriskt intressanta och värda att samla in och skydda, representerar olika idéer om samhälle, kultur och människor som har utvecklats och förändrats över tid (se Kirshenblatt-Gimblett 1998). De innehåller därför även gamla och till och med övergivna idéer och uppfattningar inlåsta i bevarad bebyggelse, i arkiv och föremålssamlingar och även om de inte längre är giltiga, är de på många sätt levande (Palmsköld et al. 2016). Paju menar att "En världsarvsutnämning baseras på förväntade värden av olika slag" (Paju 2016:19) och vidare att det handlar om att uppfylla krav baserade på en normativ syn på autenticitet (ibid. 2016:54). Enligt Paju syns detta i nomineringstextens formuleringar som speglar ett äldre och beprövat sätt att tala om företeelsen hälsingegård.

Det går alltså inte att bortse ifrån att det finns och har funnits synpunkter på urvalet av gårdar, på avgränsningen som motiveringen ger uttryck för, på hur ord som "hälsingegård" och "folkkonst" definieras. Men nomineringen kan också ses som ett erkännande av den folkliga dekorationskonstens förmåga att väcka och aktivera antikvariärs-, hembygdsforskarens och andra kulturarvsaktörers intressen och handlingskraft.

Referenser

Otryckta källor

- Hälsinglands museums arkiv (HM). Anna Lindegrens arkiv, A 24:19. Manus till en berättelse om buföringen från fåbodvallen.
- Gästrike-Hälsinge hembygdsförbunds arkiv. Inkommande skrivelser 1926: förslag till stadgar för Gästrike-Hälsinge hembygdsförbund.
- Hälsinglands fornminnessällskaps arkiv. Inkomna skrivelser 1926: Skrivelse från tillförordnade riksantikvarien; Inkomna skrivelser 1867–1973: Brev från Bernhard Sahlin 1909; Inkommande skrivelser 1927: Skrivelse till Kungl. Maj:t från Gästrike-Hälsinge hembygdsförbund, koncept; Protokoll: 23 augusti 1861; 16 december 1861; 16 september 1862; 18 september 1862; 30 december 1897; 29 december 1902; 28 december 1904; 20 februari 1909; 15 mars 1910; 8 mars 1918; 27 februari 1934; Årsberättelse 1903; Verksamhetsberättelse 1923; Stadgar för Hälsinglands Fornminnes-Sällskap. Af Sällskapet gillade och antagna den 17 December 1860 och den 6 Juni 1863.

Tryckta källor

- Andersson, Maj-Britt (2000). *Allmogemålaren Anders Ädel*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet.
- Andersson, Maj-Britt & Inga-Lill Aronsson (2009). *Why World Cultural Heritage? Democracy, local participation and knowledge production in the world culture nomination of farms in Hälsingland, Sweden*. Paper to the 16th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences (IUAES). Kunming, China, 27–31 juli 2009.
- Arcadius, Kerstin (1997). *Museum på svenska: läns museerna och kulturhistorien*. Diss. Lund: Lunds universitet.
- Assis, Anders & Owe Norberg (2014). *Mats, Anders och Järvsömolnen*. Ljusdal: Ljusdalsbygdens museum.
- Assis, Anders (2016). Ljusdals många allmogemålare och bygdeforskaren Carl Perssons källvärde. *Hälsingerunor* 2016.
- Bedoire, Fredric & Lis Hogdal (2000). *Den stora hälsingegården: gårdar och befolkning i Voxnans dalgång*. Stockholm: Byggförlaget.
- Berglin, Elisabeth (2000). *En bonadsmålare och hans värld: Johannes Nilsson i Breared*. Diss. Lund: Lunds universitet.
- Boëthius, Gerda (u.å.). *Hemslöjden*. u.o.: s. 453–482.
- Bringéus, Nils-Arvid (red.) (2001). *Sigfrid Svensson som folklivsforskare: en minnesskrift i anledning av hundraårsdagen av hans födelse den 1 juni 1901*. Uppsala: Gustav Adolfs akademi.
- Bringéus, Nils-Arvid (2005). Folkkonst och forskning: en tillbakablick. *Formgivare: folket*. s. [16]–29.
- Brodén, Märta (1979). *Delsbosöm: långsöm och tofssöm från Delsbo*. 2 uppl. Stockholm: LT.
- Broström, Ingela (2013). Kulturarv i världsklass. *Bygd och natur* 2013:2, s. [8]–11.
- Cajmatz, Karl (1965). Bondeslottet. *Svenska Turistföreningens årsskrift* 1965.

- Carlsson, Gustaf & Adrian Molin (1909). *Svenska allmogehem*. Stockholm: Fritze.
- Danielson, Sofia (1986). *Stina Rodenstam: ideolog och organisatör i 1900-talets hemslöjdsarbete*. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Danielson, Sofia (2005). Ideologer i olika tider: om Sophie Adlersparre, Stina Rodenstam och Anna-Maja Nylén. I: Svensson, Birgitta & Louise Waldén (red.). *Den feminina textilen: makt och mönster*. Stockholm: Nordiska museets förlag, s. 47–70.
- Daun, Johannes & Christer Ahlberger (red.) (2018). *Bondeherrgårdar: den nyrika bondeklassens gårdar 1750–1850*. Lund: Nordic Academic Press.
- Eldvik, Berit & Brita Åsbrink (1979). *Järvsösöm*. Stockholm: LT.
- Engberg, Arthur (1941). Tal vid Delsbogårdens invigning. *Fataburen: kulturhistorisk tidskrift*. Stockholm: Nordiska museet.
- Erixon, Sigurd (1923). Hälsingarnas hem. I: Boheman, Ezaline (red.). *Svenska Turistföreningens årsskrift 1923*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, s. [52]–84.
- Erixon, Sigurd (1929). En bondgård av hälsingesnitt. I: Wallin, Sigurd & Sigurd Erixon (red.). *Svenska kulturbilder*, bd I. Stockholm: Skoglunds bokförlag.
- Falkstedt, Karin (1980). Hälsinglands fornminnessällskaps historia, I. *Meddelanden från Hälsinglands museum 1980*.
- Falkstedt, Karin (1981). Hälsinglands fornminnessällskaps historia, II. *Meddelanden från Hälsinglands museum 1981*.
- Fiebranz, Rosemarie (2003). Hälsinglands kultur – hälsingegårdarnas kultur? Myter och motbilder. *Bebyggelsehistorisk tidskrift* 2003:45, s. 103–116.
- Grahn, Wera (2011). Intersectionality and the Construction of Cultural Heritage Management. *Archeologies* 2011:7(1), s. 222–250.
- Gustafsson, Gotthard (1941). Delsbogården. *Fataburen: kulturhistorisk tidskrift*. Stockholm: Nordiska museet.
- Hazelius, Artur (1873). Några anvisningar vid samlandet af folkdräkter och bohag m.m. I: *Skandinavisk-etnografisk samling i hufvudstaden*. Stockholm: P.A. Norstedt & söner.
- Helsingrunor: hembygdsorgan för helsingarne* (1921). Edsbyn: Ovanåkers hembygdsförening.
- Hemslöjdens samlingar*, www.digitaltmuseum.se [2018-04-19].
- Höök, Billy (2015). *Rum för fest och föreställning: framställningen av världsarvet Hälsingegårdar* (Göteborgs universitet, Institutionen för kulturvård 2015). Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för miljövetenskap och kulturvård.
- Julhälsning till församlingarna i ärkestiftet*. (1925). Uppsala: Uppsala ärkestift.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1998). *Destination Culture: Tourism, museums, and heritage*. Berkeley: University of California Press.
- Knutsson, Johan (1995). Dalmålningar i Nordiska museet. I: Bringéus, Nils-Arvid & Margareta Tellenbach. *Dalmålningar i jämförande perspektiv: Föreläsningar vid bildsymposiet i Falun och Leksand den 13–16 september 1992*. Falun: Dalarnas museum, s. 32–41.
- Knutsson, Johan (2010). *I ”hemtrefnadens” tid: allmoge, nationalromantik och konstnärligt nyskapande i arkitektur, möbler och inredningar 1890–1930*. Stockholm: Nordiska museet.

- Londos, Eva (2005). Folkkonst och populärkonst: en samtidsblick. *Fataburen: kulturhistorisk tidskrift*. Stockholm: Nordiska museet, s. 30–37.
- Lundström, Catarina (2005a). Den hemvävda kulturen: kulturarvsfältet i Jämtlands län 1860–1940: en kalender, ett persongalleri och en reflektion över den ”jämtländska regionalismen”. I: Evergård, Mikael (red.). *Kulturarv och historiebrik*, s. 10–51. Östersund: Jamtli.
- Lundström, Catarina (2005b). *Fruars makt och omakt: kön, klass och kulturarv 1900–1940*. Diss. Umeå: Institutionen för historiska studier, Umeå universitet.
- Malmsten, Carl (1916). Om svensk karaktär inom vår konstkulturen – särskildt i hemmets utformning. *Svenska Slöjdföreningens tidskrift* 1916.
- Medlemsblad för Ljusdalsbygdens museums vänner* 1995:2. Ljusdal: Ljusdalsbygdens museums vänner.
- Meister, Anna (red.) (2012). *Lilli & Prinsen: 100 år av hemslöjd och textil konst*. Stockholm: Carlssons.
- Nilson, Allan T. (2001). Möten med Sigfrid Svensson: några episoder. I: Bringéus, Nils-Arvid (red.). *Sigfrid Svensson som folklivsforskare: en minnesskrift i anledning av hundraårsdagen av hans födelse den 1 juni 1901* (Acta Academiae Regiae Gustavi Adolphi, 78). Uppsala: Gustav Adolfs akademi.
- Nylander, Lars & Karin Abenius Falkstedt (2009). Hälsinglands museum 150 år. *Hälsingerunor* 2009, s. 5–13.
- Nyström, Ingalill (2012). *Bonadsmålveri under lupp: spektroskopiska analyser av färg och teknik i sydsvenska bonadsmålningar 1700–1870*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet. Tillgänglig på: <http://hdl.handle.net/2077/30154>
- Nyström, Ingalill, Johan Knutsson, Anneli Palmesköld & Christina Linscott (2018). Hälsingegården och den färggranna folkkonsten. I: Daun, Johannes & Christer Ahlberger (red.). *Bondeherrgårdar. Den nyrika bondeklassens gårdar 1750–1850*. Lund: Nordic Academic Press.
- Ohlén, Carl-Eric, Waldemar Sydow & Sten Björkman (1940). *Svenska gods och gårdar*, del 34, *Hälsingland med Orsa finnmark*. Uddevalla: Svenska gods och gårdar.
- Olsson, Daniel (2002). *Hälsinglands bostadshus under 1700-talet* (Göteborgs universitet, Institutionen för kulturvård 2002:33). Göteborg: Göteborgs universitet, Avdelningen för kulturvård, Institutionen för miljövetenskap och kulturvård.
- Olsson, Daniel & Bertil Thelin (2000). *Hälsinglands bostadshus under 1600-talet* (Göteborgs universitet, Institutionen för kulturvård 2000:8). Göteborg: Göteborgs universitet, Avdelningen för kulturvård, Institutionen för miljövetenskap och kulturvård.
- Paju, Martin (2016). *Hälsingegården i omvandling: en studie av världsarvsprocessen i Hälsingland*. Diss. (sammanfattning) Uppsala: Sveriges lantbruksuniversitet. Tillgänglig på: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:slu:epsilon-e-3427>
- Palmesköld, Anneli (2005a). Hängkläden, drättar, lister och takdukar: inredningstextilier i ny belysning. I: Svensson, Birgitta & Louise Waldén (red.). *Den feminina textilen: makt och mönster*. Stockholm: Nordiska museets förlag, s. 141–162.
- Palmesköld, Anneli (2005b). Textil som folkkonst. *Fataburen: kulturhistorisk tidskrift*. Stockholm: Nordiska museet, s. 92–102.
- Palmesköld, Anneli (2007). *Textila tolkningar: om hängkläden, drättar, lister och takdukar*. Diss. Lund: Lunds universitet.

- Palmsköld, Anneli (2012). *Begreppet hemslöjd*. Stockholm: Hemslöjdens förlag.
- Palmsköld, Anneli (2016). Craft, crochet and heritage. I: Palmsköld, Anneli, Johanna Rosenqvist & Gunnar Almevik (red.) (2016). *Crafting Cultural Heritage*. Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för kulturvård.
- Palmsköld, Anneli (2017). Den omoraliska virkningen. I: Jönsson, Lars-Eric (red.). *Politiska projekt, osäkra kulturarv: kampanjer och förhandlingar i det sena 1900-talets Sverige och Europa*. Lund Studies in Arts and Cultural Sciences 14.
- Palmsköld, Anneli (2018). Lilli Zickerman. *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*. <https://skbl.se/sv/artikel/LilliZickerman> [2018-04-16].
- Palmsköld, Anneli, Johanna Rosenqvist & Gunnar Almevik (red.) (2016). *Crafting Cultural Heritage*. Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för kulturvård.
- Redogörelse för Nordiska museet. *Fataburen: kulturhistorisk tidskrift*. Stockholm: Nordiska museet.
- Riegl, Alois (1894/1978). *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*. Mittenwald: Mäander Kunstverlag.
- Ronström, Owe (2008). *Kulturarvsolitik: Visby. Från sliten småstad till medeltidsikon*. Stockholm: Carlsson Bokförlag.
- Ronström, Owe (2014). Consequences of World Heritage Production: The heritage town. *Primitive tider* (specialutgåva), s. 7–17.
- Rosenqvist, Johanna (2007). *Könsskillnadens estetik? Om konst och konstskapande i svensk hemslöjd på 1920- och 1990-talen*. Diss. Lund: Lunds universitet.
- Rydin, Lena (2009). *Karin Larssons värld*. Utök. och bearb. utg. Stockholm: Bonnier fakta.
- Schissler, Pehr (1749). *Hälsinga hushåldning i korthet författad af Pehr Schissler. ... Tryckt uti kongl. tryckeriet. 1749*. Stockholm.
- Schissler, Pehr (1769). *Gästrikelands i wissa delar goda och i andra åter förbättring tarfwande hushåldning, utgifwen och til trycket befordrad af Pehr Schissler, ...* [Stockholm], tryckt uppå bokhandlaren Carl Gottf. Schindlers eget förlag.
- Smith, Laurajane (2006). *Uses of Heritage*. New York: Routledge.
- Stackell, Lars (1966). *Förstukvistar i Hälsingland: uppsats för högre seminariet i konsthistoria vid Göteborg universitet, höstterminen 1936*. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Strömberg, Elisabeth (1941). Möbleringen av Delsbogården. *Fataburen: kulturhistorisk tidskrift*. Stockholm: Nordiska museet.
- Svensson, Ingemar & Hilding Mickelsson (1968). *Hälsingemålningar*. Stockholm: LT.
- Telhammer, Ingrid (1982). Efterreformatorisk träskulptur i Hälsingland. I: Kilström, Bengt Ingmar (red.). *Hälsinglands kyrkor*, bd 3 [nr 29–40]. Uppsala: Stiftsbyrån.
- Tengbom, Ivar, John Åkerlund & Gustaf Carlsson (1912). *Gamla svenska allmogehem*. Stockholm: I distr. hos Fritzes bokförlag.
- Turtinen, Jan (2006). *Världsarvets villkor: intressen, förhandlingar och bruk i internationell politik*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet. Tillgänglig på: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-1248>
- World Heritage List*. Tillgänglig på: www.unesco.org [2018-05-17].
- Zickerman, Lilli (1918): Den svenska hemslöjdens ortskaraktärer. I: *Hemslöjdskom-*

- mitténs betänkande avgivet den 10 december 1917*, del 1. Stockholm: Nordiska bokhandeln, s. 193–230.
- Åkerlund, John (1912). Våra gamla allmogehem. I: Boheman, Ezaline (red.). *Svenska Turistföreningens årsskrift 1912*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Ålund, Otto Wilhelm (red.) (1875). *Uppfinningarnas bok: öfversigt af det industriela arbetets utveckling på alla områden*, bd 6, *Råämnenas mekaniska bearbetning. Register till uppfinningarnas bok*, bd 1–6. Stockholm: Linnström.
- Östlund, Manne (1953). Dekorativt inredningsmåleri i Hälsinglands bondehem. *Hälsingerunor 1953*.

1.3

HÄLSINGLANDS INREDNINGSKULTUR – TEORI OCH EMPIRI

Johan Knutsson, Ingalill Nyström och Anneli Palmsköld

I detta kapitel ger vi en orientering och en bakgrund till de sammanhang som inredningskulturen skapades inom, liksom de rum och objekt som ingick. Vi har valt att använda begreppet hantverkare för de som var involverade i skapandet av inredningskulturen. Hur forskningens inriktning och prioriteringar har påverkat de kunskaper vi har om inredningskulturen diskuteras, som till exempel den äldre forskningens kategoriseringar och klassificeringar utifrån geografi och stil. Men vi börjar med en beskrivning av det teoretiska ramverk vi haft som utgångspunkt för studien.

Teoretiska utgångspunkter

Projektet har en tvärvetenskaplig inriktning och utgår från kulturvetenskapligt grundade forskningsfrågor. Metoderna som vi har använt är hämtade både från humaniora och naturvetenskap – med tyngdpunkt på det senare. Teorierna, den övergripande historiesyn och de förklaringsmodeller som varit vägledande för våra tolkningar av analysresultaten, hör huvudsakligen hemma inom det humanistiska fältet. Eftersom projektet spänner över två vetenskapliga fält har vi fått arbeta med att överbrygga de olika vetenskapliga traditioner vi ingår i för att hitta en gemensam förståelse och ett gemensamt språk. Metaforiskt kan detta beskrivas som att vi har skapat en egen yta där vi har låtit teori, empiri och metod mötas. Ambitionerna har varit att projektet snarare ska vara naturvetenskapligt metodutvecklande än humanistiskt teoriutvecklande.

Att studera folklig inredningskultur och folkkonst innebär med nödvändighet att vi har fått förhålla oss till äldre forskning och teori-

bildning i fältet. Inte minst har det varit viktigt att diskutera vilka teoretiska utgångspunkter som har påverkat tidigare forskningsresultat och synen på inredningskulturen i Hälsingland samt vilka effekter dessa har fått. I det följande kommer vi att redogöra för några av dessa och samtidigt lyfta fram de teoretiska utgångspunkter vi har haft i projektet, som vi menar har bidragit till en ny förståelse av hur inredningskulturen skapades och tillverkades.

Från spridningsmönster till nätverk och relationer

Det diffusionistiska synsättet, där likheter i form har setts som indikation på kulturgränser och spridningsvägar, präglade etnologins föremålsforskning under 1900-talets första hälft. Den materiella kulturens utforskare kartlade spridningen av till exempel olika redskapsformer och byggnadsdetaljer inom landet och över landets gränser utifrån formen hos dessa föremål. Diffusionismen kom att alltmer ifrågasättas och ersattes av andra sätt att undersöka och förklara materiell kultur. Även om diffusionismen tillhör ett äldre forskningsparadigm, har den varit användbar genom att den har utstakat olika kulturområden och för att den indikerar på samband mellan dem (Knutsson 2001:16). En förutsättning är dock att detta kan illustreras med trovärdiga empiriska exempel. Det har till exempel ofta påpekats att bygdesnickare och -målare påverkades av det som skråhantverkarna gjorde. Men det krävs exempel som visar hur det i praktiken kan ha gått till för att göra detta trovärdigt. Det räcker inte att, som så ofta inom den tidigare etnologin, använda verb som ”undandränga”, ”jaga på flykten” och ”härstamma ifrån” för att beskriva hur en stil, en redskapsform eller en möbelform tagit sig från en plats till en annan. Det handlar om likheter som uppstått för att människor har ett gemensamt i praktiskt handlande grundat sätt att tillverka och göra saker. Detta praktiska förhållningssätt är generellt och gör att hantverkare verksamma på olika platser kan välja likartade lösningar och mönsterformer (jfr Linscott 2017:18f). Det kan också handla om att det har funnits nätverk genom relationer mellan människor genom släktskap, vänskap eller genom yrken som har gjort att kunskaper och hjälpmedel har delats och förts vidare. Ett exempel är när schabloner för inredningsmåleri har använts under lång tid genom att de har kopierats eller bytt ägare.

Vår utgångspunkt har varit att försöka analysera situationer med inlevelse i de förhållanden – mänskliga, relationella, materiella och ekonomiska – som varit rådande då inredningarna har tillkommit. Det har

funnits en anledning till att inredningsarbetet genomfördes, hushållen har haft möjligheter att bekosta det och det har funnits tillgång till den hantverkskompetens som krävdes. Samtliga dessa faktorer, det vill säga motiv, medel och verktyg, kan bara förstås genom att man sätter sig in i producenternas och konsumenternas förutsättningar. I projektet kommer detta till uttryck i undersökningen av materialens anskaffning och de olika hantverkarnas inbördes nätverk och förhållanden i en viss tid och en viss trakt.

Från kulturfixering till konsumtionshistoria

Inom etnologin har i äldre forskning använts en modell, kulturfixeringsteorin, för att belysa bondesamhällets innovationsprocesser i tider av ekonomisk uppgång och retardering i tider av motgång. Översatt till möbel- och inredningsmåleriet handlade det om att förklara hur det gick till när en ny stil fick fotfäste i en bygd under högkonjunktur för att sedan leva kvar och fixeras när högkonjunktur förbyttes i lågkonjunktur. Teorin försåg forskningen med ett av flera svar på frågan varför den folkliga möbelkulturens stilhistoria, formspråk och utveckling ter sig så disparat, så föga synkroniserad, och inte låter sig inordnas i en för hela landet gemensam kronologi (Knutsson 2001:198).

Ett annat sätt att studera materiell kultur i form av inredningar och de hantverksprocesser som ligger bakom, är att fokusera på material och tekniker utifrån ett konsumtionshistoriskt perspektiv (se Nyström et al. 2018). Den ökande handeln med varor mellan och inom länder som intensifierades under undersökningsperioden 1750–1850 innebar en konkret tillgång till nya material och möjligheter. Inredningskulturens olika uttryck kan med detta perspektiv förstås som ett resultat av en konsumtionskultur som erbjöd kreativa möjligheter i färger och material samt av nätverk mellan olika aktörer som till exempel hantverkare, kunder och handlare. Under tidsperioden såldes linnetyg som producerades i Hälsingland via handelshus i Hudiksvall till köpmän i Stockholm. Handeln kulminerade kring 1830 och efter 1850 sjönk priset på lin på grund av konkurrens med importerad bomull. En viktig roll spelade kommissionärerna på landsbygden som distribuerade varor mellan stadsköpmännen och bondebefolkningen (Brismark & Lundqvist 2010). Men även bönderna själva sålde sina produkter på marknader i närliggande orter. Genom handeln och de kontakter och nätverk den skapade kunde nya produkter spridas. Nya pigment gick till exempel att köpa och dessa kunde användas för måleri på väggar, tak,

snickerier och möbler. På motsvarande sätt spreds materialet bomull och det turkröda bomullsgarnet som användes i vävnader och broderier. De nya konsumtionsmönstren påverkade alltså de estetiska och kreativa möjligheterna.

*Formens beroende av material, teknik och funktion
och individens fria vilja*

Stilfrågan har sedan sent 1800-tal varit central i universitetsämnet konsthistoria. En av teorierna bakom stilens utveckling gick ut på att formen bestäms av material, teknik och funktion. Förespråkare för den var framför allt arkitekten och läraren vid Tekniska högskolan i Zürich Gottfried Semper. Det synsättet är i grund och botten präglad av den filosofiska, deterministiska ståndpunkten om ett lagbundet samband mellan orsak och verkan. Saker och ting ser ut som de gör för att de tillkommit under vissa givna villkor. Materialet, tillverkningstekniken och den tänkta funktionen samt tillgången på förlagor och andra inspirationskällor leder fram till ett på förhand förutsägbart resultat.

Men så är det inte i praktisk konstnärlig eller hantverklig verksamhet. Kritiken av det deterministiska synsättet har gällt just dess förnekelse av den ”fria viljan”, det vill säga hur den skapande individen färgar resultatet. I sin *Stilfrågan* 1893, och därefter vid upprepade tillfällen, framhåller den österrikiske konsthistorikern Alois Riegl att ornamentets uttryck inte, som hävdades med stöd i Sempers texter, går att härleda ur material, teknik och funktion utan att det måste finnas en starkare kraft, en övergripande formvilja. Teorin fick genast många anhängare, inte minst bland dem som företrädde den ortskaraktäristiska hemslöjden vars ”mönsterformer och färgkombinationer” sågs som ”uttryck för folkets olika begrepp om skönhet” (citerat efter Knutsson 2001:18). Utformningen av en miljö är således inte något som ”bara blir” på ett visst sätt för att den som formgett och utfört har verkat inom ekonomiska ramar, varit styrd av förebilder och fast i konventioner om hur saker bör göras eller fångad av de förutsättningar som materialet eller tekniken innebär. Konstviljan, den skapande individens sätt att uttrycka sig, finns alltid där att räkna med.

Material och teknik kan hanteras på olika sätt beroende på vem som hållit i verktyget. Förlagor kan frångås på ett kreativt sätt. Och funktionen kan uppfyllas lika gott på det ena som det andra sättet. Det är den fria viljan som gör att två hantverkare ”i samma miljö och vid samma tidpunkt och för samma kundkrets ändå inte utför sina arbeten

exakt lika; något som gör att allt mänskligt beteende, handlande och skapande trots allt inte är förutsägbart” (Knutsson 2001:218). När vi i projektet lägger stor vikt vid konnässörskapsanalysen är det förvisso med avsikt att säkerställa eller bestrida attribueringar, men lika mycket för att visa att de verk vi studerar är resultaten av enskilda individers förmåga till kreativitet, variation och eget skapande.

Det faktum att exakt likadana motiv återges i helt olika tekniker och material i dalmålaren Svärdes Hans Erssons målningar för Pallars inredningar talar för Riegels teori. Det gör också Reuters motivflora som i ungefär samma skepnad dyker upp på bordsskivor i oljebaserad färg och på väggfältens kritgrunderade linneväv. Om den folkliga konstens och slöjdens utövare generellt sett mer var benägna att utgå från materialets och teknikens förutsättningar, var de akademi- och skräutbildade konstnärerna och hantverkarna mer benägna att tänja på gränserna för vad materialet tålde och vad tekniken inbjöd till.

I projektet har vi arbetat utifrån ståndpunkten att den folkkonst och de folkliga inredningar vi har undersökt är resultatet av yttre omständigheters påverkan och förutsättningar som material, teknik och funktion ger, balanserad mot den fria viljans betydelse.

Identitet och tillhörighet

Det visuellt gestaltade kan antingen betraktas och undersökas ur producentens eller konsumentens perspektiv. Forskningen om mottagarens roll har ofta drivits av etnologer, medan forskningen om producentens roll dominerats av konstvetare. För att till fullo förstå det visuella uttrycket i en miljö eller i ett föremål bör båda perspektiven beaktas. I projektet har detta varit ofrånkomligt eftersom det studerade materialet tillhör kategorin folkkonst som har skapats av folk på landet för folk på landet och där alltså producentens och konsumentens estetiska värderingar och referenspunkter var desamma.

Bland de teorier som under de senaste decennierna utvecklats för att förklara varför saker ser ut som de gör, och varför vi skapar de miljöer och inreder våra hem som vi gör, har tankarna kring tingens budskap om ägarens identitet hört till de mest återopade. Inredningens brukare och brukarens värderingar ställs då i centrum. När det gäller hälsingegårdarnas inredningskultur har man i tidigare forskning pekat på behovet av att ”höra hemma på en plats”, att ha ”en identitet, en relation till andra och gentemot dem som inte kom från bygden” (Andersson 2000:20). Med exempel från landsbygden bebyggelse har forskare pe-

kat på hur byggnadstraditionen kunde återspegla ”den lokala gemenskapen och en värdegemenskap med kunskaper och uppfattningar om hur husen skulle se ut” för att kunna ”representera sina invånares sociala och ekonomiska ställning i by- och bygdekollektivet” (Andersson 2000:19). Detta sätt att analysera bebyggelse kan även appliceras på inredning och därigenom har de kulturella strukturernas och människors relationer uppmärksammas.

Samma synsätt genomsyrar den text som kulturdepartementet använde i ansökan om utnämningen av hälsingegårdarna till världsarv. Här betonas särskilt gårdarnas interiörer som ”a part of an unspoken code of norms shared by the social network of the individual peasant” (*Decorated Farmhouses* 2011:84). Idén om en gemensam och delad identitet har kritiserats eftersom den inte hanterar maktrelationer eller intersektionella perspektiv. Vilka ingår i gemenskapen och i den delade identiteten och vad händer med de som står vid sidan om eller avviker? När det gäller inredningskulturen och de nya material och tekniker som den innehåller, handlar det om beställare och hantverkare som tillsammans har velat prova något nytt. Hur andra såg på de nya uttrycken och lösningarna, om de accepterades eller sågs som udda, är svårt att i efterhand rekonstruera.

Materiell kultur och hantverksvetenskap

En övergripande teoretisk utgångspunkt är uppfattningen att ting bär på information om annat än sig själva, att det vi gör inom projektet är lika mycket historia genom föremål som föremålets egen historia om sig själva. Föremål kan på så sätt betraktas som vittnesbörd om samhällssystem och värderingar som inte kommer till uttryck på annat sätt än genom sin materialitet (Palmsköld 2007). De utgör viktiga pusselbitar för att förstå den historiska kontexten och för att skriva kulturhistoria.

Den informationsmängd som kan hämtas ur ett föremål är beroende av den materialförståelse och den praktiska kunskap om föremålets tillverkning och användning – ibland kallas den handlingsburen kunskap – som betraktaren har (Knutsson 2005). Men också av betraktarens kunskap om den tid och det sammanhang där föremålet en gång hörde hemma. Genom att utgå ifrån ett hantverksvetenskapligt perspektiv har vi i projektet fokuserat på själva görandet och hur det gick till när inredningskulturen skapades och formades. Frågor som vi har ställt i projektet är var, när, hur, varför, av vem och för vem som inredningarna och föremålen i dem tillverkades. Genom att vi själva har egna erfaren-

heter av att utöva hantverk har vi kunnat skifta perspektiv mellan att forska i, genom och om hantverk. Eftersom hantverk kan betraktas som en praktisk filosofi, har det ansetts vara svårt att förmedla i ord (Dormer 1997:219). Förvisso finns det affektiva aspekter inbäddade i hantverkande, som handlar om hur material känns och hur olika procedurer låter eller hur kroppen minns olika handgrepp. Trots detta menar vi att processer och procedurer låter sig beskrivas och kommuniceras.

Vi har varit intresserade av att försöka betrakta inredningskulturen ur hantverkarnas olika perspektiv. Att tänka och agera som en hantverkare kan vara att fokusera på hur transformationsprocessen från material till yta och föremål går till, men det kan också vara att fundera över vad olika material tål och förmår (jfr Ingold 2000; 2013). Det har också varit viktigt att identifiera och förstå olika hantverks karaktär och hur dessa påverkar resultaten (jfr Nyström 2012; Palmsköld 2007). Vidare hur former och mönster skapas, där vi har sett tekniker som något som öppnar möjligheter till olika praktiska lösningar. Detta står i motsats till synen på hantverkstekniker som begränsande. Vi menar att hantverkskicklighet handlar om att behärska konsten att skapa variation, att kunna välja material, teknik och verktyg för att uppnå olika avsedda former och mönster (Knutsson 2019). Genom att tänka som en hantverkare är det möjligt att fundera över tillvägagångssätt: Har till exempel hantverkaren startat arbetet utan att ha planerat varje moment och procedur, eller är projektet noggrant planerat steg för steg? Är ytan täckt av mönster eller är det mellanrummen och pauserna som lyfts fram? Inleds arbetet med en ram som sedan ska fyllas, från mitten eller från ett hörn till ett annat? Består arbetet av mönsterrapporter som är länkade till varandra eller inte? Speglas mönsterformer? (Se Gombrich 1984.)

Färger i inredning

Denna antologi handlar om inredningskulturen i Hälsingland under 1700- och 1800-talen. Gemensamt för alla bidragen i antologin är att de handlar om färger, kulörer, färgningen, måleriets tekniker och måleriets underlag, om dekorationsmåleri, dekorerade målade möbler och mönstrade textilier. Vår utgångspunkt är att betrakta färg både som kulör och som fysiskt material. Färg som kulör är ett sätt att försköna och att skapa dekor och mönster i inredningar. Kulörer har använts som ett kontrasterande anslag som förhöjt verkan av angränsande ytor. De kan förstärka och förtydliga former, mönster och motiv. Kulörer har också

använts för att symbolisera eller berätta om något, de kan väcka känslor och associationer. Färg som fysiskt material berättar om handelskontakter och ekonomiska förutsättningar, men även om hantverkets villkor.

Inredningskulturens förutsättningar

Hälsingland har skildrats som ett av Sveriges främsta områden när det gäller folkkonst, genom förekomsten av målade inredningar och möbler samt inslag av mönstrade textilier. Delvis beror detta på forskningens prioriteringar, men också på vad museer och privatpersoner medvetet har samlat in och bevarat samt på tillfälligheter. De ekonomiska och sociala strukturerna i området har också haft stor betydelse för att förhållandevis mycket är bevarat. En förklaring är att en hel del gårdar har gått länge i samma släkter och då i högre grad klarat sig undan gårdsauktioner, genomgripande renoveringar och liknande som kunnat skingra historiska spår. En annan orsak är att byggnadskulturen i sig, med flera och ofta väl tilltagna mangårdsbyggnader på en och samma gård, gjort att en större andel bostadshus och rum har fått stå orörda i Hälsingland, i jämförelse med många andra delar av Sverige. Behovet av att nyttja och modernisera i varje del av de stora gårdarna har helt enkelt varit mindre. Även tillverkningstekniker, materialinnehåll och hållbarhet över tid har betydelse för vad som finns kvar.

Orsakerna till att befolkningen i vissa områden utvecklade ett sär eget måleri och rik textil tillverkning kan variera. I Hälsingland bidrog omvärldskontakterna och det ekonomiska välståndet till utvecklingen av en särpräglad inredningskultur. När gårdarna inreddes från 1700-talet och framåt påverkades utförandet av den tidens moderna konsumtionskultur. Nya färger och material blev tillgängliga och influerade de estetiska och kreativa möjligheterna. Gårdarnas invånare var observanta och intresserade av det nya och moderna, men ville samtidigt använda det på sina egna villkor. Detta är tydligt till exempel när det gäller hur moderna papperstapeter användes och kombinerades med schablonmåleri (Broström & Stavenow-Hidemark 2004; Nyström et al. 2018).

Hälsingland har sedan medeltiden varit starkt förknippat med en omfattande linodling och linnevävning, både för eget bruk och för försäljning (Fiebranz 2002:24, 84ff). Linnetyg från trakten var känt för sin höga kvalitet och efterfrågades på flera håll i landet (Jonsson 1994; Fiebranz 2002:104ff; Brismark 2008). Handelshus i Hudiksvall förmedlade linnetyg i stora mängder till köpmän i Stockholm, en handel som

kulminerade kring 1830 (Brun 1952:22ff; Jonsson 1994:75ff; Brismark 2008). Kommissionärerna på landsbygden spelade en viktig roll, som distributörer av varor mellan stadsköpmännen och bondebefolkningen (Brismark & Lundqvist 2010). Även bönderna själva avyttrade egenhändigt tillverkade textilvaror och andra produkter på marknaderna i Hudiksvall, Sala, Hedemora, Falun, Uppsala och Stockholm samt i orter i Jämtland och Norge (Nylén 1969:131f). I de socknar där linet och textilproduktionen hade en framträdande plats ökade välståndet mellan åren 1750 och 1850. Spår av detta syns fortfarande i bebyggelsen, i form av stora gårdar bestående av flera bostadshus och ekonomibyggnader (Nyström et al. 2018).

Under samma period utvecklades den inredningskultur som förknippas med hälsingegårdarna. Efter 1850 sjönk priset på lin på grund av konkurrens med importerad bomull. Svackan i konjunkturen hävdades dock ganska snabbt då efterfrågan på skogsprodukter ökade. Markägarna närmast flottningslederna sålde arrenden till sågverksbolagen som gav dem rätt till virket. Andra sålde av sin skogsmark. Industrialismen medförde en ökad internationell efterfrågan på virke och för skogsägarna erbjöds unika inkomstmöjligheter (Ulväng 2012). Tillgången på skog och odlingsmark samt vattendrag för energiförsörjning och transporter tillsammans med kunskap om hantverk och material har alltså utgjort grunden för det ekonomiska välståndet hos befolkningen.

När forskningen om den folkliga inredningskulturen utvecklades i början av 1900-talet var det självklart att förklara en rik folkkonst med ett allmänt välstånd, i sin tur resultatet av naturens förutsättningar (jfr Erixon 1923, 1929, 1937). Idag vet vi dock att folkkonsten kan blomstra även under ekonomisk tillbakagång och relativ fattigdom (Berglin 2000). Dess uttryck kan förstås som ett resultat av en konsumtionskultur som erbjöd kreativa möjligheter i färger och material, av djup hantverkskunskap samt av nätverk mellan olika aktörer som till exempel hantverkare, beställare, handlare och kunder.

Stil och inspiration

En analys av en hälsingegårds inredning väcker frågan om olika stilars och stildrags tillämpning och förvandling. Vad menar vi då med begreppet stil? Och hur kan stilar undersökas?³ När olika karaktärsdrag eller

3. Stilbegreppet med särskild relevans för det folkliga föremålsbeståndet diskuteras i Johan Knutssons avhandling i konstvetenskap *Folkliga möbler: tradition*

egenskaper kombineras och struktureras på ett visst sätt som förenar olika objekt med varandra bildar de en stil, typisk för ett visst område, en viss tid eller en viss person. Stilen blir bärare av ett uttryck som kan förstås inom en viss grupp och som bidrar till att befästa religiösa, kulturella, sociala, estetiska eller etiska värderingar och identiteter. Så kan ”stil” definieras i den konstvetenskapliga diskursen.

Uttrycket hos ett visst formelement beror på vilka olika betydelser formelementet kan bindas till. Stilrenhet i den bemärkelsen att en byggnad, inredning, möbel, ett textilt föremål eller annat objekt enbart kan beskrivas som renässans, barock eller rokokostil förekommer sällan i praktiken. Det ter sig därför lämpligt att istället för att tala om helheter rikta intresset mot enskilda delar av en helhet, det vill säga identifiera, frilägga och beskriva ett formelement, ett motiv eller mönster hos ett objekt med hjälp av stilanalytiska verktyg, se vidare stilanalys som metod i kapitel 2.1 *Estetiska perspektiv med kultur- och konstvetenskapliga metoder*.

Vilka stilinslag som tas upp och hur länge de fortsätter att upprepas i nyproduktionen kan bero på traktens traditioner, ekonomiska och andra förutsättningar samt vilka influenser som hantverkaren, konstnären eller uppdragsgivaren har påverkats av. Även hantverkarens/konstnärens förmåga och skicklighet spelar roll. En hälsingegårds inredning och dess olika stildrag är resultatet av flera samverkande faktorer. Det kan vara estetiska och dekorativa val, personliga uttryck i penselföring och val av mönster och motiv, materialens och tillverkningsteknikens förutsättningar och möjligheter samt rummets eller föremålets funktion. Tillsammans bidrar detta till det stilhistoriskt definierbara visuella uttrycket. Stilbegreppet har i forskningen och litteraturen främst använts för att analysera måleri och möbler i inredningar. Textilier har mer sällan beskrivits på motsvarande sätt. Här har istället textila tekniker och material lyfts fram, liksom även hur val av teknik möjliggör olika dekorationer och mönsterformer.⁴ Definierade som folkkonst har inredningskulturens olika dekorativa inslag analyserats utifrån begrepp som ytbundenhet, symmetri, repetitiva inslag och stiliseringar (jfr Knutsson 2005; Palmsköld 2007:92).

Den estetiska medvetenheten kan ta sig uttryck på olika sätt, som

och egenart (2001) och den närmast följande redogörelsen bygger på den.

4. I tidigare forskning har betydelsen av olika mönster och vad de kunde tänkas symbolisera diskuterats, se Palmsköld 2007:21, 92ff.

till exempel tendensen att samordna inredningarna till harmoniska helhetsmiljöer, att koordinera inredningsmåleriet med möbelmåleriet och inredningstextilierna. Det finns exempel på hur en eller flera hantverkare mer eller mindre satte sitt avtryck på hela rummet, på såväl fast som lös inredning. När måleriet på väggar och tak var färdigställt, inreddes rummen med bemålade möbler och mönstrade textilier. Ibland går det också att knyta arbetet till namngivna hantverkare. Hur och om textilier som skulle användas i inredningen passades in i helheten, är okänt. En aspekt som talar för att det handlade om parallella och delvis överlappande processer, är att det tog betydligt längre tid att framställa textilierna än att måla inredningen. Textilierna ingick vidare i ett annat socialt och kulturellt sammanhang, som till exempel genom att de var en del av hemgiften och den textila utrustning som varje hushåll krävde.

Under den tidsperiod som inredningskulturen i Hälsingland tillkom, var kyrkorna de enda offentliga lokalerna med konst som var tillgänglig för alla. Tydligt är att hantverkarna har studerat kyrkornas inredningar, vilket gett återklang i inredningskulturen. Marmoreringar och ådringar som kan ha fungerat som inspiration fanns det gott om i kyrkorna, utförda av skråmålare som fått i uppdrag att dekorera eller uppdatera en predikstol eller orgelläktare. Flera målade interiörer i några av de ståtligaste hälsingegårdarnas förstugor och festrum har marmoreringar och ådringar som mer tydligt imiterar äkta marmor och ädelträ än vad som är brukligt i det folkliga måleriet. Grannars inredningar kan också ha tjänat som inspiration till inredningsdekorationerna, liksom de enskilda hantverkarnas olika repertoarer av mönster och motiv. I flera fall är det belagt att målarna i Hälsingland kom utifrån såsom från Dalarna. Målarna anpassade sig dock efter beställarnas önskemål om färger, motiv och mönster (jfr Nodermann 1990:132; Nodermann 2005:135).

Själva görandet, teknikerna, materialen och verktygen har också gett förutsättningar och erbjudit möjligheter för skilda resultat. En brodös kunde till exempel skapa mjuka, rundade mönsterformer med hjälp av nål och tråd om hon valde att använda en fri broderiteknik som inte är trådbunden. Samma former gick inte att åstadkomma i vävstolen eller på knypeldynan, där teknikerna istället erbjöd andra dekorativa möjligheter. Detta gäller även för måleri. Samma motiv och mönster återges ömsom i den ena eller andra måleritekniken. Men resultatet, måleriet på väv eller papper i ena fallet, på träunderlag i andra fallet blir ändå olika eftersom material och tekniker ställer olika krav. Skillnaderna i underlag och färgens sammansättning, flödighet och torktid

ger olika effekter (se vidare i kapitel 3.4 *Målarens tekniker, verktyg och tillvägagångssätt*).

Stildragen i måleriet förekommer inte bara på möbler och i fast inredning utan också på husgeråd och redskap, till exempel bemålade skäktknivar där såväl rokok- som empirdrag kan vara fullt urskiljbara (Knutsson 1995:60f). De tydligt identifierbara stildragen är något som särskiljer inredningarna i Hälsingland från flertalet andra folkliga inredningar. Måleriet och den skurna ornamentiken som förekommer i inredningarna har beskrivits med begrepp som knyter an till konsthistoriska stilbeteckningar: Delsbobarock, Järvsö- och Bollnäsrokoko och Ljusdalsgustavianskt (Knutsson 2015). Utan någon referens eller hänvisning till de klassiska stilbeteckningarna har bland annat broderier däremot delats in och kategoriserats utifrån de orter där de förekommer, som järvsösöm och delsbosöm (Palmsköld 2017).

Fast och lös inredning

Inredningsmåleriet, liksom de målade möblerna och de mönstrade textilierna utgjorde huvudingredienserna i Hälsinglands inredningskultur. Vad väggmåleriet beträffar har vi i detta forskningsprojekt särskilt undersökt de figurativa motiven. Det betyder att schablonmåleri, ådringsmåleri och marmorering bara nämns i korthet. Vi har vidare studerat målade skåp, kistor, skrin och bordsskivor. När det gäller textilier har fokus legat på mönstrade och dekorerade broderier, vävnader och spetsar, det vill säga textilier där mönster bildas av infärgade garner och trådar.

Ett sätt att analysera inredningskulturen är att tala om fast respektive lös inredning. Den fasta inredningen hör samman med själva byggnaden, som till exempel väggytor, innertak, paneler, lister, bröstningar, dörrar samt väggfasta bänkar och skåp. Till den lösa inredningen hör bord, sitt- och förvaringsmöbler samt inredningstextilier som mattor, sängkläder, hänglakan, gardiner, målade rullgardiner och dukar. Möbler och textilier, lösöre, tillhör en kategori föremål som ofta har förflyttats mellan olika rum, byggnader och gårdar. De tillhör också en kategori som har tagits upp i bouppteckningar och fördelats mellan arvingar. Därför har det varit svårt att fastslå en säker proveniens för lösöret. När det gäller textilier slits och bryts dessa ned av användning och skötsel. Dessutom var det vanligt att textilier återanvändes och fick andra användningsområden. Ett exempel på detta är de trastäcken som vävdes

och lades över sängar och där vissa inslag bestod av remsor från uttjänta textilier. Inredningar är i ständig förändring och därmed inte statiska. Det är därför svårt att säkert fastställa vilka delar som ingick i en inredning vid en given tidpunkt. Däremot går det att på ett övergripande plan diskutera inredningskulturen, vilken fast respektive lös inredning som ingick.

Interiörmåleriet

I det äldre figurativa måleriet kan vi se att målarna använde sig av någon form av förlagor och positiva mallar för figurer, ansikten och händer (se kapitel 3.4 *Målarens tekniker, verktyg och tillvägagångssätt*). Även mallar för kolonner och pelare kan urskiljas vid närmare granskning av de målade ytorna. Denna typ av mallar användes även för figurmåleri i det sydsvenska bonadsmåleriet (Nyström 2010; Nyström 2012:148, 152ff, 174, 176). Under tidigt 1800-tal började målarna i Hälsingland alltmer använda negativa mallar, det vill säga schabloner, för inredningsmåleriet. Även andra verktyg som mallar, stämplor, träsnitt, det vill säga tryckstockar, passare och riktbrädor användes som hjälpmedel. Det figurativa väggmåleriet på textil och papper och det nonfigurativa måleriet på papper och trä samt manuellt tryckta, stämplade, stöplade och målade pappersbårder och tapeter, erbjöd stora möjligheter till varierande visuella uttryck (se del II, *Estetiska uttryck i måleri och textil*).

Det figurativa väggmåleriet med framför allt bibliska bildscener på trä och textil förekommer huvudsakligen under 1700-talet och är placerade strategiskt i det viktigaste rummet som användes representativt. Under 1800-talet blev de profana bildscenerna allt vanligare. Då introducerades även papper som underlag, se kapitlet om råmaterialen, 3.2 *Trä, textil och papper som underlag*. Ofta limrades det fast på en glesvävd textil som hade spänts upp på timmerväggen. Under samma period blev också det nonfigurativa schablonmåleriet allt vanligare. Schablonmåleri, stämplor, tryckta mönster, tapeter och frihandsmåleri kunde förekomma tillsammans i ett och samma rum, som exempelvis på världsarvsgränden Bommars i Ljusdals socken (Nyström et al. 2018). Även stilerade marmoreringar förekom på pappspända väggytor och på trä. På snickerier i inredningen, som på paneler och ramverk, var det vanligt med målade träådringar som på ett förenklat och stilerat sätt imiterar eller har inspirerats av ädelträ. Också monokromt målade, ibland schablonmålade, taklister och andra inomhussnickerier förekom.

Figur 1 (1.3.1):
Schablon och tryckt tapet på världsarvsgården Bommars. Foto: Ingalill Nyström



Figur 2 (1.3.2):
Maria bebådelse. Biblisk scen på Mårtensgården. Foto: Ingalill Nyström



Möbelkategorierna

I Hälsingland etablerades en kvalificerad och rationell tillverkning av möbler för folkliga miljöer på 1600-talet. Lösa möbler kom att ingå i det folkliga bohaget vid en tidpunkt då lösa möbler i övriga landet fortfarande var undantag snarare än regel. Landsbygdens snickare praktiserade förhållandevis tidigt tillverkningstekniskt avancerade inslag som sinkfogar, hyvlad spont och not och spegel- och ramverkskonstruktioner. Möbelformerna utvecklades olika beroende på snickare och lokal efterfrågan. De ståndsåkåp, väggskåp och golvursfoder som tillverkades i Alfta under 1700-talet kännetecknas till exempel av ett trebladigt krön i överstycket, medan skänkskåpen i Järvsö utmärker sig för ett öppet parti mellan över- och underdel och enkel-dörr i överdelen med två högsmala dekorativa dörrspeglar.

Kistorna i Delsbo har nedåt och inåt sluttande sidor – en form som där fortsätter att upprepas under åtminstone hundra år – från 1760-tal till 1860-tal (Knutsson 2014). Locketets insida är ofta dekorerad med ett matt, vattenlösligt måleri där motivet inramas av ridå- eller draperimotiv. Kistorna i Ljusdal är höga och stora med ett fyrkantigt avgränsat målat motivfält på framsidan som upprepar sig på det plana lockets ovansida.

Särdragen hos en folklig möbel kan ta sig uttryck i möbelns form, dess proportioner, konstruktion och skurna dekor. Men det mesta av det vi uppfattar som specifikt sitter i den målade ytdekoren. Kanske är det här vi finner det mest avgörande kriteriet för vad som skiljer möbler och inredningar i landsbygdsmiljöer från dem i borgerliga miljöer: Tendensen till abstraktion och stilisering, en ornamental ytverkan snarare än en naturtrogen återgivning är ett viktigt särdrag.



Figur 3 (1.3.3): Möbelmåleriet i Järvsö socken utmärkte sig för ett stiliserat marmoreringsmönster i molnformationer. Skåpet på bilden finns på Karls i Bondarv i Järvsö. Foto: Jan Eng

Figur 4 (1.3.4):

Mycket av interiör- och möbelmåleriet i Hälsingland utvecklades av målare från Dalarna. Denna kista med en form typisk för Delsbo socken kan ha målats av någon från Rättvik. Den finns på Hälsinglands museum. Foto: Bonny Sjöblom



Stildragen och den ortskaraktäristiska särarten i möbelmåleriet framträder särskilt tydligt i måleriet på och inuti kistor, skrin, skåp och golvur, det vill säga möbler med stora obrutna ytor lämpade för ett dekorativt måleri; möbler med starkt symboliskt budskap och/eller ett högt statusvärde. Kistans funktion som förvaringsplats för textil framgår i vissa fall av bouppteckningarnas benämning, ”klädeskista”. Med sin koppling till hemgiften hade den en särskild symbolisk betydelse. Skåpet däremot var en modebetonad möbel som i högre grad hörde till det som införskaffades av ett par i samband med bosättningen. Det förefaller, utifrån en bedömning av bouppteckningarnas uppräknings, som att särskilt många skåp ingick i hälsingegårdarnas inredning jämfört med andra områden.

Golvur hade, genom förmedlingen av urverk främst från Mora socken, blivit en ny statusmöbel under 1700-talets andra hälft. I flertalet socknar hade de flesta hushåll ett golvur i slutet av 1700-talet. De kallas i bouppteckningarna för ”väggur med fodral”, eller ”väggur med foder”, och upptas till jämförelsevis höga belopp. När en kista eller ett skåp värderades lika högt som ett golvur ger detta en indikation om att möbeln ifråga, kistan eller skåpet, måste varit försett med ett dyrbart smide eller ett påkostat måleri med färger framställda av dyrbara pigment (se kapitel 3.3 *Färgers framställning, distribution och användning*).

Utmärkande för Hälsinglands inredningskultur är de dekorativt målade långbordsskivorna för festrummens möblering. De förekom på 1500-talet och omnämns i senare bouppteckningar som ”långbord”, med respektive utan måleri. Bordsskivorna kunde vara försedda med målade ornamentala bårder, årtal och inskrifter. I hörnen placerades bevingade änglahuvuden. Längs kanter och från hörnen utgående akantusrankor och blomstermotiv samt centralt placerade lagerbladskransar hör till de motiv som återkommer. Som sittplatser vid långborden användes vändbänkar. I bouppteckningar nämns dessa som ”wändstolar”. Sittplatser erbjöds annars på väggfasta bänkar utmed sidorna. ”Ståndsäng” är en i bouppteckningarna ofta återkommande benämning, som användes för att skilja lösa sängar från väggfasta och platsbyggda.

Det förekom också mer moderna möbler i form av spjälstolar och slagbord i gustaviansk stil, färgsatta i engelskt rött eller pärlgrått enligt tidens mode. I bouppteckningar från 1800-talets första hälft kan dessa i vissa fall upptas i dussintal, både målade och omålade. I Forsa socken tillverkades dragsängar med sengustavianskt skurna ornament och målade dekor, övergående i empiri. En annan möbelkategori som också kan beskrivas som gustaviansk eller empiri, var de målade och skurna så kallade mössborden. De kombinerar i en och samma möbel två olika funktioner: förvaringsskåp och avställningsyta. Samma stil utmärker de speglar som förekommer, med sirligt skurna, målade och förgyllda ramar.

Mönstrade textilier

Ett viktigt inslag i inredningskulturen var mönstrade textilier, i sängar, på golv, i fönster och på horisontella ytor som bord – placerade strategiskt så att mönster och färger var synliga. Hälsingland var under 1700- och 1800-talen känt för en omfattande produktion av lin av hög kvalitet. Linet användes dels i gles tuskaftsväv som underlag för måleri,



Figur 5 (1.3.5):
Hänglakan, två
stycken, brode-
rade med virkad
spets i rött och
vitt. Ägs av Dels-
bo hembygds-
och fornminnes-
förening. Foto:
Anneli Palmköld

dels i olika mer eller mindre komplicerade textila tekniker i olika former av inredningstextilier.

Vävningen utgjorde basen för textilierna. Sängens utrustning bestod till exempel av ett vävt lakan med monogram, ett vävt kuddvar med broderier och spetsar, ett hänglakan med monogram och nedhängande spets samt ett täcke som kunde tillverkas i olika tekniker som trasväv, rya eller lapptechnik. Hänglakan kunde hängas upp på stänger i närheten av spisar och inbyggda sängar. Dessa var vävda och ofta broderade och kantade med spetsar.

Textilierna vittnar om en nyfikenhet på nya användningsområden, material, färger och tekniker. Ett exempel på det förstnämnda är användningen av golvmattor (Nylén 1969:83ff; Ankert & Frankow 2003). Att lägga textilier på golvet stred mot den allmänna uppfattningen om textilier som något värdefullt och något att vara rädd om och vårda. I hälsingegårdar förekommer såväl trasmattor och tryckta mattor som mattor vävda i mönstrade tekniker. De användes vid speciella tillfällen

som avvek från vardagen. En annan nyhet i folkliga miljöer vid 1800-talets mitt var användningen av gardiner och rullgardiner (Hazelius-Berg 1962:89). Gardinerna, ofta vävda i glesa tekniker i ljusa färger, ramade in fönstren. Rullgardinerna kunde rullas ned när rummen inte användes och på så sätt skydda inredningen mot solens blekande inverkan. Nedrullade, framträdde ett dekorationsmåleri utåt som ibland var abstrakt och ibland föreställande.

Bevarade inredningstextilier vittnar om hur moderna material som bomull snabbt började användas. I vissa fall blandades linet med bomull i vävnader, som istället för det annars vedertagna begreppet ”halvlinne” här benämndes ”halvbomull”. Bomullsgarn användes också för broderier, särskilt det turkröda bomullsgarnet som förekommer på kuddvar och hänglakan (se kapitel 3.3 *Färgers framställning, distribution och användning*). Den röda färgen kontrasterade mot det glansiga linets och den matta bomullens vita ytor, tråden kunde i broderier formas i fria och bundna sömsätt för att skapa mönster. Dessa var vanligtvis abstrakta, men det finns också exempel på föreställande motiv i form av figurer och växter, utformade efter materialets och teknikens förutsättningar, se kapitel 2.7 *Eстетisk variation i vävning och broderi*. De broderade tex-

Figur 6 (1.3.6): Handkläde med monogram MAD, Margta Andersdotter (1885–1925) och bred knypplad spets med frans i bomull i vitt och rött. Privat ägo. Foto: Anneli Palmköld



tilierna var dessutom vanligen märkta med ägarmonogram och årtal i rött, och de som tillverkades och användes vid bröllop har ofta en krona i mönsterbilden.

Spetsarna som kantade många textilier kunde vara knypplade, flätade eller virkade. Det förekommer ofta spetsar som troligen är inköpta av knallar (Lundqvist 2008; Brismark & Lundqvist 2010). Likadana spetsar förekommer i folkliga textilier från andra delar av Sverige (jfr Palmsköld 2007). De är tillverkade av bomull i rött och vitt, i varierande utförande som liknar samtida snörmakerier, vilka användes i borgerliga inredningar, med tofsar och fransar. Virkning är en teknik som blev modern i början av 1800-talet i västvärlden och den första kända virkbeskrivningen i Europa publicerades 1824 (jfr Palmsköld 2016, 2017). I Hälsingland finns tidiga exempel på virkade spetsar i vitt bomullsgarn från 1810- och 1820-tal. Dateringen baseras på broderade monogram med årtal.

Proveniens och attribuering – ett kritiskt förhållningssätt

Vår grundsyn är att föremål är källor till förståelse av en annan tids villkor och ideal och som samtidigt har en egen historia. Begreppet ”material culture” avser ett synsätt som betonar ”history from things”, det vill säga att undersöka föremål för att beskriva de historiska kontexter som de ingår i (Riello 2009). Men det handlar också om ”history of things”, det vill säga den historia som föremål bär på, till exempel genom att de vittnar om tillverkning, material, utformning och bruk. För att kunna precisera och situera föremålen i studien, har vi varit angelägna om att i möjligaste mån säkerställa såväl attribueringar som proveniens.

Proveniens är ett begrepp som används för att betona vikten av att ha kunskap om ett föremåls kontext, vilket kan bidra till förståelse och tolkning av föremålet. Igor Kopytoff lyfter fram vikten av att studera föremålens kulturella biografi, vilket gränsar till frågan om proveniens (Kopytoff 1986). Han menar att liknande frågor som vi ställer till människor när vi tecknar deras biografier bör vi ställa till tingen, som till exempel: Varifrån kommer tinget och vem har tillverkat det? Hur har dess historia sett ut och vilken historik anses vara ideal för den här typen av föremål? Vilka är åldrarna och perioderna i tingets liv och vilka är dess kulturella markörer? Hur förändras bruket med tingets ålder och vad händer när det inte längre anses användbart? (Kopytoff 1986:66f.) Det är viktigt att tänka på att ting kan ha flera samverkan-

de biografier beroende på vilka frågor som ställs (Kopytoff 1986:68). Översatt till en museal kontext kan den kulturella biografien som syftar till en förståelse av föremålet som har samlats in – dess proveniens – utgå ifrån personer, sociala och kulturella sammanhang, tillverkningsförhållanden, material, teknik, ekonomi, användningsområden, återbruk med mera. Uppgifter om proveniens anses vara viktiga på museer. I praktiken saknas de ofta men föremålen har samlats in ändå och av andra skäl (jfr Palmsköld 2007). I denna studie har vi i flera fall försökt följa och undersöka föremål på det sätt Kopytoff föreslår, för att fördjupa förståelsen för och analysen av deras olika betydelser.

De fasta inredningar i Hälsingland som vi har undersökt, har en tydlig koppling till platser och personer. De lösa inventarierna kan till exempel finnas i museisamlingar, på hembygdsföreningar eller hos privatpersoner. Världsarvsgårdarna är visserligen inredda, men de lösa inventarierna består oftast av en blandning av föremål som länge har funnits i respektive gård, och sådana som senare har köpts in för att fogas in i interiören. Föremål i de samlingar som vi har undersökt saknar ofta uppgifter om proveniens, som till exempel vem eller vilka som tillverkade dem, hur de har använts och när. I vissa fall kan privata ägare ha mer information rörande personerna bakom föremålen.

Går det att i efterhand rekonstruera uppgifter om proveniens, historia och ursprung? I vissa fall, till exempel när det gäller figurativt måleri, går det att genom analys av ett föremåls estetiska, stilistiska och materialtekniska egenskaper samt genom konnänsörskapsanalys identifiera plats, tid och upphovsperson. Inom konstvetenskap och arkitektur har forskare ägnat sig åt att karaktärisera och namnge olika stilar, utifrån tidsperioder/epoker, geografi/platser och utbildning/skolor. Detta sätt att forska anammades också av de etnologer som ägnade sig åt folkkonst (Zickerman 1918; Erixon 1937; Bringéus 2005; Nodermann 1990). Andra etnologer som har intresserat sig för slöjd och hantverk har snarare kategoriserat föremålen utifrån geografi, teknik och material (Nylén 1969; Grenander Nyberg 1988).

Det är få folkliga konstföremål som är signerade. För att få kunskap om vem eller vilka som ligger bakom föremålet, gäller det att samla in så mycket information och data som möjligt samt att undersöka och analysera det. Med hjälp av jämförelser mellan olika estetiska uttryck, materialbehandling och hantverkligt utförande kan osignerade föremål, tillsammans med uppgifter i historiskt källmaterial, ibland attribueras. I tidigare studier av folkkonst som måleri har ofta stilistiska drag legat

till grund för attribuering. Så skedde till exempel när det sydsvenska bonadsmåleriet började undersökas närmare med början på 1930-talet (Berglin 2000:39ff; Nyström 2012:51ff). Det viktigaste är att noga okulärt undersöka och med teknisk utrustning dokumentera måleriet på makro- och mikronivå liksom dess olika estetiska detaljer och komposition, konstnärens personliga repertoar och karaktärsdrag samt tidstypiska inslag och influenser.

I denna studie kombinerar vi okulära och sensoriska⁵ undersökningar med kemiska karaktäriseringar av material som förekommer i föremålen samt av själva hantverken och hur dessa har utförts. Genom att vi har fokuserat på signerade verk i undersökningarna av vägg- och möbelmåleri, har vi bidragit till en ökad kunskap om hantverkarna och förutsättningarna för hantverken som hör samman med inredningskulturen. Antologins fallstudier visar att analyserna av material och teknik hjälper oss att styrka eller tillbakavisa de gjorda attribueringarna med en helt annan trovärdighet än om vi enbart varit hänvisade till stilhistorisk analys och konnärsörskapsanalys.

Hantverkarna

Titeln och yrkesbenämningen ”hantverkare” har i ett socialhistoriskt perspektiv varit förbehållen vissa grupper av män som genomgått en formell mångårig utbildning.

Först arbetade den blivande hantverkaren som lärling, för att sedan bli gesäll hos en redan etablerad mästare. Vissa uppnådde sådan skicklighet att de kunde bli mästare efter avlagt mästarprov.⁶ Hantverkare i denna betydelse var verksamma i städerna och anslutna till särskilda skrån, som enligt sina förordningar utnämnde gesäller och mästare samt beviljade burskap som borgare i en stad. Kvinnor var utestängda från möjligheten till hantverksutbildning inom skråorganisationen, de kunde däremot ta över ansvaret för en verkstad om de blev änkor (se t.ex. Lindström 2012). Som dotter, hustru eller piga kunde de lära sig och delta i olika moment i hantverksarbetet. I källmaterialet finns uppgifter om målare på arbetsvandring tillsammans med familj, lärlingar

5. Sensorisk analys innebär att med känseln avgöra ett material och därigenom kunna bedöma kvalitet och råmaterial.

6. Om hantverkarnas utbildning och organisation, se Edgren 1989:30ff.

och gesäller som på olika sätt involverades i assisterande roller.⁷ En traderad och nedtecknad uppgift gör till exempel gällande att ”hus-trun” till en av de båda målände bröderna Jonas och Erik Hertman deltog vid måleriuppdrag (Andersson 2000; Sandberg 2006; Nyström et al. 2018). Från andra delar av landet finns uppgifter om kvinnliga bonads- och möbelmålare, bland annat i Småland (jfr Nyström 2012). Kvinnors medverkan vid tillkomsten av målade interiörer har sannolikt varit större än vad källmaterialet och forskningen hittills kunnat visa.

Diskussionen ovan gäller de hantverk som omfattades av skråsystemet. Det fanns dock andra hantverk som utfördes och som också krävde mångårig inskolning och erfarenhet. Exempel på sådana är vävning och broderi. I dessa fall saknades formella utbildningsvägar och istället lärdes unga flickor och kvinnor upp inom respektive hushåll.

Vi har valt att använda hantverkare som en samlingsbeteckning för de som står bakom själva utförandet av de inredningar som står i centrum för denna studie. Därmed avser vi både kvinnor och män, med eller utan formell utbildning och oavsett om de haft sin sociala och yrkesmässiga hemvist inom eller utanför ett hantverksämbete. De hantverk som vi i forskningsprojektet fokuserat på är framför allt måleri, möbelsnickeri, vävning, broderi, spetstillverkning, färgning och papperstillverkning. I vart och ett av dessa hantverk ingår en rad olika moment och procedurer som i sig kräver djupa kunskaper och specifika färdigheter.

Många av de manliga hantverkarna, verksamma på landsbygden, hade en skråhantverkares utbildning bakom sig – oavsett om de tillhörde en stads skrå eller ej.⁸ Men flertalet saknade den formella skolningen. De lärde sig istället genom äldre och erfarna hantverkare. I kyrkoböckernas personakter presenteras dessa män vanligen utan hantverkares titel. De står angivna som hemmansägare, åbo, soldat, skollärare, klockare, dräng eller torpare – sällan förekommer en anty-

7. I forskningen om linodling och linhantering i Hälsingland har arbetsfördelningen mellan könen studerats (Fiebranz 2002). Det har visat sig att arbetsuppgifter fördelades efter kön och att ledningen av arbetet sköttes av männen medan kvinnorna assisterade.

8. Landsbygdens produktionsvillkor med avseende på hantverkarnas utbildning och sociala tillhörighet är översiktligt redovisade i Knutsson 2001:59ff, där också sambandet mellan en svag stadskultur och ett rikt utvecklat lanthantverk diskuteras, en aspekt särskilt relevant för de norrländska landskapen. Se även Gadd 1989:26ff.

dan om deras ibland mycket omfattande produktion av hantverksalster. Kvinnors hantverkande har vanligen uteblivit i källmaterialet, de finns angivna som hustru, dotter eller piga. Trots detta finns belägg för att kvinnor från Dalarna arbetsvandrat i Hälsingland under 1800-talet. I de fall kvinnor omtalats som målare i uppteckningar har de vanligtvis varit i sällskap av målade män, företrädesvis med maken. Ett exempel på detta är Brita Erdsdotter (1790–1879) och hennes man Fix Hans Andersson (1793–1857) från Rättvik (Rättviks kyrkoarkiv, AI:12a:142 och AI:15a:368) som reste i Hälsingland och målade (Brännberg 2007:143f). Ett annat exempel är Anna Hansdotter (1794–1867) från Gärdesbyn, Rättvik som vid flera tillfällen var på målarresa tillsammans med sin man Bäck Anders Hansson (1790–1867). Genom arkivhandlingar från gården Bortom Åa, Fågelsjö i Los socken är det belagt att de tillsammans arbetat med inredningsmåleriet där (Andersson et al. 2007:129). Ett tredje exempel är Karin Matsdotter som kan antas ha målat tillsammans med sin man Mäx Jonas Andersson (se vidare kapitel 2.6 *Blåmålaren – Hälsinglands mest kände oidentifierade målare*).

Den hantverkande kvinnan arbetade främst med textila tekniker som hon hade lärt sig att behärska genom en informell utbildningsgång. Ofta är kvinnorna bakom textilierna okända och anonyma (Palmsköld 2007). Det finns dock undantag som i de anteckningar som den tidigare museichefen för Hälsinglands museum, Frans Rodenstam (1847–1931), förde (HM, Frans Rodenstams arkiv). Här anges namn på stickerskor och en spinnerska (ibid.). Även om broderier och ibland vävnader försågs med monogram, var dessa monogram kopplade till ägaren som inte självklart var tillverkaren. I måleriet, vanligen utfört av män, förekommer däremot signaturer av den som utfört verket. Att tala om en enskild hantverkare som upphovsman till ett interiörmåleri kan dock vara missvisande. Medhjälparens insatser har troligen sträckt sig längre än att bara bidra med färggivning och allmän handräckning. I en samtida kontext stod ett visst känt namn sannolikt som en kvalitetsgaranti – att fler var involverade i arbetet är mycket troligt.

Olika sätt att markera eller inte markera upphovspersonen bakom ett verk speglar större kulturella och ekonomiska sammanhang och maktstrukturer. Kvinnors arbete var del av en kultur, där kunskaper om tillverkning och om vem eller vilka som tillverkat något traderats muntligt. I senare historieskrivning har detta varit till nackdel för hur

kvinnors hantverksskicklighet har värderats och framställts.⁹ Få skriftliga spår finns och de muntliga uppgifterna har sällan dokumenterats. I historieskrivningen har kvinnors konstnärliga verksamhet sällan lyfts fram och i flera sammanhang har de förhindrats att framträda i sina egna namn (Rosenqvist 2007; Nordstrand 2012). Kvinnors textila produktion har ofta betraktats som ett resultat av en kollektiv och delad kunskap, vilket har skymt enskilda konstnärliga insatser (Palmsköld 2005; Rosenqvist 2007).

Referenser

Otryckta källor

Hälsinglands museums arkiv (HM). Frans Rodenstams arkiv.
Rättviks kyrkoarkiv, AI:12a:142, AI:15a:368, Husförhörslängder.

Tryckta källor

- Andersson, Maj-Britt (2000). *Allmogemålaren Anders Ädel*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet.
- Andersson, Roland, Margareta Andersson, Rune Bondjers & Johan Knutsson (2007). *Dalmåleri: dalmålarna, deras liv och verk*. Dalarnas fornminnes- och hembygdsförbunds skrifter nr 38. Falun: Dalarnas museum i samarbete med Nordiska museet.
- Ankert, Kerstin & Ingrid Frankow (2003). *Den svenska trasmattan: en kulturhistoria*. Stockholm: Prisma.
- Berglin, Elisabeth (2000). *En bonadsmålare och hans värld: Johannes Nilsson i Breared*. Diss. Lund: Lunds universitet.
- Bringéus, Nils-Arvid (2005). Folkkonst och forskning: en tillbakablick. *Formgivare: folket*, s. [16]–29.
- Brismark, Anna (2008). *Mellan producent och konsument: köpmän, kommissionärer och krediter i det tidiga 1800-talets Hälsingland*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet. Tillgänglig på: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-8500>
- Brismark, Anna & Pia Lundqvist (2010). Före lanthandelns tid? Förutsättningarna för och förekomsten av handel på den svenska landsbygden före 1846. I: Andersson, Gudrun & Klas Nyberg (red.). *Kommers: historiska handelsformer i Norden under 1700- och 1800-talen*. Uppsala universitet, s. 131–140.

9. Hur och varför kvinnor och femininitet har kopplats till textila hantverk och vilka konsekvenser detta har fått har undersökts av bland andra Svensson & Waldén 2005; Palmsköld 2005; Rasmussen 2010.

- Broström, Ingela & Elisabet Stavenow-Hidemark (2004). *Tapetboken: papperstapeten i Sverige*. Stockholm: Byggförlaget.
- Brun, S. (1952). En hudiksvallshandlandes arbetsförhållanden vid slutet av 1700-talet. *Gammal Hälsingekultur: meddelanden från Hälsinglands Fornminnessällskap*. Hudiksvall: Hälsinglands fornminnessällskap.
- Brännberg, Gudrun F. (2007). *Målare i Medelpad 1700–1890*. Kristianstad.
- Dormer, Peter (red.) (1997). *The Culture of Craft: Status and future*. Manchester: Manchester University Press.
- Edgren, Lars (1989). Lärning, gesäll, mästare. I: *Hantverk i Sverige*. Stockholm: LT.
- Erixon, Sigurd (1923). Hälsingarnas hem. I: *Svenska Turistföreningens årskrift 1923*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Erixon, Sigurd (1929). Nummer tio Växbo: en bondgård av hälsingesnitt. I: Wallin, Sigurd & Sigurd Erixon (red.). *Svenska Kulturbilder*, bd I. Stockholm: Skoglund's bokförlag.
- Erixon, Sigurd (1937). *Hälsinglands bygdemåleri under äldre skeden*. Stockholm.
- Fiebranz, Rosemarie (2002). *Jord, linne eller träkol? Genusordning och hushållsstrategier, Bjuråker 1750–1850 = Land, linen, or charcoal? Gender system and household strategies, Bjuråker 1750–1850*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet.
- Gadd, Carl-Johan (1989). Stad och land. I: *Hantverk i Sverige*. Stockholm: LT.
- Gombrich, E. H. (1984). *The Sense of Order: A study in the psychology of decorative arts*. 2 uppl. Oxford: Phaidon.
- Grenander Nyberg, Gertrud (1988). *Svensk slöjdhistoria*. Stockholm: LT.
- Hazelius-Berg, Gunnel (1962). *Gardiner och gardin uppsättningar: en kulturhistorisk studie*. Stockholm: Nordiska museet.
- Ingold, Tim (2000). *The Perception of the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.
- Ingold, Tim (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. London: Routledge.
- Jonsson, Inger (1994). *Linodlare, väverskor och köpmän: linne som handelsvara och försörjningsmöjlighet i det tidiga 1800-talets Hälsingland = Flax cultivators, women weavers and merchants: Linen as a commodity and a means of living in early 19th century Hälsingland*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet.
- Knutsson, Johan (1995). *Friargåvor: från känning till trolovning*. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Knutsson, Johan (2001). *Folkliga möbler: tradition och egenart. En stilanalytisk studie av renässans- och barockdrag i den svenska folkliga möbelkonsten*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet.
- Knutsson, Johan (2005). Personligt och bygdekaraktäristiskt: form och dekor hos några skrin i Västergötland. *Formgivare: folket*, s. 160–167.
- Knutsson, Johan (2014). *Målat och snidat: norrländsk möbelkultur*. Murberget: Länsmuseum Västernorrland.
- Knutsson, Johan (2015). Hälsinglands möbel- och inredningsmåleri: en forskningsöversikt. *Rig: kulturhistorisk tidskrift* 2015:1.
- Knutsson, Johan (2019). *Hantverkarens val: material, teknik och form genom möbellhistorien*. Stockholm: Nordiska museet.

- Kopytoff, Igor (1986). *The Cultural Biography of Things: Commodization as process*. I: Appadurai, Arjun (red.). *The Social Life of Things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lindström, Dag (2012). Privilegierade eller kringskurna? Hantverkaränkor i Linköping och Norrköping 1750–1800. *Historisk Tidskrift* (S), 132:2, s. 218–246.
- Lundqvist, Pia (2008). *Marknad på väg: den västgötska gårdsfarihandeln 1790–1864*. Avhandlingar från Historiska institutionen i Göteborg nr 52. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Nodermann, Maj (1990). *Mästare och möbler: jämtländska målare, bildhuggare, hantverkare och deras produkter*. Diss. Lund: Lunds universitet.
- Nodermann, Maj (2005). Konstnärlig utveckling i ett landskap utan stad: aspekter på jämtländsk konst. *Formgivare: folket*, s. 200–211.
- Nordstrand, Charlotta Hanner (2012). Kvinna och konstnär i Göteborg under 1800-talets slut och 1900-talets första årtionde. *Göteborg förr och nu*, vol. 34.
- Nylén, Anna-Maja (1969). *Hemslöjd: den svenska hemslöjden fram till 1800-talets slut*. Lund: H. Ohlsson.
- Nyström, Ingall (2010). Bonad ”på djupet”: preliminära analysresultat för signerad Anders Eriksson bonad daterad 1831, tillhörande Unnarýs bonadsmuseum. *Årsskrift 2010 Södra Unnarýd-Jälluntofta fornminnes- och hembygdsförening*, 64:de årgången. Falun: Södra Unnarýd-Jälluntofta fornminnes- och hembygdsförening.
- Nyström, Ingall (2012). *Bonadsmåleri under lupp: spektroskopiska analyser av färg och teknik i sydsvenska bonadsmålningar 1700–1870*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet. Tillgänglig på: <http://hdl.handle.net/2077/30154>
- Nyström, Ingall, Johan Knutsson, Anneli Palmköld & Kristina Linscott (2018). Hälsinglands inredningskultur och den färggranna folkkonsten. I: Daun, Johannes & Christer Ahlberger (red.). *Bondeherrgårdar: den nyrika bondeklassens gårdar 1750–1850*. Lund: Nordic Academic Press.
- Palmköld, Anneli (2005). Hängkläden, drättar, lister och takdukar: inredningstextilier i ny belysning. I: Svensson, Birgitta & Louise Waldén (red.). *Den feminina textilen: makt och mönster*, Stockholm: Nordiska museets förlag, s. 141–162.
- Palmköld, Anneli (2007). *Textila tolkningar: om hängkläden, drättar, lister och takdukar*. Diss. Lund: Lunds universitet. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Palmköld, Anneli (2016). Craft, Crochet and Heritage. I: Palmköld, Anneli, Johanna Rosenqvist & Gunnar Almevik (red.). *Crafting Cultural Heritage*. Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för kulturvård, s. 12–29.
- Palmköld, Anneli (2017). Den omoraliska virkningen. I: Jönsson, Lars-Eric (red.). *Politiska projekt, osäkra kulturarv*. Lund: Lunds universitet.
- Rasmussen, Pernilla (2010). *Skräddaren, sömmerskan och modet: arbetsmetoder och arbetsdelning i tillverkningen av kvinnlig dräkt 1770–1830*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet.
- Riello, Giorgio (2009). Things that Shape History: Material culture and historical narratives. I: Hervey, K. *History and Material Culture: A student's guide to approaching alternative sources*. London: Routledge.
- Rosenqvist, Johanna (2007). *Könsskillnadens estetik? Om konst och konstskapande i svensk hemslöjd på 1920- och 1990-talen*. Diss. Lund: Lunds universitet.

- Sandberg, Elvi (2006). Erik och Jonas Hertman: målande bröder från Norrborn i Bollnäs. *Hälsingerunor* 2006, s. 7–26.
- Svensson, Birgitta & Louise Waldén (red.) (2005). *Den feminina textilen: makt och mönster*. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Ulväng, Marie (2012). *Klädeekonomi och klädkultur: böndernas kläder i Härjedalen under 1800-talet*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet.
- Zickerman, Lilli (1918). Den svenska hemslöjdens ortskaraktärer. I: Hemslöjds-kommittén. *Hemslöjdskommitténs betänkande*. Stockholm: Nordiska bokh. [distributör].

II

ESTETISKA UTTRYCK I MÅLERI OCH TEXTIL

DENNA DEL AV ANTOLOGIN handlar om olika aspekter på det estetiska uttrycket i hälsingegårdarnas målade och textila inredningar. Det estetiska uttrycket är inte bara beroende av material och teknik utan också av de utövande hantverkarnas personliga förutsättningar, deras motivval, repertoar, komposition, influenser, konventioner, utbildning och erfarenhet.

Det första kapitlet belyser hur detta kan beskrivas, analyseras och tolkas genom kultur- och konstvetenskapliga metoder. I det andra kapitlet ges konkreta exempel på vilka platser och rum som kunde vara aktuella att dekorera med måleri. Där beskrivs också hur uppdragen kunde utföras av såväl de landsbygdsutbildade som de stadsutbildade målarna.

I olika bygder har särarter av folkliga uttryck i såväl måleri som textil utvecklats, ibland sida vid sida, ibland med en kronologisk förskjutning över tid. I kapitel 2.3 diskuteras hur detta kunde ta sig uttryck i inrednings- och möbelmåleriet i Ovanåker och Delsbo, i kapitel 2.4 hur det kunde te sig i Järvsö och Forsa.

Till stor del har måleriets olika särarter utvecklats genom nätverk, samarbeten, personliga kontakter och tillfälligheter samt genom målarnas rörlighet. Detta framgår i kapitlet om Ljusdal samt kapitlet om Blåmålarerna, som särskilt tydligt visar hur arkivmaterialets personuppgifter och detaljstudier av bevarade verk kan ge nya ledtrådar och evidens.

Det avslutande kapitlet i denna del handlar om hälsingegårdarnas textila inredningskultur som estetisk variation i teknik, material, kulör och mönster.

2.1

ESTETISKA PERSPEKTIV MED KULTUR- OCH KONSTVETENSKAPLIGA METODER

Johan Knutsson, Ingalill Nyström och Anneli Palmsköld

Detta kapitel behandlar de estetiska perspektiven analyserade genom kultur- och konstvetenskapliga teorier och metoder. En stor del av inredningarna och föremålen har i museipraktiker och i tidigare forskning betecknats som folkkonst. De har använts för att kategorisera olika kulturhistoriska företeelser, men även ideologiskt för att ringa in en befolkningsgrupp vars hantverkande har betraktats och beskrivits av andra än utövarna själva. Begreppet folkkonst är en akademisk konstruktion, något som varit föremål för debatt i stort sett ända sedan det lanserades i forskningen i slutet av 1800-talet (Bringéus 2005; Knutsson 2001). Även adjektivet ”folklig” är komplicerat, mångtydigt och knutet till olika värderingar, men har trots allt etablerats och har främst använts för att beskriva materiell och immateriell kultur i det förindustriella samhället (Palmsköld 2007).

Den visuella gestaltningens förutsättningar

Kapitlet genomsyras av vår gemensamma teoretiska utgångspunkt¹⁰ att den konstnärliga utvecklingen präglas av individernas (hantverkarens och konstnärers) vilja och förmåga till estetisk gestaltning, balanserad mot förutsättningar som tillgång till material, materialets egenskaper, tillgänglig teknologi, hantverkskunskap och erfarenhet. Till detta kan läggas den ekonomiska kontexten och beställarens önskemål.

Alla utövare av konst, hantverk och design förhåller sig till material

10. Denna teoretiska utgångspunkt har vi alla använt och problematiserat i våra respektive avhandlingar, som behandlar olika empiriska fält inom folkligt hantverk och gestaltning (Knutsson 2001; Palmsköld 2007; Nyström 2012).

och teknik, man arbetar med det eller emot det. Men särskilt tydligt är detta i folkkonsten och slöjden där arbetet oftast börjar i tillgängligt material och möjlig teknik och där man arbetar med materialet, inte mot det. Ett mönster eller motiv anpassas och förändras när det överförs från ett material till ett annat, från en teknik till en annan. Fast exakt hur förändringen tar sig uttryck går aldrig att förutse. Kreativiteten är individuell. Konstnärens eller hantverkarens egen vilja gör att resultatet trots allt inte blir exakt lika från fall till fall även om inspirationskällorna, materialet, tekniken, funktionen och de ekonomiska villkoren varit desamma.

Oavsett vilken föremålskategori som undersöks är det visuella uttrycket och de estetiska lösningarna beroende av en mängd variabler som: material, teknik, verktyg, personliga stilistiska karaktärsdrag, handlag, motivval, komposition, influenser, konventioner, utbildning och erfarenheter. Måleriet och det fria broderiet inbjuder som konstnärliga medier till ett mer fritt skapande än till exempel vävning som är bunden vid en på förhand iordningställd varp. En målare kunde kombinera olika motiv, repertoarer, tekniker och verktyg samt figurativt frihandsmåleri, schablonmåleri och tryckta tapeter och därigenom variera det slutliga visuella uttrycket. Utan att behöva uppdatera sitt tekniska kunnande eller utöka sin uppsättning av verktyg och färger kunde målaren lätt övergå från barockens akantus till rokokons rocaille – om hen bara fick veta hur en sådan såg ut. Och improvisation kunde ske under arbetets gång.

De skilda hantverken styrs av sina specifika villkor. En målad yta på vägg kan till exempel lätt målas om, och målas över om det skulle behövas. På motsvarande sätt är det möjligt att sprätta upp ett broderi och sy om eller att dra upp en virkad spets och göra om den. En möbel kan målas om – men sällan görs ingrepp i dess konstruktion. Detsamma gäller för vävnader.

En estetik för sig

Det finns några globalt giltiga och allmänna drag som präglar all folkkonst – och mycket av den övriga konsten – i hela världen. Några av dessa är:

- favoriseringen av en ornamental, geometrisk dekor
- sättet att komponera och fördela dekoren adderande över

den till buds stående ytan, gärna symmetriskt utifrån en tänkt mittlinje

- betoningen av den tvådimensionella ytan istället för en illusion av tredimensionell djupverkan
- viljan att ge människor, djur och växter en dekorativ, ornamentalt och stiliserad form.

Detta sätt att beskriva och analysera universella principer för komposition har utvecklats och tillämpats av konsthistoriker och teoretiker som till exempel Ernst Gombrich (1979) och på senare tid även filosofen Mikkel Tin (2007, 2011). De globalt förenande dragen har fram till 1990-talet sällan lyfts fram i tidigare studier av folkkonst. Istället har folkkonst studerats som nationella, regionala och lokala företeelser.

Den folkliga visuella kulturen har ibland beskrivits som ”naiv och enkel”. Det som avses är då inte främst kvalitet och skicklighet i utförandet, hanteringen av material och teknik, utan här åsyftas förenklingen och renodlingen av formerna. Uttrycket har förknippats med en oskolad hantverkarens eller konstnärs direkta sätt att gestalta ett motiv. Detta är en bedömning gjord ur ett utifrånperspektiv. Den bygger på uppfattningen om att den västerländska konsten, såsom denna utvecklats från renässansen där saker avbildas som de framstår i verkligheten, realistiskt, är den mest sofistikerade och högst utvecklade. Ur ett globalt perspektiv är detta sätt att gestalta något visuellt relativt marginellt. Blommor, blad, djur, fåglar, landskap, byggnader och inte minst människofigurer har ibland varit förebilder som i nästa steg har stilsiterats och abstraherats till mönster och ornamentik (jfr Glassie 1999). Det finns också exempel på analyser som visar att abstraherade former istället följer de tekniska möjligheter som olika hantverkstekniker erbjuder (Palmsköld 2007). I detta avseende, de målade mönstrens abstraktionsnivå, skiljer sig hälsingegårdarna något från annan folklig inredningskultur. Förstugor och festrum har ibland marmoreringar och ådringsmåleri som på ett naturalistiskt vis imiterar äkta marmor och ädelträ.

Föremålsanalys

Att använda föremål som historisk källa och utgångspunkt för analys är vanligt inom Art Technological Source Research, ATSR, och även inom vissa humanistiska discipliner (se s. 221f). Men de räcker sällan

ensamma. Det är därför viktigt att använda många olika källor tillsammans, för att nå ökad kunskap. Att bara utgå från texter som källmaterial inom till exempel hantverksforskning innebär att många dimensioner undanskymms. Textilvetaren Pernilla Rasmussen hänvisar till folkloristen Henry Glassie när hon skriver att ”föremålen innehåller mening som inte formuleras i skriftligt källmaterial men som lämnat spår i tingen” (Rasmussen 2010:19). Etnologen Marianne Larsson lyfter fram vikten av att vara i närkontakt med föremålen, att aktivt arbeta med de sinnesintryck som tingen ger, det vill säga att lukta och känna på dem (Larsson 2008:31). Ett sätt att beskriva metoden är att som etnologen Charlotte Hyltén-Cavallius tala om ”känseende” som ett sätt att beteckna ”det vi ’ser’ med händerna”: ”Ett känseende kan uppfatta sådant som egenskapen hos en form eller ytans textur” (Hyltén-Cavallius 2007:26). Att umgås med föremål på detta sätt öppnar upp för en djupare förståelse för bland annat material, tekniker, tillverkningsprocesser, bruks- och återbruksaspekter (jfr Palmsköld 2007, 2013). Metoden är särskilt lämpad för att besvara forskningsfrågor som handlar om historiska hantverksprocesser och om konserveringsvetenskapligt grundad materialkaraktärisering. De utmaningar som metoden ger handlar framför allt om hur översättningen av sinnesförmålor kan ske i text (se Palmsköld 2007). Den har också kritiserats för att i alltför stor utsträckning utgå från den enskilde forskarens egna upplevelser av tingen. Att utgå från enskilda föremål kan enligt kritikerna innebära att kontextualiseringen går förlorad. Detta är ett klassiskt och ofta återkommande diskussionsämne inom museipraktiken och något som forskare som arbetar med föremålsanalys är medvetna om och ofta är det just kontexten som ligger i fokus.

De föremål¹¹ som har analyserats i projektet ägs av museer, hembygdsgårdar och privatpersoner. När det gäller historiska samlingar vid institutioner och i ideella föreningar, är föremålen numrerade och katalogiserade och uppgifterna utgör en viktig del av informationen om respektive föremål (Palmsköld 2007:37ff). Katalogen (accessionskatalog tillsammans med katalogkort) är ett sätt att hålla reda på samlingar, viktigt inte minst med tanke på försäkringar, och beskrivningar av föremål syftar i första hand till att kunna identifiera dem. Tidigare och nuvarande ägandeförhållanden är viktiga uppgifter samt eventuella

11. Med föremål avses här både inredningsmåleri som har studerats in situ och enskilda föremål som verktyg, råmaterial, möbler och textilier.

villkor förknippade med förvärvandet av föremålet. Uppgifter om hur föremålet förvärvades samt om dess tidigare ägare vittnar om de nätverk som hembygdsgårdar och museer ingår och ingick i. I museernas fall var det vanligt att samma intresserade privatperson eller handlare sålde föremål till flera museer. Men katalogen är också ett sätt att addera information som är svår att utläsa ur föremålet självt. Tanken är att den är sökingången till föremålssamlingen, på samma sätt som bibliotekskatalogen leder fram till bokbeståndet. När det gäller privata ägare finns det sällan samma typ av skrivna dokumentation. Däremot kan det finnas muntliga uppgifter om proveniens och personhistorik, som ibland också kan kompletteras med genealogiska uppgifter.

Att genomföra föremålsanalys innebär att inledningsvis *notera* deras fysiska kännetecken, så som de framstår för forskaren när hen undersöker dem med sina sinnen. Därefter *dokumenteras* föremålet samt den skriftliga och muntliga information som finns tillgänglig i ord och bild. Den samlade dokumentationen ligger till grund för *analys* och *tolkning*, i detta fall en tvärvetenskaplig sådan som tillåter att flera perspektiv synliggörs. Analysen kan göras med naturvetenskaplig metodik och till exempel innebära mikroskopering för att fastställa vilka fibrer som ingår i en textil eller att kemiska analyser utförs för att förstå vilka bindemedel och pigment som har använts i ett måleri. De frågor som ofta ställs till föremål handlar om:

- material och tillverkningsteknik (tillverkning)
- funktion och användning (bruk och återbruk)
- form, design och dekoration (estetik)
- föremålets kontext och historia (inklusive dess olika värden i de sammanhang de har ingått och ingår)

I det följande kommer vi att fokusera på frågor om form, design och dekoration, det vill säga de estetiska aspekterna av Hälsinglands inredningskultur.

Stilhistorisk analys

Inom konstvetenskap har stilhistorisk analys använts för att skapa hållpunkter för datering. Metoden har främst tillämpats på föremålsbestånd som följer en normativ stilutveckling, det vill säga den stilkronologi som konstruerades för den västerländska konsthistorien under sent

1800-tal och tidigt 1900-tal. Men att använda den som dateringskälla för det folkliga materialet leder lätt på avvägar. I tidigare forskning användes begreppet retardering för att beskriva hur föremål tillkomna i folkliga miljöer stilmässigt formades med en viss tidsmässig eftersläpning. Detta sätt att beskriva estetik i folkliga sammanhang bortser från de estetiska övervägningar som folkkonstnärer faktiskt gjorde. Det kan vara mer relevant och värdeneutralt att tala om stilkombinationer och stilanakronismer (Knutsson 2001).

En annan tongivande idé var tidigare tanken att nya stilar och estetiska lösningar sipprade ned från eliten till samhällets lägre skikt. Detta skikt ansågs inte till fullo förstå hur stilarna skulle tillämpas på ett ”korrekt” sätt. Forskare i början av 1900-talet beskrev det som ”sjunket kulturgods” (”gesunkenes Kulturgut”) och såg det som en benägenhet hos bönderna att vilja efterlikna något utan att riktigt kunna. Båda begreppen, stilretardering och sjunket kulturgods, har sedan länge övergetts.

Det finns tillfällen då den stilistiska analysmetoden kan ge bonus-effekter utöver möjligheten till en trovärdig datering. Genom den stilistiska analysen friläggs ibland detaljer, som dräkt- och hårmode hos de avbildade figurerna, som annars kanske skulle förbigåtts om föremålet varit försett med en skuren eller stämplad datering. Stilhistorisk analys kan visa hur hantverkaren eller konstnären förhåller sig till sitt inspirationsmaterial – fritt, självständigt och ändå medvetet i förhållande till sina förlagor. Hälsinglands folkliga inredningskultur skiljer sig från den i andra landskap genom en relativt tydlig följsamhet gentemot identifierbara konststilar. Förhållandet mellan ett borgerligt stilideal och det för hälsingebonden identitetsskapande är en aspekt som förtjänar att lyftas fram.

Konnässörskapsanalys

I såväl föremålsanalys som i stilhistorisk analys krävs djupa och breda kunskaper, förtrogenhet med materialet samt ”en stor erfarenhet av stora mängder föremål som tillsammans bygger en specialistkunskap” (Rasmussen 2010:20). Detta brukar kallas konnässörskap och kan innebära möjligheter till identifikation och attribuering av verk till specifika upphovspersoner eller -grupper (Knutsson 2001). En konnässörskapsanalys kan också innebära igenkänning och jämförelse mellan olika formspråk, tekniska lösningar och materialval. Analysen kan ibland ge indikationer på en konstnärs skolning, beställarens förutsättningar,

samt ekonomiska och geografiska faktorer vilka i sin tur påverkar teknik, material, utförande och kvalitet.

Kritik har framförts att konnässörskapsanalysen framstår som subjektiv och grundad på ett slags intuition hos kännaren, konnässören, och att det är svårt att vetenskapligt argumentera för de slutsatser som dras. Vi menar dock att konnässörskapet är en tillförlitlig metod, men att den förutsätter att de särdrag som identifieras som särskiljande beskrivs verbalt på ett sätt som är möjligt att kommunicera, bedöma och granska. Det måste gå att i ord frilägga, definiera och beskriva vad som gör ett verk till ett verk av en viss person, eller från ett visst område, att kunna identifiera detaljer avgörande för attribueringen av en anonym målning, möbel eller textil till en viss namngiven person. I måleriet kan det till exempel handla om sättet att återge siffror och bokstäver. Där har vi idag större möjligheter än någonsin tidigare genom digitala bildbanker som tillåter jämförelser av ett stort antal föremål. Likaså har vi idag större möjligheter än tidigare till släktforskning som hjälper oss att påvisa samband mellan olika hantverkare och de platser där de verkat. Därutöver finns ytterligare en faktor som varit av en särskild betydelse i just det nu aktuella projektet. Genom kemisk materialkategorisering av målade signerade verk läggs grunden för en säkrare attribuering (Nyström 2012). På så sätt kan konstnärers val av tekniker och målar-material som pigment och bindemedel ge ny kunskap som tillsammans ger en fylligare och säkrare bild av konstnärskapet och dess kontext. Analysen av material och teknik hjälper oss att styrka eller tillbakavisa de tidigare gjorda attribueringarna med en helt annan trovärdighet än om vi enbart varit hänvisade till stilhistorisk analys och konnässörskap.

En målares personliga stil och hens målaruttryck är beroende av materialval, målarteknik, motivval, influenser, konventioner och utbildning. Men också av målarens erfarenhet, skicklighet, personliga penselskrift, drivenhet, temperament och val av komposition och repertoar. Genom att kombinera olika motiv, repertoarer, målartekniker och verktyg samt genom att använda figurativt frihandsmåleri med non-figurativt schablonmåleri och köpta tapeter, ges stora möjligheter till varierande visuella uttryck. Detta behärskade de innovativa och kreativa målarna i Hälsingland.

I såväl måleri som träskärning och fritt broderi kan det vara relativt lätt att avläsa en personlig handstil. Betydligt svårare är det i andra mer bundna tekniker, som till exempel schablonmåleri och vävning. Men även i det till synes bundna finns möjlighet till observation av individu-

ella särdrag. Eftersom varken målare, träskärare eller väverskor normalt signerade sina verk kan det vara med hjälp av den personliga stilen och det personliga handlaget som upphovspersonen kan identifieras och visas hur två verk, hur lika de än kan tyckas, visar sig vara utförda av två personer.

Poängen med att rikta sökarljuset mot de olika individuella handlagen handlar om att få kunskap om vem som har gjort vad. Drivkraften bakom konnässörskapsanalysen som metod är och har varit viljan att hitta och identifiera en specifik namngiven och spårbar människa bakom verket. På så sätt ökar värdet både kulturhistoriskt och ekonomiskt – konnässörskapets pådrivande faktor när metoden utvecklades för hundra år sedan var de stigande priserna på konstmarknaden – och därmed skapas förutsättningar för att föremålen kan uppskattas och bevaras. Den ekonomiska värdeökningen gäller dock i första hand måleri, sällan textilier (jfr Palmsköld 2005). Påvisandet av de personliga handlagen ger oss en påminnelse om att måleri, textil och annan folkkonst har utövats och utvecklats av och genom enskilda individer – inte av ett kollektiv anonyma med ett gemensamt folkligt ”kynne” som tidigare gjorts gällande.

När det gäller folkkonst och slöjd har denna kategori i första hand kartlagts och systematiserats utifrån geografi, enligt en indelning i olika ortskaraktäristiska skolor och uttryck. En förutsättning här har varit att kunna urskilja inte bara en individs handlag utan en hel grupps olika handlag. Det krävs både detaljskärpa och överblick för att här kunna driva konnässörskapet som metod.

Såväl konnässörskapsanalys som material- och teknikanalyser räcker sällan som bevis för vem som gjort vad. På senare tid har förekomsten av nätverk målare emellan uppmärksammats. En målare har tagit hjälp av en annan målare för att tillsammans fullborda ett uppdrag – målare har alltså samverkat snarare än konkurrerat. Detta komplicerar frågor som handlar om attribuering. Flera målare kan ha doppat penseln i samma färg, använt samma stämplor och schabloner. Om de har målat i samma rum, har de också anpassat motivval och stil för att skapa ett enhetligt uttryck. Många exempel finns på det i hälsingegårdarna.

Det konnässörskap som bygger på en kombination av skriftligt källmaterial om proveniens, vetenskapliga undersökningar av material och teknik och kännarens kunskap om olika hantverkare och konstnärers personliga manér och favorisering av motiv, mönster och arbetssätt har de största chanserna att lyckas. Slutligen måste återigen betonas att

konnässörskapet och den stilistiska bedömningen, som ingår i föremålsanalysen, bara är en del av helhetsbedömningen.

Referenser

Tryckta källor

- Bringéus, Nils-Arvid (2005). Folkkonst och forskning: en tillbakablick. *Formgivare: folket. Fataburen: kulturhistorisk tidskrift*. Stockholm: Nordiska museet, s. [16]–29.
- Glassie, Henry H. (1999). *Material Culture*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Gombrich, E. H. (1979). *The Sense of Order: A study in the psychology of decorative art*. Ithaca: Cornell U.P.
- Hyltén-Cavallius, Charlotte (2007). *Traditionens estetik: spelet mellan inhemsk och internationell hemslöjd*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet.
- Knutsson, Johan (2001). *Folkliga möbler: tradition och egenart. En stilanalytisk studie av renässans- och barockdrag i den svenska folkliga möbelkonsten*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet.
- Larsson, Marianne (2008). *Uniformella förhandlingar: hierarkier och genusrelationer i Postens kläder 1636–2008*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet.
- Nyström, Ingalill (2012). *Bonadsmåleri under lupp: spektroskopiska analyser av färg och teknik i sydsvenska bonadsmålningar 1700–1870*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet. Tillgänglig på: <http://hdl.handle.net/2077/30154>
- Palmsköld, Anneli (2005). Hängkläden, drättar, lister och takdukar: inredningstextilier i ny belysning. I: Svensson, Birgitta & Louise Waldén (red.). *Den feminina textilen: makt och mönster*. Stockholm: Nordiska museets förlag, s. 141–162.
- Palmsköld, Anneli (2007). *Textila tolkningar: om hängkläden, drättar, lister och takdukar*. Diss. Lund: Lunds universitet.
- Palmsköld, Anneli (2013). *Textilt återbruk: om materiellt och kulturellt slitage*. Möklinta: Gidlunds.
- Rasmussen, Pernilla (2010). *Skräddaren, sömmerskan och modet: arbetsmetoder och arbetsdelning i tillverkningen av kvinnlig dräkt 1770–1830*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet.
- Tin, Mikkel B. (2007). *De første formene: folkekunstens abstrakte formspråk*. Oslo: Novus forlag.
- Tin, Mikkel B. (2011). *Spilleregler og spillerom: tradisjonens estetikk*. Oslo: Novus.

2.2

MÅLARES ARENOR – GÅRDAR OCH KYRKOR

Lars Nylander

I detta kapitel beskrivs de olika rumsliga ytor där måleriet förekommer – även utanför gårdarnas miljöer. Den som utförde måleriet var en målare, som hade fått ett uppdrag. Här ges ett exempel på den process som utspelades då måleriet beställdes, utfördes och betalades. Med fokus på målares olika arenor i Hälsingland 1750–1850, kommer följande frågor att belysas: Var målades det och vem målade? Hur var målarna organiserade och hur såg deras nätverk ut? Hur gick beställningar till och hur rekryterades målare? Vilken ersättning utgick?

Skråutbildade målare – och andra

De målare som verkade i Hälsingland var både skråutbildade målare och folkliga målare. Skråutbildade målare fanns i Söderhamn och Hudiksvall, men under 1800-talet kom även enstaka att bo på landsbygden. De hade måleri som yrke. Det fanns skråordningar som reglerade hantverkarnas verksamhet. Skråmålarna i Hälsingland tillhörde Stockholmsämbetet eftersom det krävdes tre målare på en och samma ort för att eget skrå skulle få bildas. Skråmedlemmar fick före 1734 endast ägna sig åt *ett* hantverk. I 1734 års lag gavs möjlighet att ansöka om att få ägna sig åt ytterligare ett.¹²

De folkliga målarna hade lärt av varandra och hade vanligen ett annat yrke, även om det särskilt under 1800-talet förmodligen förekom målare som ägnade merparten av sin tid åt att utföra måleriarbeten på olika orter (jfr Nyström 2012). I kyrkböckerna anges de ibland som målare, men ofta som husmän, bönder eller soldater.

12. Handelsbalkens tredje kapitel, § 3: ”Wil någor bruka flera handtwärk än et; söke ther lof til.” Sweriges rikets lag 1734 (1746), s. 170.

Beställare av måleri var kyrkostämman, borgare, bruksherrar, präster och bönder. Det finns även uppgifter om att interiörer målats hos utanvibesbefolkningen, det vill säga av torpare, hantverkare och soldater. Vad gäller det som kyrkan beställde går händelseförloppet, från beställning till betalning, att rekonstruera genom sockenstämmoprotokoll och räkenskaper. Dessa går i vissa fall att koppla ihop med signerade eller åtminstone daterade målningar i en kyrka. Motsvarande goda förutsättningar saknas för de andra uppräknade grupperna. Dessvärre har merparten av måleriet hos bruksherrar, präster och borgare gått förlorat. En del av det går att belägga arkivaliskt, men här föreligger ett stort mörkertal. Stora mängder borgerligt måleri som måste ha funnits i städerna har gått förlorat, inte minst genom stadsbränder. Vi måste även räkna med att övermålning av äldre måleri har förekommit genom modets förändringar och annat som styrt estetiska preferenser. Från gårdarna i Hälsingland finns däremot ett stort material bevarat, variationsrikt vad gäller ålder, geografi och motiv.

Måleri i kyrkor

Kyrkan var en viktig beställare av måleri av olika slag. Måleriet kan delas upp i flera olika grupper eller nivåer, som krävde olika grad av professionalitet. Både folkliga målare och skräutbildade målare har verkat i kyrkor, men för olika delar av inredningen och i varierande omfattning under olika tidsperioder. Måleriet som utfördes i kyrkorna skulle generellt kunna delas in i följande kategorier: 1) Altartavlor, stafflimåleri, porträtt av prästerskap och kungahus, inredningsmåleri i sakristior krävde *hög grad av professionalitet*. 2) Marmorering och förgyllning av predikstol, altare, altarring, läktarbröst, orgelfasader, bänkdörrar, tavelramar krävde *förhållandevis hög grad av professionalitet*. 3) Målning av bänkar, vitlimning av valv, målning av dörrar, tornluckor, fönsterkarmar och annat krävde *låg grad av professionalitet*.

Skråmålare i kyrkor

Måleri i och för kyrkor hörde förmodligen till ett av skråmålarnas mer inkomstbringande arbeten. Samtidigt innebar det att de var tvungna att periodvis arbeta långt hemifrån, om det inte nu var kyrkan i den egna socknen som målades. Med sig hade de eventuella lärlingar och gesäller och familjemedlemmar. Kyrkan fick förutom själva arbetet även bekosta resan och uppehållet under tiden. Förutom att dokumentera själva kost-

naden ger kyrkoräkenskaper vanligtvis indirekt besked om hur lång tid målaren vistas på plats. I Hudiksvall och Söderhamn har skräutbildade målare verkat under 1700- och 1800-talen. Här exemplifieras dessa genom två målare: Paul Hallberg (mästare i Hudiksvall 1763–1789) och Albert Blombergsson (mästare i Söderhamn 1838–1875). De har efterlämnat ett omfattande material.

Paul Hallberg (1734–1789) var under sina 26 år i Hudiksvall ständigt engagerad i olika kyrkoarbeten. 1700-talets andra hälft var en dynamisk tid då många äldre kyrkor moderniserades medan andra nybyggdes. Från hans omfattande verksförteckning (Rapp 1968, Nylander 2017) noteras altartavlor och tavlor på duk (Delsbo 1764, Hudiksvall 1767 & 1774, Agö 1771, Kuggörarna 1778), inredningsmåleri på väggar i kyrkan och i sakristian (Gnarp 1766, Idenor 1772, Kårböle 1776), måleri och förgyllning på predikstol, altaruppsats, orgelfasad och bänkdörrar (Bollnäs 1765 & 1770, Harmånger 1770, Borgsjö 1771, Haverö 1772, Ljusdal 1777–78, Hög 1779, Järvsö 1779, Arbrå 1784).

Albert Blombergsson (1810–1875) verkade som målarmästare i Söderhamn från 1838. Här noterar vi hans arbeten åt kyrkor fram till 1850 (Nylander 2008): altartavlor (Hanebo 1837, Hälsingtuna 1839–40, Norrbo 1841, Resele 1841, Bergsjö 1844–45, Sveg 1848, Haverö 1850, Bjuråker 1850), förgyllning och måleri på predikstol (Söderala 1832, Ramsjö 1838, Bergsjö 1844–45, Forsa 1846, Ilsbo 1846–47, Bjuråker 1850), porträtt (Sveg 1848, Bjuråker 1850).

Upphandlingen av ett arbete – exemplet Norrbo kyrka

Ur Blombergssons verkskatalog hämtas ett fall som visar hur det kunde gå till vid upphandlingen av ett kyrkligt uppdrag.¹³

Den 13 december 1835 beslutade sockenstämman i Norrbo att en målad altartavla skulle beställas till kyrkan. Nästa steg var att upphandla måleriet, det vill säga kontakta en målare, begära en offert och skriva kontrakt. I närmaste stad fanns Anders Winberg (1769–1842), målarmästare i Hudiksvall sedan 1799. Ännu på 1830-talet hade han lärlingar och gesäller hos sig i Hudiksvall. Kanske klarade inte Winberg mer avancerade måleriarbeten, trots sitt mästarbrev, och om det var fallet var det förmodligen känt bland kyrkans folk.¹⁴

13. Om hela processen, se Nylander 2008:80–83 och där anförda hänvisningar till sockenstämmoprotokollen och andra källor.

14. Ingen altartavla av Winberg är känd. Däremot figurerar han i åtskilliga

Norrbo sockenstämmas val föll på Johan Nyblad (1769–1838) som var målare men även malm- och kolskrivare vid Voxna bruk, 15 mil bort. Avståndet hade inte hindrat honom att några år tidigare måla hela korväggen i Bergsjö kyrka, ytterligare några mil längre bort nordost om Voxna. Förmodligen hade Norrbo sockenmän denna altartavla i minnet, den senast utförda altartavlan i trakten, när kyrkoherden Lars Olof Berg fick i uppdrag att skriva till prosten Sträng i Voxna för att höra sig för om Nyblad kunde åta sig uppdraget. Prosten Sträng svarade att Nyblad var både svagsynt och till åren kommen.

När nu Nyblad var ute ur bilden, vem skulle kunna måla altartavlan? Målargesällen Lidbom i Stockholm lyftes fram till diskussion. Reinhold Lidbom (1811–1873) var vid den tiden 25 år gammal, född i Stockholm som postum son till en målare. Hans mor Margareta Språng hade gift om sig med komministern Jonas Rolin i Hassela, grannsocken till Norrbo. Reinhold Lidbom hade sedan 1827–1829 varit lärling hos målarmästaren Anders Winberg i Hudiksvall, för att 1829 bli gesäll i Stockholm (Adolf Fredrik CIb:2:303, SSA, Hassela AI:4:37, Hudiksvall AI:10a:57, HLA, Finska församlingen AII:11:273, AII:13:318, SSA.) Sockenstämman i Norrbo oroade sig över en dryg resekostnad om målargesällen Lidbom skulle kallas upp från Stockholm. Ett tredje namn föreslogs nu: gesällen Wallström i Arbrå. Stämman beslöt att Wallström skulle kallas till Norrbo kommande söndag. Han skulle få resan betald. Därefter skulle församlingen besluta om Wallström, Lidbom eller någon annan målare skulle anlitas.

Jonas Wallström (1798–1862), bördig från Arbrå, var också målarlärling hos Anders Winberg i Hudiksvall 1814–1821 innan han blev gesäll hos Erik Gustaf Söderberg i Stockholm 1823–1831. Efter ytterligare ett par år hos Winberg i Hudiksvall återvände han sedan till Arbrå och titulerades resten av livet ”målargesäll”. Han fick med andra ord aldrig något mästarbrev. Måleri av hans hand, främst effektfulla schabloninredningar, finns bevarade i Arbrå och Bollnäs socknar, bland annat i världsarvsgården Gästgivars i Vallsta (Platzgummer 2016).

En vecka senare, den 24 april 1836, höll sockenmännen i Norrbo återstämma. Till skillnad från det föregående protokollet är detta sparsmakat. Det berättar inget om eventuella diskussioner om att anlita Lidbom eller en annan målare. Istället upprättades ett kontrakt med Wallström

kyrkors räkenskaper i anslutning till annat måleriarbete, t.ex. Hassela och Bergsjö (se nedan).



om en altartavla till kyrkan. Inom åtta dagar skulle han leverera en ritning till altartavlan med motivet ”Frelsaren såsom korsfäst, omgifven af Tron, Hoppet och Kärleken i änglfigurer af proportionerlig storlek”. Altartavlan skulle målas kommande sommar, eller så fort ritningen blivit godkänd av Kungl. Maj:t. Priset uppgjordes till 100 riksdaler. Även vissa ornament runt altartavlan skulle målas, och korets väggar skulle förses med limfärgsmålari. (Nylander 2008:80)

Processen för anlitaandet av en målare till altartavlan i Norrbo är intressant. Församlingen beslutade att kyrkan skulle förses med en målad altartavla, vilket för övrigt var ovanligt vid den här tiden då nakna kors eller korsstilleben dominerade som altardekoration i Sverige (Brander Jonsson 1994). Det var inte självklart vem som skulle anlitas, och sockenstämman åberopar inte konstnärlig kvalitet som en egenskap att beakta. Däremot förefaller kostnaderna ha varit ett tungt vägande argument.

Jonas Wallström påbörjade arbetet sommaren 1838 och fick betalt för 72 dagsverken. I början av sommaren året efter avböjde dock Wallström fortsatt arbete med hänvisning till dålig hälsa. Kyrkoherde Berg hade åter förberett sockenstämman genom att korrespondera med

Figur 1 (2.2.1): Koret i Norrbo kyrka med måleri utfört av Jonas Wallström och Albert Blombergsson åren kring 1840. Foto: Bonny Sjöblom, Hälsinglands museum

kyrkoherden Jennische i Hälsingtuna, som rekommenderade Albert Blombergsson, som då arbetade med altartavlan i Hälsingtuna kyrka. Sockenstämman kallade på Blombergsson och beslutet blev att han skulle fortsätta det oavslutade arbetet i Norrbo när altartavlan i Hälsingtuna var färdigmålad.

I slutet av 1840 kunde Albert Blombergsson sätta igång och själva altartavlan signerades den 7 augusti 1841 och sattes upp i kyrkan senare samma månad. Processen från beslut till färdig altartavlan kom alltså att ta sex år i Norrbo.

Folkliga målare i kyrkans tjänst

Även folkliga målare verkade i kyrkans värld. Mycket har rört sig om enklare arbeten, men det finns även exempel på det som har beskrivits ovan och som erfordrade förhållandevis hög grad av profession, som till exempel marmorering av predikstol och altarring. Ett exempel på detta är Delsboskolans målare, Jonas Hertman och tre dalmålare.

Delsboskolans målare, som skildras på annat ställe i denna antologi (se s. 297f), har lämnat efter sig måleri både i Delsbo och Högs kyrkor. Gustaf Reuter (1699–1783) var utkommenderad till krigstjänst i Finland 1739–1741. År 1740 brandhärjades Delsbo kyrka. Återuppbyggnaden gick så pass fort att den utvidgade kyrkan stod färdig för målning 1741. Hustrun Brita Klingström och barnen var kvar i Delsbo. Den 19 mars 1741 finns en utgift i kyrkans räkenskaper om att linolja, röd och grön färg, det vill säga pigment, köpts in till fönsterbågar och tenar, det vill säga blyspröjsar, och att ”Reuters hustru strök dem an”. I december samma år fick hon betalt för valvets vitlimning och fyra fönsterkarmars anstrykning samt ersättning för kost till sig själv och sonen (Ekelöf 1996). Den son hon hade med sig som målarhjälp måste ha varit Carl, som då var 19 år. Med andra ord var både hustru och äldste sonen kunniga i både konsten att tillverka målarfärg och att måla. Alla vuxna medlemmar i familjen Reuter var målarkunniga.

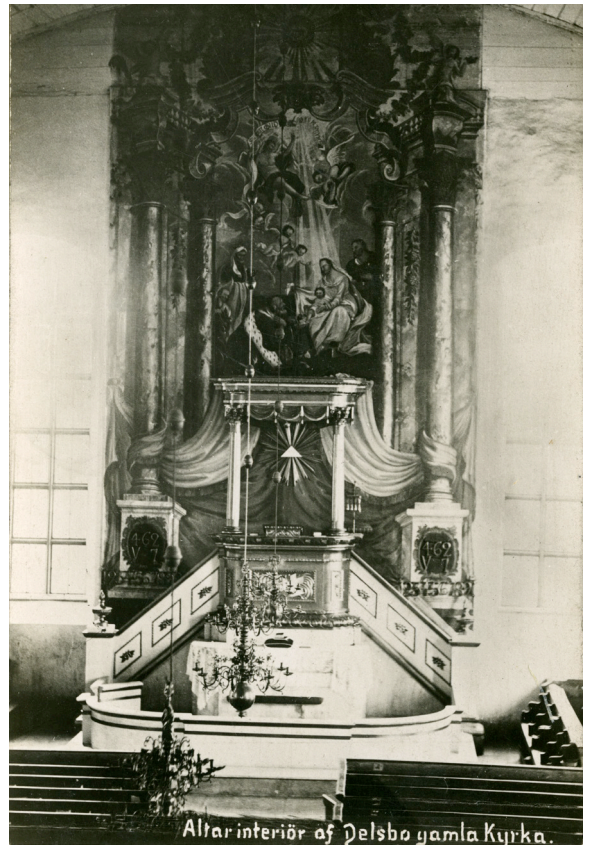
Kyrkan inreddes snart med bänkar, läktare, predikstol, orgel med mera. År 1745 fick Gustaf Reuter betalt för 81 dagars arbete i kyrkan. Även sonen Carl fick ersättning för medverkan i måleriarbetet. Bänkmålningarna och läktarbarriärerna fanns kvar i kyrkan till 1892 då all inredning byttes ut. Ett bevarat fotografi visar utseendet på bland annat läktarbarriären. Den hade blomsterurnor målade i fyllningarna. På själva orgelfasaden på fotot finns två horisontellt rektangulära fält med text och mellan dem, i större format, årtalet 1746. Av fotot att döma

är handstilen Reuters egen. Många lösa väggfält av Reuters hand har inskrivna årtal till jämförelse.

Den tidigare nämnde sonen Carl Roth (1722–1758) följde sin far även i yrkesvalet som soldat. Carl Roth kommenderades till Pommern 1757. Han kom aldrig hem igen. Vi har kunnat konstatera att han som tonåring målade i kyrkan med sina föräldrar. Det gjorde han även i Högs kyrka; räkenskapsåret 1751–1752 har en stor utgiftspost: ”Målaren Carl Roth och drängen Erick Ericksson, som målade lecharen och bänkdörarna, choret, altardisken etc” (Hög LIb:2:64–65, HLA). Medarbetaren var svågern Erik Ersson (1730–1800), även kallad Snickarmålaren. Målningarna på läktaren och bänkdörarna finns fortfarande kvar. Jämförs de bevarade läktarmålningarna i Hög med de målningar som syns på Delsbo kyrkas läktare på fotografiet från före 1892 framgår att det är samma typ av urnor och blommor. Urnorna är smäckra med tunna, dubbla hänklar. Blommorna varierar mellan de olika uppsättningarna, bland annat ingår tulpaner och en typ av gula äppelliknande runda blommor. Båda dessa är vanliga i måleri från gårdarna i området.

En större förändring i Trönö gamla kyrkas interiör genomfördes 1779. En koraläktare från 1730 revs, en ny läktare byggdes över den befintliga i väster och predikstolen flyttades till korväggen, direkt norr om altaret. För att få plats med predikstolstrappan på det begränsade utrymmet fick den konstrueras i svängd form, det vill säga nytillverkas. Förändringarna bör ha inneburit att bänkinredningen fick justeras. I Trönö kyrkoräkenskaper upptas för räkenskapsåret 1779–1780 ”Målar. Jonas Hartman för målning i kyrkan på Lecharen och Predikstolen” (Trönö LIb:2). Att kalla på en målare efter den stora förändringen i kyrkorummet var naturligt. Kyrkans inredning hade senast målats 1747 av stadsmålaren Jakob Hering i Gävle. Jonas Hertman målade predikstolstrappan i blått med marmoreringar och rocailler. Samma rocailler återfinns även på altarringen, som därigenom kan tillskrivas Hertman. Årtalet 1779 finns skrivet på tre ställen: under trappan till predikstolen, ovanpå norra sidans psalmbokhylla (i bänkinredningen) och på det lilla ljusblå skåpet vid sakristians dörr, där kollektlådan låstes in.

Kringvandrande dalmålare var verksamma i Hälsingland från sent 1700-tal. De anlätades även i kyrkorna. Ett känt exempel är från Söderala kyrka 1832. Kyrkans räkenskaper berättar att Albert Blombergsson utförde förgyllningar och Olof Olsson från Rättvik och hans bror strök bänkar och läktare (Söderala LIb:5). Detta styrks även av Albert Blombergsson som själv i sin efterlämnade levnadsteckning berättar hur han



Figur 2 (2.2.2): Del av koret i Trönö gamla kyrka. En stor ombyggnad skedde 1779 då en koraläktare revs, predikstolen flyttades och justerades för att passa sin nya plats samt en ny läktare byggdes över den befintliga i väster. Målningen "i kyrkan på Leckaren och Predikstolen" skedde enligt kyrkans räkenskaper av Jonas Hertman. Årtalen 1779 återfinns på tre ställen i koret, bland annat under predikstolen. Rocailleerna på altarringen är förmodligen också målade vid samma tillfälle. Efter denna renovering har i stort sett inget hänt med kyrkans fasta inredning. Foto: Lars Nylander

Figur 3 (2.2.3): Koret i Delsbo kyrka före 1892. Altartavlan med huvudmotivet *Konungarnas tillbedjan* signerades 1764 av Paul Hallberg i Hudiksvall. Predikstolen med sina trappor tillkom under 1800-talet. Foto: Hälsinglands museums arkiv

Figur 4 (2.2.4): Läktaren i Delsbo kyrka före 1892. Bänkdörrar och läktare målades 1745–1746 av Gustaf Reuter och Carl Roth. Årtalet 1746 återfinns på orgelfasaden. Foto: Läns museet Gävleborgs arkiv





Figur 5 (2.2.5): Detalj från föregående bild. Läktaren målades 1745–1746 av Gustaf Reuter och Carl Roth.

Figur 6 (2.2.6): Läktare och bänkdörrar i Högs kyrka målade under räkenskapsåret 1 maj 1751–1 maj 1752 av Snickarmålaren Erik Ersson och Carl Roth. Jämför läktarens "kurbitser" med de som fanns på läktaren i Delsbo kyrka! Foto: Lars Nylander



om kvällarna i sockenstugan undervisade Olof Olsson om skuggor, dagar och ”måla-rekonstens mysterier” (Nylander 2008:208).

När Hassela kyrka byggdes på 1820-talet var både Anders Winberg i Hudiksvall och Johan Nyblad i Voxna anlitate för måleri och förgyllningar. ”Målaren Anders Hansson från Rättvik” fick även ersättning 1827 (Hassela LIb:1). Han är identisk med Björ Anders Hansson (1775–1837) som åren runt 1827 målade i bondgårdar bland annat i Bergsjö och Bjuråker. Han dog i Jättendal (Andersson et al. 2007:234–240). Sonen Björ Hans Andersson som tog namnet Wikström (inte att förväxla med Rättviksmålaren Hans Wikström, verksam en generation tidigare i främst Gästrikland och Uppland) och bosatte sig i Jättendal. När Bergsjö kyrka renoverades kring 1828 antecknas i räkenskapsboken: ”Till Dal-Målar. Hans Andersson fr. Rättvik för oljemålning å Borggårds Porten enl. räkning” (Bergsjö LIb:6).

Dalmålaren Mats Dahlström (1763–1809) målade under ett drygt decennium från början av 1790-talet och framåt ett stort antal möbler i flera socknar i Hälsingland, bland annat ett golvur i världsarvsgården Pallars i Långhed, Alfta socken daterat 1792. Av Järvsö församling fick han 1797 betalt för ”nummertafloernas målning” (Assis 2014:51).

Måleri i gårdarna

De skråutbildade målarna var främst stadsbor, men från 1800-talets början bosatte sig vissa av dem på landsbygden där de även arbetade i folkliga miljöer. Här exemplifieras de av den tidigare nämnde Paul Hallberg, som bodde i Hudiksvall, samt Jonas Wallström och Olof Hofrén, som var bosatta på landsbygden. De folkliga målarna exemplifieras med Erik Ersson, Jonas Hertman och Knutespojarna från Dalarna.

Skråutbildade målare på landsbygden

Bonden Lars Persson och hans hustru Anna Jonsdotter i Växbo nr 10, Bollnäs socken, lät uppföra en ny herrstuga norr i gården,¹⁵ en parstuga i en våning. Alla spishällar har dateringen 1766 och ägarparets initialer ingjutna. Efter två år målades herrstugan med bibliska motiv i rokokostil.

15. Hälsingegårdar var under 1700-talet vanligtvis byggda i fyrkantsform där byggnaden norr i gården innehöll rum för fest och gästning. Benämningen ”herrstuga” kan syfta både på hela byggnaden och på det förnämsta rummet i byggnaden. Se Olsson & Thelin 2003.

formade ramar. Interiören signerades ”Paul Hallberg fecit 1768”. Byggnaden har fått stå kvar. Hur kommer det sig att Paul Hallberg reste ända ned till Bollnäs för att måla hos bonden Lars Persson? Lars Perssons far, Per Larsson (1697–1774), hade varit kyrkvärd. Paul Hallberg målade bland annat en nummertavla i Bollnäs kyrka tre år tidigare (Sandberg 2006).

Att vara kyrkvärd var något som gav status, andra i socknen såg kyrkvärdarna längst fram i kyrkan. Att hjälpa prästen, socknens själasörjare och kungens tjänsteman, sågs som fint. Denna status kunde manifesteras genom materiell kultur, till exempel en herrstuga inredd av en stadsmålare.

Statushöjande materiell kultur krävde inte nödvändigtvis ett stort kapital för att kunna förverkligas men det underlättade. Växbo nr 10 var ett medelstort hemman. I gården fanns åtta kor 1765, då boupp-teckning upprättades efter Per Larssons hustru Anna Engelbrektsdotter. Det fanns mycket koppar och ovanligt mycket tenn, men det som verkligen är anmärkningsvärt är gårdens innehav av silver. Sammanlagt fanns 37 silverföremål om sammanlagt 300 lod förgyllt och oförgyllt silver, värt lika mycket som 50 kor (Bollnäs tingslags häradsrätt FII:1 nr 49, HLA). Arvet delades mellan fadern kyrkvärden Per Larsson och de båda barnen Lars och Karin, den senare gift med bonden Erik Ersson i granngården Ersk-Ers i Växbo.

I gården, som idag kallas Wallins och vars beskrivning inleder det första bandet i Sigurd Erixons *Svenska kulturbilder* (Erixon 1929:11ff), fanns alltså ekonomiska möjligheter att anlita en välrenommerad målare. Det gällde även en del andra gårdar i Hälsingland vid samma tid. Så även om ingen annan inredning på ursprunglig plats, signerad av en stadsmålare på 1700-talet, har bevarats i Hälsingland är det ett rimligt antagande att fler funnits.

Jonas Wallström (1798–1862) och Olof Hofrén (1813–1854) var båda från Arbrå socken och inledde sina måleriutbildningar som lärlingar hos Anders Winberg i Hudiksvall respektive Albert Blombergsson i Söderhamn. Därefter fortsatte båda sina utbildningar i Stockholm. Hofrén blev mästare medan Wallström, som nämnts ovan, titulerades gesäll resten av sitt liv. Hofrén kom att följa i Blombergssons spår och utförde under 1840- och 1850-talen ett antal kyrkoinredningar, både skulptural utsmyckning och målade altartavlor, fram till sin alltför tidiga död 1856 (Hofrén 1971). Salsmålningarna från 1847 i Renshammar, Bollnäs, tillskrivs Olof Hofrén. Även målningar i hans barndomshem Hov nr 1

i Arbrå socken bör vara utförda av honom (Platzgummer 2016). Innehavarna av de båda gårdarna hade kontakt med högreståndskulturen. Hofréns far och bror var båda riksdagsmän. Renshammar hade varit bostad för lantmätare och lagmän, men hade vid 1800-talets mitt delats flera gånger och var arealmässigt inte större än en vanlig bondgård. Ägaren var förvisso bruksinspektör.

Jonas Wallström har utfört många interiörer i särskilt Arbrå socken. Ytterst få är signerade, men bland undantagen finns den tidigare nämnda gården Wallins i Växbo, där Wallström enligt signatur målat ”hela nedre våningen” 1841. Det är schablonmålningar i tre rum och en förstuga. I ett rum har en bröstpanel marmoreras i blått – förmodligen av Paul Hallberg 1768. Enligt samma inskrift renoverade Jonas Wallström herrstugans målningar 1842, de som signerats av Paul Hallberg 1768. Bland annat gjordes rokokoramarna runt de målade scenerna raka enligt tidens mode.

Folkliga målare i gårdar

Antalet bevarade målade interiörer utförda av folkliga målare i Hälsingland är förmodligen över tusen. Flertalet är utförda under decennierna kring 1800-talets mitt. Hit hör måleriet i de sju världsarvs gårdarna. Ytterst få interiörer äldre än 1830 har bevarats på ursprunglig plats men antalet flyttade interiörer och lösa väggfält är stort, inte minst från 1700-talet.

Av 1700-talets målare har mest bevarats efter Gustaf Reuter och målarna i hans krets. Han målade främst i Dellenbygden, sin egen hembygd, även om måleri av hans hand även bevarats bland annat från Hasela. Vi har tidigare mött Gustaf Reuter, hans hustru Brita Klingström, sonen Carl Roth och sonens svåger Snickarmålaren Erik Ersson som kyrkmålare i Delsbo och Högs kyrkor.

Två domboksnotiser är särskilt intressanta i sammanhanget (Ekelöf 1996). I Arbrå åtalades Erik Ersson vid hösttinget 1749, för att ha varit lösdrivare istället för att inställa sig till krigstjänst. Han hade i februari samma år, 18 år gammal, vitlimmat väggar hos tre bönder i Flästa by i Arbrå socken. Följande år tvingades Erik Ersson inför Delsbo tingsrätt återigen redovisa för sin måleriverksamhet. Uppgifterna ger dels besked om den tid det kunde ta att dekorera en interiör – ofta gick det snabbare än vad man kan förvänta – dels vad betalningen kunde bestå i, mestadels dagsverken och varor, sällan kontanter.

Det måleri som beskrivs bestod ofta av ”blompottor”, vilket uppen-

barligen är en samtida benämning på de stiliserade blomstermotiv som är så vanliga i det bevarade måleriet av Delsboskolan. Märkligt nog uppges inga figurscener av något slag. Måleri anges ha utförts både i stugor, på väggar och i tak. Förstugor, kamrar och vardagsstugor uppges ha målats, liksom det obestämda ”stuga”/”stugor” (= stort rum). Förmodligen ingick både vardagsstugor och herrstugor i detta begrepp, särskilt som det anges att två stugor kunde målas på ett och samma ställe.

Erik Ersson målade i sex bondgårdar och i två soldattorp i byar inom ett par kilometers radie från föräldrahemmet Källeräng nr 3, i den del av Delsbo socken som kallas Bobygden. Han målade även hos en bonde i byn Ede, en by närmare socknens befolkningsmässiga centrum och som sedermera blev stationssamhället Delsbo. Beställarna av måleri fanns inom familjens nätverk. Eller som fadern Erik Nilsson uttryckte det på tinget den 21 februari 1750: att sonen fått ”gå bordt och öfwerstryka några rum hos bekanta och slächt med målning” (Ekelöf 1996).

Betalningen skedde genom att fadern fick hjälp på hemmanet med timring, arbete, dagsverken och att den som åtnjutit Erik Erssons tjänster täckte upp och trädde in i Erik Nilssons ställe i några av de offentliga plikter som bönder var ålagda (vägbyggnad och skjuts). Olof Persson, gift med Erik Erssons syster Margta Ersdotter, ersatte sin svärfader med en skrinda med halm.

Erik Ersson tog i första hand uppdrag för boende i närområdet. Men som tidigare nämnts hade han året före varit på en längre arbetsvandring, ända nere i byn Flästa i Arbrå socken. Det är drygt sex mil mellan Norrberg och Flästa. I Vi, Trönö socken, som ligger ytterligare någon mil längre bort från Norrberg finns osignerat måleri bevarat, som genom konnässörskapsanalys kan attribueras till Erik Ersson.

Jonas Hertman, som målade i Trönö gamla kyrka 1779, har signerat måleri i gårdar 1775 (Mo, nu i Hälsinglands museum) och 1786 (Bollnässtugan på Skansen). Desto mer är osignerat och odaterat men i samma stil som hans, utspritt i och från hela södra Hälsinglands socknar. Inget känt måleri i profan miljö av Hertman finns bevarat på ursprunglig plats, men den magnifika inredningen i Ovanåkers hembygdsgård, Mårtes i Edsbyn, ligger närmast sin ursprungliga plats. Gården flyttades över vägen till en ny tomt när Mårtes blev hembygdsgård. Inredningen består av måleri från två eller tre tidpunkter och har dateringar 1765 och 1834. Jonas Hertman, som var tio år gammal 1765, har av Sigurd Erixon (1937:200) tillskrivits inredningen. Erixon hänvisar till en muntlig tradition att den som målade i Mårtes hette Hertman och att hans hus-

Hos vem	Vad har målats	Tidsåtgång Samarbete	Hur och vad har betalats
Jon Persson i Rimskog	Två blompottor med tre rosor i varje med röda, svarta, gula, gröna, blå och brandgula färger i en stuva.	En afton	1 Dlr kmt
Erik Jonsson i Loppet nr 1	Målat två stuvor och en kammare. Han hade vitlimmat och målat några rosor, blompottor och andra figurer, med röda, blå, gröna, gula, svarta och bruna färger.	8 dagar	Erik Jonsson hade arbetat åt Erik Erssons fader i 8 dagar
Soldaten Jonas Starberg i Loppet	En stuga som överstrukits med några färger som rött, gult, blått, svart och brunt bestående av blommor, blompottor och andra rosor.	–	Jonas Starberg har timrat åt Erik Erssons fader i 8 dagar
Jonas Jonsson i Nyåker nr 1	Bestrukit en stuga och ett tak i en annan med samma färger och figurer som hos Jonas Starberg.	–	12 Dlr kmt
Soldaten Jonas Olsson Lustig i Nyåker	Målat på samma sätt som de förra, en stuga och en kammare.	3 dagar	3 dagsverken hos Erik Erssons fader
Olof Persson i Norrberg	Målat en stuga, en kammare och en förstuga med röda, gula, gröna, blå, svarta, bruna, brandgula färger.	Med Carl Roth	Erik Erssons fader fått en skrinna med halm
Lars Halvarsson i Sättjära nr 1	Målat i vardagsstugan några rosor bestående av tulpaner, med röda, gröna, gula, svarta, blå och grå färger.	–	Har lovat att arbeta för Erik Erssons fader
Olof Olsson i Ede	En liten stuga med förstuga, med samma färger som ovan.	2 dagar	Har lovat göra gångled, vägbyggnad och hållskjuts för Erik Erssons fader
Anders Jonsson i Tjärnmyra	Målat en stuga och taket i den andra, några rosor bestående av blompottor och tulpaner med röda, blå, gula, svarta, gröna och bruna färger. Utfördes två år tidigare.	–	Pengar, ospecificerat

Tabell 1: Uppgifter om hos vilka Snickarmålaren Erik Ersson målade 1750, vad han målade, om han hade hjälp, hur lång tid det tog och hur det ersattes. Källa: Ekelöf 1996.

tru även var med. Vi vet idag att Jonas Hertmans äldre bror Erik också målade. Han tituleras sockenmålare i faderns bouppteckning (Sandberg 2006). Kanske valde Erixon fel bror vid sin identifikation. Erixon hade ju enbart uppgiften om efternamnet och vi vet att han kände till Jonas Hertman genom signeringen i Bollnässtugan. Erik Hertman var 24 år gammal 1765 och kan alltså tidsmässigt ha varit den som ursprungligen målade i Mårtes. Dessvärre finns inga kända signeringar eller arkivaliska belägg för måleri av Erik Hertman, förutom att de båda bröderna målade tornportarna till Bollnäs kyrka 1771 (Sandberg 2006). Dessa enfärgade ytor som därefter målats om otaliga gånger kan därför inte användas som grund för några vidare attribueringar.

De mangårdsbyggnader som ses i Hälsingland idag, inte sällan rödfärgade och i två våningar, uppfördes med få undantag under 1800-talet. De inreddes av folkliga målare, bosatta på orten eller kringvandrande från omgivande landskap. Ofta inreddes flera rum i byggnaden och olika tekniker användes: frihandsmåleri, stänkmåleri, schabloner, marmoreringar, enfärgade väggar, tryckta tapeter eller blocktryck. Det tog lång tid att inreda de stora husen. Ofta skrevs husbondfolkets initialer och året för rummets målning ovanför ingångsdörren. Årtalen hjälper oss att rekonstruera processen då byggnaden inreddes. Skeendet är likartat över hela Hälsingland men har vissa variationer. Inte minst i Voxnandalen har särskilt många målade 1800-talsinredningar bevarats, medan det till exempel i Forsa finns förhållandevis få kända. Antalet bevarade rum går att räkna i hundratals i dagens Hälsingland.

Särskilt många kringvandrande målare kom från Rättviks socken i Dalarna. De har inte sällan signerat sina målade rum med initialer och tillägget ”från Rättvik”, ibland finns även hembyn angiven. Den Rättviksmålare Albert Blombergsson mötte i Söderala kyrka 1832, Knutes Olof Olsson, blev enligt Blombergssons egna noteringar i sin självbiografi stamfader för ”ett helt målarelegte” (Nylander 2008:208). Hans uppgift har kunnat bekräftas genom forskningen. 13 målare inklusive Olof Olsson har kunnat beläggas i en och samma familj – *Knutespojckarna*, som de kallades enligt en traditionsuppgift nedtecknad 1921 (Andersson et al. 2007:262ff). Knutespojckarna utförde både dalmåleri enligt gängse definition (Andersson et al. 2007) och de fantasilandskap inom klassisk arkitekturinramning av en typ som karakteriserar allmogemåleriet i södra Hälsingland vid 1800-talets mitt (Nylander 2003).

Det är under denna era, decennierna kring 1800-talets mitt, som inredningsmåleriet i de sju världsarvs gårdarna tillkommer.

Figur 7
 (2.2.7): Salen i Renshammar målades 1847, förmodligen av Olof Hofrén. Idealet vid den här tiden var klassisk arkitektur med skira landskapsutsikter emellan. Foto: Lars Nylander



Figur 8 (2.2.8): Herrstuga målad av dalmålaren Eric Ericsson från Rättvik 1866. Idealet är detsamma som i Renshammar, klassisk arkitektur och landskap. Foto: Lars Nylander



Referenser

Otryckta källor

Arkiv Gävleborg, Gävle. Söderhamns fabriks- och hantverksförenings arkiv, EI:1. Landsarkivet i Härnösand (HLA). Bergsjö kyrkoarkiv, L Ib:6; Bollnäs tingslags häradsrätts arkiv, FII:1; Hassela kyrkoarkiv, AI:4, L Ib:1; Hudiksvalls kyrkoarkiv, AI:10a; Söderala kyrkoarkiv, L Ib:5; Trönö kyrkoarkiv, L Ib:2. Stockholms stadsarkiv (SSA). Adolf Fredriks kyrkoarkiv, CIb:2; Finska församlingen, AII:11, AII:13.

Tryckta källor

Andersson, Roland, Margareta Andersson, Rune Bondjers & Johan Knutsson (2007). *Dalmåleri: dalmålarna – deras liv och verk*. Dalarnas fornminnes- och hembygdsförbunds skrifter nr 38. Falun: Dalarnas museum i samarbete med Nordiska museet.

Assis, Anders (2014). *Mats, Anders och Järvsömolnen*. Ljusdal: Ljusdalsbygdens museum.

Brander Jonsson, Hedvig (1994). *Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet.

Ekelöf, Kjell (1996). Måleri i Delsbo och Arbrå 1748–49. *Hälsingerunor* 1996.

Erixon, Sigurd (1929). Nummer tio Växbo: en bondgård av hälsingesnitt. I: Wallin, Sigurd & Sigurd Erixon (red.). *Svenska kulturbilder*, bd I. Stockholm: Skoglunds bokförlag.

Hofrén, Manne (1971). *Kyrkmålaren: Olof Hofrén och västernorrländska kyrkointeriörer Oscar I:s tid*. Härnösand.

Nylander, Lars (2003). Allmogemålaren Eric Ericsson och inredningsmåleriet i södra Hälsingland vid 1800-talets mitt. *Hälsingerunor* 2003.

Nylander, Lars (2008). *Albert Blombergsson: liv och konst*. Hudiksvall.

Nylander, Lars (2017). *Bollnäs kyrka*. Hudiksvall.

Nyström, Ingalill (2012). *Bonadsmåleri under lupp: spektroskopiska analyser av färg och teknik i sydsvenska bonadsmålningar 1700–1870*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet.

Olsson, Daniel & Bertil Thelin (2003). Hälsinglands bostadshus under 1600- och 1700-talen. *Bebyggelsehistorisk tidskrift* 2003.

Platzgummer, Mélanie (2016). *Stolta nyanser*. Bollnäs.

Rapp, Bengt (1968). *Målaren Paul Hallberg i Hudiksvall och hans nürnbergska kopparstycken*. Stockholm.

Sandberg, Elvi (2006). *Erik och Jonas Hertman: målade bröder från Norrborn i Bollnäs*. *Hälsingerunor* 2006.

Sveriges rikets lag gillad och antagen på riksdagen åhr 1734. Med kongl. may: tts allernådigt förnyade och prolangerade privilegio (1746). Stockholm.

2.3

INREDNINGS- OCH MÖBELMÅLERI I OVANÅKER OCH DELSBO

Johan Knutsson

Det interiörmåleri från 1700-talet som bevarats i Voxnandalen i södra Hälsingland har stilistiskt mycket gemensamt med det som ungefär samtidigt tillkom i Delsbo och Bjuråkers socknar i norra delen av landskapet och i Svärdsjö och Envikens socknar i Dalarna. De anmärkningsvärda likheterna mellan de tre områdenas måleri väcker frågor. Var har måleriet först uppstått och hur har det utvecklats i växelverkan med övriga områden? Och speglar det bevarade materialets spridning den ursprungliga utbredningen? Detta kapitel bygger vidare på de två artiklar om möbelmåleri i Dellenområdet och inredningsmåleri i Voxnandalen och norra Hälsingland som tidigare publicerats i *Hälsingerunor* 2014 och 2016. Konnärsörsöksanalysen av handlag och detaljer samt analysen av förekommande identifierbara stilhistoriska inslag har nu kompletterats med de under projektet inhämtade analyserna av material och teknik.

Voxnandalens interiör- och möbelmåleri

Voxnandalens folkliga möbel- och inredningsmåleri från 1700-talet blev tidigt föremål för folklivsforskarens och hembygdsforskarens intresse. Sigurd Erixon noterar den rika förekomsten av detta måleri i ”nästan alla mera betydande gårdar i Edsbyn och utbyarna däromkring” (Erixon 1937:188). Vad dokumentationen beträffar är vi alltså förhållandevis väl försedda. Forskningsinsatserna är mer ojämnt fördelade.

Dokumentation och forskning

På 1940-talet genomfördes genom Ovanåkers hembygdsförening en inventering av Voxnandalens interiörmåleri. Resultatet av undersökningen finns nu på Edsbyns museum. Områdets 1700-talsmåleri hör

till det som fotodokumenterats inom ramen för det inventeringsprojekt som på 1990-talet genomfördes på initiativ av Kerstin Sinha vid Ljusdalsbygdens museum. Detta bildmaterial förvaltas av Alfta respektive Ovanåkers hembygdsföreningar och den senare sammanställningen inkluderar även den nyligen bortgångne hembygdsvetaren Gustav Olanders foton och kommentarer.

Det tidiga måleriet från 1500- och 1600-talen, som fick ordentlig uppmärksamhet i och med trossbottenfyndet i Alfta på 1960-talet, har omsorgsfullt beskrivits och analyserats av Maj Nodermann (Nodermann 1965, 1997). Även 1800-talets måleri i södra Hälsingland har satts in i sitt sammanhang (Nylander 2003). Men tiden däremellan är mer summariskt behandlad. Och någon mer djupgående forskning om 1700-talets måleri, baserad på den insamlade dokumentationen, har knappast skett.

Interiörmåleri av Ovanåkersskolan – namngivna målare och deras verk

Av det måleri av Ovanåkerskaraktär som bevarats utmärker sig några fynd och miljöer för ett särskilt stort källvärde. 1735 års väggmåleri från gården Per-Ers i Hamre, Ljusdals socken, och det fragmentariskt bevarade gavelröstet i Nygårds i Vängsbo, Ovanåkers socken, från 1737 är exempel på tidiga daterade verk. Gården Smens i Edsbyn har en central betydelse i sammanhanget, då den tillhörde en av måleriets tidigast kända utövare, Jonas Ericsson, eller Jonas Ersson. Bland de bevarade väggfälten därifrån ingår en målade krans med årtalet 1771 tillsammans med målarens och hans hustrus initialer. Ol-Mårs, Kyrkbyn i Alfta socken, är ett exempel på en gård som har en i sin helhet bevarad rumsinredning – om än restaurerad.

Det i Nygårds bevarade interiörmåleriet är utfört direkt på gavelröstets timmergavelfält. Vid en påbyggnad av huset med en andra våning i slutet av 1800-talet har man återanvänt timret från bottenvåningens gavelrösten, vilket innebär att det målade gavelfältet nu återfinns på vinden ovanför den påbyggda våningen (se fig. 1). Det målade gavelfältet i Nygårds från 1737 har av Olanders attribuerats till Eric Jonsson, född i slutet av 1600-talet och av Olanders identifierad som en av de första i socknen att tillämpa detta måleri (Olanders 1996). Olanders kallar honom Eric Ersson, ett namn som felaktigt anges i Ovanåkers släktbok från 1940-talet (Wahlund 1945).

Av 1735 års måleri i Per-Ers i Hamre, Ljusdals socken, är merparten av den på duk målade inredningen kvar på gården men sedan länge



Figur 1 (2.3.1):
Måleriet från 1737, i
Nygårds, Vängsbo i
Ovanåker, är val-
hänt och spretigt
målat direkt på
timret. Foto: Johan
Knutsson.



Figur 2 (2.3.2):
Detta måleri på
grunderad väv
kommer från
Per Ers-gården i
Hamre by, Ljusdal.
Delen med date-
ringen 1735 och
ytterligare ett par
delar, ingår i Ljus-
dalsbygdens mu-
seums samlingar.
Foto: Jan Eng.



nedtagen (se fig. 2). Flera av delarna har återanvänts för ett senare måleri på dukens baksida. Partiet med året 1735 samt ytterligare ett par delar finns bevarade på Ljusdalsbygdens museum (inv nr LjM 9230).¹⁶ Stilistiskt står måleriet från Per-Ersgården nära gavelfältet från 1737. Men Per-Ersgårdens måleri är betydligt mer flyhänt och skickligt utfört än det i Väingsbo, och kan knappast vara utfört av samma hand. En materialteknisk analys har visat att det blå i Per-Ersgårdens måleri är indigo.¹⁷

Till gården Per-Ers interiörmåleri kan man länka måleriet på insidan av locket till en kista på Delsbo forngård, med samma målade datering, 1735 (se fig. 3). De slående likheterna i utförandet mellan måleriet på denna kista och väggfälten från Per-Ers, både ifråga om motiv, mönster och handlag, inte minst vad siffror och bokstäver beträffar, har setts som indikation på att de kan vara utförda av samma hand.¹⁸

16. Se Sinha & Folkesdotter 2002:28f.

17. Analysen utförd av Lars Hälldahl, på initiativ av Kerstin Sinha, Ljusdalsbygdens museum.

18. Tack till Anders Assis, Ljusdalsbygdens museum, för denna observation.

Figur 3 (2.3.3): Kista med ett måleri på locket insida som stilistiskt står mycket nära måleriet från Per-Ersgården och med samma datering 1735. Delsbo forngård. Foto: Johan Knutsson.



Figur 4 (2.3.4): Stora delar av en rumsinredning i det hus där målaren Jonas Ersson bodde har bevarats. Kransen med datering-
en 1771 och initialerna för målaren och dennes hustru visar samma sorts blomster- och bladformer som i annat måleri, attribuerat till Jonas Ersson.
Foto: Lars Nylander

Erikssons verksamhet som målare under perioden 1778–1792. Det vore långsökt att tro något annat än att interiörmåleriet i hans eget hus utförts av honom själv.

Det mest magnifika exemplet på bevarat måleri i Ovanåkersstil, möjligen utfört av Jonas Eriksson i samarbete med sonen Eric Jonsson (se vidare nedan), finns i gården Ol-Mårs i Alfta kyrkby (se fig. 5 och 6). Denna i sin helhet bevarade – om än restaurerade – interiör har aldrig lämnat det hus för vilket den skapades, men flyttades på 1990-talet till dess nuvarande plats på husets övervåning som tillkom vid mitten av 1800-talet.

I likhet med Jonas Eriksson själv kallas dennes son Eric Jonsson (1755–1843) i husförhörslängderna ”målare”. De noteringarna infaller 1792–1810. Något signerat måleri av honom har hittills inte påträffats, men ett målat väggfält i Edsbyns museum är attribuerat

Vad Voxnandalens inredningsmåleri beträffar lanserade Sigurd Erixon inga namn. Det gjorde däremot Manne Östlund. Den målare som Erixon kallar ”Ovanåkersmålaren” och som ibland gått under namnet ”Ovanåkersmästaren” identifierar Östlund som Jonas Eriksson (1730–1806) (Östlund 1953:64) – son till den ovannämnde Eric Jonsson. I husförhörslängden kallas han ”målare”.

Om osäkerheten är stor beträffande vem eller vilka som står bakom 1730-talets måleri är läget alltså något ljusare när det gäller generationen efter och det måleri som kan knytas till Jonas Eriksson född 1730. Initialerna IES (för Jonas Eriksson) och KOD (för hustrun Kerstin Olsdotter) och året 1771 inom en målad krans i den gård, Smens, som Jonas Eriksson övertog från sina föräldrar (Olanders 1996:85) är i princip att betrakta som en signering (se fig. 4). Genom husförhörslängden kan vi bekräfta Jonas



Figur 5 (2.3.5): Den i sin helhet bevarade rumsinredningen i gården Ol-Mårs, Alfta kyrkby, med sina vinranksomlindade kolonner och kurbitsliknande former har attribuerats till Jonas Ersson. Foto: Lars Nylander



Figur 6 (2.3.6): Vissa inslag i måleriet i Ol-Mårs, Alfta kyrkby, som formen på bladen, tyder på att Jonas Ersson här kan ha haft hjälp av sin son. Foto: Johan Knutsson

till honom. Mycket tyder på att Eric Jonsson samarbetade med sin far. Vi återkommer till det.

Ovanåkersmåleriets ursprung och stildrag

Ovanåkersmåleriet har sina rötter i områdets interiörmåleri från 1500- och 1600-talen. Här finns också ett samband med kyrkornas utsmyckning, som tidigt framhållits, först av Sigurd Erixon som påpekar måleriets ”nära frändskap med mellersta Norrlands kalkmåleri under vasatiden” (Erixon 1937:193) och senare av Manne Östlund som särskilt nämner de markerade konturerna, den begränsade färgskalan och ytmässigheten (Östlund 1953:54). Många kyrkors medeltida måleri överkalkades under 1700-talet men fram till dess fanns de kvar till allmänt beskådande och inspiration.

Kännetecknande för 1700-talsmåleriet i Ovanåker och Alfta, liksom för det samtida i Delsbo och Bjuråkers socknar, är de ihoprullade akanthusrankorna, eller ”akantuskrokarna”, som Östlund och senare Olanders kallar dem. Även blomsteruppsättningarna i stiliserade former som erinrar om grankottefjäll eller påfågelsfjädrar liksom lagerbladskransar hör till de särdrag som är vanliga i båda områdena.

Det mest karaktäristiska för just Ovanåker och Alfta socknars 1700-talsmåleri är kolonner omlindade med vindruvsrankor. Motivet har framhållits som en för Ovanåker och Alfta specifik företeelse (*Decorated Farmhouses* 2011:85) även om det också, som vi ska se, sparsamt förekommer i landskapets norra del. Det förekommer i måleriet från Per-Ers i Ljusdal från 1735. Därefter dyker det upp med jämna mellanrum, genom hela 1700-talet och in på 1800-talet. Förebilden kan ha varit Ovanåkers altarpupp från 1690-talet, beställd och utförd för socknens tidigare kyrka och numera uppsatt på en sidovägg i den nuvarande kyrkan. Enligt Olof Broman utfördes den av ”Snickaren Måns Jonsson ifrån Hudicksvall, på samma sätt som samma stads kyrkas altaretäfla” (citerat efter Hamberg 1974, not 64). Måns Jonsson var av allt att döma identisk med den Måns Snickare från Hudicksvall som nämns i andra kyrkors räkenskaper (Aronsson 2014). Måns Snickare kan i sin tur ha inspirerats av de vinranksomlindade kolonner med kapital i kompositaordning som den nordtyske bildhuggaren Ewerdt Friis utförde för Kristine kyrka i Falun 1669 och Heliga Trefaldighets kyrka i Gävle 1662. Och Friis kan i sin tur ha tagit över motivet från den i början av 1600-talet i Nordtyskland verksam bildhuggaren Hans Gudewerdt den yngre.

*Personliga handlag och manér –
attribuering utifrån frihandsmåleri och
verktygsspår*

Jonas Erikssons personliga manér går att identifiera och beskriva tack vare det i Smens bevarade och attribuerbara måleriet. Målaren har med säker hand avbildat hallonliknande vindruvsklasar med hallonkärnorna eller vindruvorna avbildade som små cirklar regelbundet placerade i kompositionen. Bladen är sirligt flikiga (se fig. 7). I Jonas Erikssons repertoar ingår även blommor sammansatta av cirklar som liknar cirklarna i vindruvsklasarna.

Det till sonen Eric Jonsson attribuerade måleriet utmärker sig för en annan detaljutformning med hallonkärnorna eller vindruvorna oregelbundet placerade och markerade med något större cirklar – som på väggfälten i Ovanåkers hembygdsförenings samlingar, vid Edsbyns museum och i hembygdsgården Mårtes. Bladen är betydligt enklare utförda utan flikar. Så är bladen utförda i Ol-Mårs, vilket kan tyda på att Jonas Ericsson i detta arbete kan ha tagit hjälp av sin son – något som i så fall innebär att interiören kan ha tillkommit tidigast i början eller vid mitten av 1770-talet, när Eric Jonsson uppnått 15–20-årsåldern.

Förmodligen har utövarna av Ovanåkersmåleriet varit fler än de hittills identifierade. Ett fjärde väggfält i Edsbyns museum är målat i ett handlag som trots likheter i stort ändå tydligt avviker från de två nämnda målarnas handlag i detaljerna.

”Äppelmålaren” och andra okända möbelmålare

Ovanåkersskolans målare har sannolikt varit både inrednings- och möbelmålare. Gustaf Olanders var övertygad om att framför allt Jonas Ericsson har målat möbler och framhåller ”kistor dekorerade med akantusslingor” (Olanders 1996). Hittills har det dock inte gått att med



Figur 7 (2.3.7):
Detalj av Jonas
Erssons måleri.
Foto: Johan
Knutsson.



Figur 8 (2.3.8): Kista med målad dekor i form av akantusblad och stiliserade marmoreringsmönster längs framsidans kanter. Kistan kommer från Koldemo, Arbrå. Äppelmotivet på locket insida har gett upphov till pseudonymen *Äppelmålaren* (HM 17 644). Foto: Bonny Sjöblom

säkerhet attribuera något möbelmåleri till denne målare. Inget signerat möbelmåleri har påträffats.

En grupp kistor och skrin – bevarade exemplar finns i Nordiska museets (NM 189109; NM 193527), Hälsinglands museum (HM 17644; HM 23835) och Edsbyns museums samlingar (XOV 3130) – har en mycket säregen dekor. Det mest egenartade är de vertikala bårderna med ett slags stiliserat ådrings- eller marmoreringsmönster längs framsidans kanter (se fig. 8). Förekomsten av det återkommande äppelmotivet på locket insida har gett upphov till pseudonymen *Äppelmålaren* för denna än så länge anonyma målare. Kanske var de flera. Med viss möda går det att urskilja flera handlag.

Utsidans måleri ligger ibland, i likhet med vad som även kan förekomma i Reuters möbelmåleri, ovanpå en tunn kritgrundering. Avsikten med krederingen har inte varit att åstadkomma ett jämnt underlag.

Därtill är den alltför tunn. Snarare har det handlat om att förse ytan med en ljus bakgrundsfärg som bättre framhäver lystern i motivens färger.¹⁹ Allmogemålarna använde ibland en kritgrund som underlag för magert, matt måleri – mer sällan för oljefärg som det här är fråga om. Det kan tyda på att målaren haft kontakter med skråmålarna i Söderhamn eller någon annan stad. Eller så föll det sig naturligt för en målare vars huvuduppgift var att måla bonader, där bottenfärgen var vit och preparerades med kritgrund.

Det relativt stora antalet kistor, det hastiga manéret och det faktum att de smidda hörnbeslagen och gångjärnsbeslagen på lockets insida har tillkommit efter måleriet – hos andra samtida kistor brukar de smidda beslagen på insidan av locket vara övermålade med samma färg och mönster som den omgivande ytan – antyder att tillverkningen skett mycket rationellt.²⁰ Målaren, eller målarna, förefaller ha jobbat snabbt och ibland till och med slarvigt med dålig synkronisering mellan färgfält och målade svarta konturer.

Reuterskolans interiör- och möbelmåleri

Gustaf Reuter hör till de mest kända allmogemålarna, inte bara i Hälsingland utan överhuvudtaget. Många interiörer har kunnat knytas till honom genom traderade uppgifter och genom signerade verk. Han har utpekats som frontfigur och fått ge namn åt en hel ”skola”.

Dokumentation och forskning

Efterhand har personuppgifterna kring Reuters ursprung och familj kunnat styrkas och kompletteras genom belägg i olika arkivhandlingar (Sandberg 2005). Men ännu saknas en monografi över denne ”vårt lands förnämsta bygdemålare” som Erixon kallar honom (Erixon 1937:169). Och i stort sett okänd är hans verksamhet som möbelmålare.

Andra forskare som identifierat målarna inom Reuterskolan och deras verk är Jan Lundell och Åke Norberg, Maj Nodermann, Maj-Britt Andersson och Elvi Sandberg. Nodermann påbörjade ett omfattande arbete i avsikt att presentera Reuter med verkskatalog, kulturhistorisk kontext och analys av förlagor och inspirationskällor. En del av det materialet har tillvaratagits i arbetet med detta kapitel.

19. Tack till Ingalill Nyström för observationer och synpunkter.

20. Tack till Anders Assis, Ljusdalsbygdens museum, för denna observation.

Interiörmåleri av Reuterskolan – namngivna målare och signaturer

Född i Västmanland upptas Gustaf Reuter (1699–1783) vid 22 års ålder i rullorna som korpral vid Delsbo kompani 1721 (Sandberg 2005; Nodermann 1998). År 1742 befordrades han till korpral. I allt större omfattning kom han att mellan kommenderingarna ägna sig åt interiör- och möbelmåleri, särskilt sedan han 1757 tagit avsked från det militära.

Reuter signerade sitt interiörmåleri med ”G.R.”, alternativt ”G.Reuter” tillsammans med årtal eller med hela namnet ”Gustaf Reuter”. Ofta förekommer i anslutning till signaturen stjärnor i form av fyra korslagda streck, det vill säga åtta uddar, med punkter i mellanrummen. Motivet förekommer i både interiörmåleri och möbelmåleri som går att attribuera till Reuter.

Men Reuter var inte ensam om stjärnmotivet. Exakt samma stjärna, tillsammans med årtalet 1793, finns också i locket till en Delsbokista med nedåt och inåt sluttande sidor i Delsbo forngård. Det är tio år efter Reuters död. Det så kallade omegatecknet har ibland framhållits som ett sätt för Reuter att signera. Det förekommer i såväl interiörmåleri som i det möbelmåleri som på stilistiska grunder kan knytas till honom. Men inte heller detta motiv är helt unikt för honom.

Reuter har uppenbarligen varit verksam som målare åtminstone från 1730-talet, kanske rent av redan på 1720-talet. Det äldsta bevarade hittills kända interiörmåleriet av Reuter är daterat 1740. Det är ett gavelstycke från Hassela, nu i Hälsinglands museum (HM 765), signerat ”G.R.” och ansett som ”det tidigast kända exemplet på Reuters trekonungaritt” (Lundell & Norberg 1990:130; Nodermann 1984). Ett signerat väggfält ur denna svit har undersökts i projektet.

Andra tidiga verk av Reuter är en målning från Kramsta i Järvsö, daterad 1746 och signerad på samma sätt (Erixon 1937:178). I Jens Ors-gården, Bjuråkers forngård, finns i förstukammaren ett måleri med dateringen 1755. Det är inte signerat men tillskrivet Reuter (Lundell & Norberg 1990:133) – en attribuering som kanske kan diskuteras med tanke på den svaga figurteckningen som så markant avviker från annat av Reuter signerat måleri. I Frisbogården, samma forngård, finns på övervåningen en inredning, daterad 1760, som signerats av honom och det är svårt att föreställa sig att samma målare står bakom det valhända måleriet i Jens Ors-gårdens förstukammare (se fig. 9).

Sin sista inredning i Delsbo signerar Reuter 1775. För en gård i Västansjö, Bjuråker, gjorde han en svit signerad ”GR” och daterad 1776 (Lundell & Norberg 1990:130). Vid 79 års ålder utför han ett av sina

Figur 9 (2.3-9):
I det av Gustaf Reuter signerade och 1760 daterade måleriet i Frisbogården, Bjuråkers forngård, ingår motivet Jacobs stege. Foto: Lars Nylander.



Patriarchen Jacop



am 11. April 1510
am 11. April 1510



Figur 10 (2.3.10): En målad interiör från 1758, nu i Hälsinglands museum, är ett av de tidigaste kända verk där Erik Ersson, Snickarmålaren, självständigt arbetat med en hel inredning. Han var då 28 år. Foto: Bonny Sjöblom

sista kända verk överhuvudtaget, i Eds socken, Ångermanland, daterat 1778. Ett imponerande arbete av en 80-åring. Fem år senare dör han.

Gustaf Reuter må vara den idag mest kända bland utövarna av det så kallade Reutermåleriet. Men han var långt ifrån ensam om sitt manér. Han var inte heller först. En av de mest produktiva bland utövarna inom Reuterskolan var Erik Ersson (eller Eriksson) (1730–1800), i muntlig tradition hågkommen under namnet *Snickarmålaren* (se fig. 10). Uppgifterna om Snickarmålarens identitet har inte alltid varit entydiga. En uppgiftslämnare till Nordiska museets frågelista "Konstnärlig målning" talade om Snickarmålaren som identisk med en Jonas Eriksson och hänvisar till "Norrbergsstugans målningar [...] utförda år 1774 av bonden Jonas Eriksson i Källeräng".²¹ Där, i dagligstugan (köket) i Norrbergsstugan på Delsbo forngård finns en inskrift från 1913 som presenterar måleriet i stugan som utfört av just Jonas Eriksson "från Källeräng år 1774 gemenligen kallad Snickarmålarn". Källeräng är en by i Delsbo socken. Uppgiften om Jonas Eriksson som identisk med Snickarmålaren förs sedan vidare av Erixon (Erixon 1937:184), som tolkar signatu-

²¹ Uppgiftslämnare Lars Munter, Fredriksfors, Delsbo 1930, EU 1478, Nordiska museet.

ren "EES" som spår efter en tredje målare. Senare har man identifierat Snickarmålaren som Erik Ersson eller Erik Eriksson och knutit denna identitet till signaturen "EES" (Östlund 1953:58f).

I likhet med Reuter signerade Snickarmålaren sina alster, bland annat måleriet från 1777 i Tjärnmyrastugans kammare, Delsbo forngård. I Norrbergsstugans dagligstuga (kök), på samma forngård, har han signerat ett måleri från 1774 med fyra spegelvända "EE" och två korslagda spegelvända "S" och i likhet med Reuter adderat omegatecknet. En annan av Snickarmålaren signerad interiör är den i Per Nilsas-gården, även den på Delsbo forngård. Den är daterad 1788.

Till de tidigaste av Snickarmålaren signerade interiörerna hör en i Hälsinglands museum bevarad (inv. nr HM 1920). Den kommer från gården Mickels, Nansta by, Forsa socken, och är daterad 1758. Den har ingått i undersökningen. Materialtekniskt utmärker sig Snickarmålaren för användning av indigo, möjligen vejde-indigo. Pigmentet har alltså kommit till bruk både i hans måleri och det med Ovanåkersmåleriet besläktade måleri som påträffats i norra Hälsingland, i det från Per-Ers i Ljusdal från 1735.

Ett av de sista beläggen för Snickarmålarens verksamhet – han var då 64 år – är ett löst väggfält med hans signatur och dateringen 1794 inom en krans. Den finns i Frisbogården, Bjuråkers forngård, och anses, liksom ett antal bemålade bräder, härröra från Jon Ols i Norrlia (Lundell & Norberg 1990:131).

Det finns fler inredningar utan signatur men som på stilistiska grunder och genom jämförelser av figurer gjorda efter mall kan attribueras till Snickarmålaren – som exempelvis den i dagligstugan i Jens Ors-gården, Bjuråkers forngård.

Reuters son Carl Roth (1722–1757), också han målare, dog redan vid 36 års ålder och hans verksamhet som målare är följdriktigt betydligt mer begränsad än Reuters och Snickarmålarens. Vi vet att han medverkade vid interiörmåleriet i Högs kyrka 1751 och att han var Snickarmålaren behjälplig vid åtminstone ett tillfälle (Ekelöf 1996:72).

Till Reuterskolan kan man också räkna J. Tillberg (Östlund 1953:62), vars härkomst och familjeförhållanden är väl utredda (Sandberg 2007). Men om hans verksamhet är inte mycket känt. Hittills är bara ett av honom signerat arbete identifierat.

Det har uppenbarligen funnits fler målare som arbetat i samma manér. En signatur "AF" på ett måleri snarlikt Reuters finns i Jens Ors-gårdens herrstuga i Bjuråkers forngård. Måleriet är daterat 1781

(Lundell & Norberg 1990:133f). Figurmåleriet är svagt och händerna är oproportionerligt stora. Vem som döljer sig bakom signaturen AF är inte klarlagt. Samma signatur återfinns även på ett annat interiörmåleri påträffat i en gård i Bjuråkers socken och daterat 1783.²²

Skriftligt källmaterial ger en antydning om alla de målade interiörer som en gång funnits och bekräftar därmed riktigheten i en uppgift från 1930 om de många ”tak- och väggmålningar som förr i tiden prydde rummen i bondgårdarna här i Delsbo” men som ”nu blivit utplånade”.²³

Reuterskolans ursprung och stildrag

Att Reuterskolan, i likhet med Ovanåkersmåleriet bygger vidare på ett äldre måleri som funnits i området sedan tidigare är uppenbart och har sedan länge varit känt (Erixon 1923:73). I de efterlämnade interiörerna och möblerna kan olika stildrag identifieras, stildrag som vittnar både om traditionens grepp och om mottagligheten för det nya. Ett väggfält från gården Taggs i Storhaga, Ljusdal, nu i Ljusdalsbygdens museum och daterbart till 1700-talets första decennier, kan ses som en förmedlande länk mellan det äldre och det yngre måleriet (inv. nr LjM 197) (se fig. 11). Samtidigt som motiv och mönster direkt förebådar det fullt utvecklade Reutermåleriet finns i detaljerna anmärkningsvärda likheter med 1500- och 1600-talens måleri i Voxnandalen.²⁴ Motsvarande detaljer återfinns i det målade väggfält från gården Kolars, Spångmyra, Bjuråkers socken, som idag pryder kafeterian på Bjuråkers forngård. Även det kan dateras till tidigt 1700-tal. Utanför socknarna i norra Hälsingland har ett snarlikt måleri förekommit. Ett väggfält i Nordiska museets samlingar med proveniens Härjedalen visar samma slags figurer med klädsel i barockens dräktmode. Det är daterat 1724 och attribuerat till målaren Roland Öberg, mest känd för sitt måleri i de norrländska fiskekapellen.

Lagerbladskransen – motivet finns etablerat i områdets måleri redan på en kista med dateringen 1735 (Delsbo forngård) och på bordsskivor från samma tid – är ett renässansmotiv. Så kan även draperimotivet i panelhöjd stilbenämnas. Det förekommer till exempel i Norrbergsstugans

22. Dokumentation av Hilding Mickelsson och Ingemar Svensson 1969, Ljusdalsbygdens museum och Länsmuseum Gävleborg.

23. Uppgiftslämnare Lars Munter, Fredriksfors, Delsbo 1930, EU 1478, Nordiska museet.

24. Tack till Lars Nylander, Hälsinglands museum, för denna observation.

dagligstuga (kök) och Tjärnmyrastugans kammare, Delsbo forngård. Med rötter i det äldre kyrkliga kalkmåleriet och inom högrestandskulturen har detta motiv sedan tidigare en fast förankring i det norrländska interiörmåleriet som det i Ulvöns fiskekapell från 1719. I norra Hälsingland skulle det leva kvar länge. Även akantuskrokarna är i sin jämna regelbundna upprepning snarare renässans än barock.

Tulpanmotivet (t.ex. Frisbogården, Bjuråker), liksom gardinmotivet, de uppknutna ridåliknande gardinerna (t.ex. Per Nilsas-gårdens herrstuga, Tjärnmyrastugans kammare och Pigloftet, Delsbo forngård; Frisbogården och Jens Ors-gården, Bjuråkers forngård) hör däremot mer hemma i barockens formspråk. Om de målade våderna av draperier i panelhöjd på väggarna är renässansdrag är de uppbundna ridåliknande gardinerna barock. Samma gardinmotiv möter man också på insidan

av locken till kistor av Reuter och Reuterskolans målare. Det är möjligt att Reuters uppdrag att måla ”gevantet omkring predikstolen” i Delsbo gamla kyrka 1745 – det beskrivs så i Knut Lenaeus *Delsbo Illustrata* – gav gardinmotivet en extra skjuts ut i områdets interiör- och möbelmåleri. Men motivet har en äldre hemortsrätt i området. Det förekommer i ett måleri på insidan av locket till en kista från Delsbo, med de två målade dateringarna ”1705” (på kistans utsida) och ”1706” (på lockets insida) (NM 182001). Dateringarna verkar trovärdiga och autentiska. Kistan är av en typ vanlig i Delsbo från 1600-talets mitt till början av 1700-talet. Dess framsida är försedd med två målade stiliserade vapensköldar av en form som förekommer i områdets möbelmåleri redan på 1500-talet.

Till barockinslagen hör också de ofta återkommande ryttarfigurerna, bibelberättelsens heliga tre konungar i en bildtradition som funnits i



Figur 11 (2.3.11): Målat väggfält från 1700-talets förra hälft. Här finns länkar både framåt och bakåt i tiden. Krönet på den stiliserade pilastern är av en form som förekommer i 1600-talets hälsingemåleri (LjM 197). Foto: Yngve Söderquist

landskapet sedan tidigare. De utgör huvudmotiv i väggfältet från Taggs i Ljusdal från tidigt 1700-tal, hade enligt Olof Broman varit vanliga i området sedan tidigare, och upprepas därefter gång på gång i de målade interiörerna av Reuter, Snickarmålaren och andra företrädare för Reuterskolan. Det äldsta daterade väggfältet med detta motiv som signerats av Reuter är det ovan nämnda från 1740, nu i Hälsinglands museum. De är utförda efter förebild från samtida och något äldre gravyrer. Deras ikonografiska innehåll, tolkningen av dem i deras samtid och den stilistiska utformningen, variationen och förenklingen hos dem i förhållande till förlagorna har noga utretts (Nodermann 1984).

Diagonalrutorna eller spaljémotivet i rokoko kan konstateras så tidigt som på ett gavelstycke från gården Dobblars, Frisbo, Bjuråker, daterat 1766 (kafeterian, Bjuråkers forngård). Det hör till en svit som signerats "Gustaf Reuter" (Lundell & Norberg 1990:130) och som dessutom försetts med omegatecknet och stjärnor inom en lagerbladskrans, detaljer som stärker, om än inte bekräftar, signaturen. Måleriet är ett anmärkningsvärt tidigt exempel på rokokoelement i allmogesammanhang, där rokokon mer allmänt annars börjar sätta avtryck först under 1780-talet.

*Personliga handlag och manér – attribuering
utifrån frihandsmåleri och verktygsspår*

Trots stora likheter överlag har det i interiörmåleriet gått att identifiera olika målares handlag och särskiljande detaljer. De av Reuter och Snickarmålaren signerade och bevarade interiörerna är tillräckligt många för att tillåta en något så när trovärdig analys av handlag och favoriserade detaljer. Det är framför allt i de på fri hand utförda detaljerna som det personliga handlaget – och därmed de iakttagelser som är mest avgörande för attribueringen – visar sig. Mallar, schabloner och stämplar kan vara ett indicium men som attribueringskälla inte fullt tillförlitliga då de olika målarna kan ha samverkat och lånat verktyg av varandra. Användningen av mallar för ryttarfigurerna och hästarna i det ofta återkommande motivet trekonungaritten har tidigare framförts som en hypotes av Maj Nodermann (opublicerat manus).

Genom kalkering och jämförelser har det gått att påvisa användningen av mallar för återkommande detaljer som till exempel ett visst sätt att framställa händer. Kalkering kan fungera som ett stärkande indicium i våra försök att identifiera osignerade verk, exempelvis måleriet i Jens Ors-gårdens dagligstuga (Bjuråkers forngård) som ett verk av



Figur 12 (2.3:12): Bordsskiva med måleri i form av blomsterbuketter i hörnen. Delsbo forngård. Foto: Johan Knutsson

Snickarmålaren. 1747 års väggmålari i Delsbogården på Skansen, som fram tills nu ansetts vara i sin helhet utfört av Reuter, rymmer bilder av händer enligt samma mall.

Erixon observerade det för Snickarmålaren personliga målnings-sättet, med säreget "stiliserade typer och former" (Erixon 1937:181f), avvikande från Reuters manér. Det är något som senare även Östlund kommenterar (Östlund 1953:58ff). En karaktäristisk detalj är linjen som markerar käkbenets nedre kant i figurernas ansikten.

Detaljer i återgivningen av hästarna ger ytterligare exempel på de olika målarnas personliga manér. Medan Reuter företrädesvis målar hästhuvudena kantiga och med raka betsel gör Snickarmålaren dem mjukt rundade med betsel som följer den rundade formen. Målaren med signaturen "AF" (Jens Ors-gården, Bjuråkers forngård) avbildar hästhuvuden utan lång pannlugg på ett sätt som avviker från såväl Reuter som Snickarmålaren. Den yttersta fliken av akantusrankorna är i Reuters versioner fyllda med prickar vilket inte tycks förekomma i Snickarmålarens fall.

Möbelmåleri i Reuterskolans stil – bord, kistor och skåp

I Delsbo och Bjuråker finns anmärkningsvärt mycket signerat interiör-måleri från 1700-talet bevarat. När det gäller möbler är det sämre ställt

med signaturer. Det finns ett flertal möbler vars måleri visar de för Reuter eller Reuterskolan typiska dragen – men inte något uttryckligen signerat.

Mest handlar det om kistor men också om de i Delsbo så vanliga långborden. Åtskilliga långbordsskivor med ståtligt måleri och målade dateringar har bevarats till idag. I bouppteckningarna upptas både ”långbord” och ”målade långbord”. Liksom vändbänken har de en gammal tradition i området. Det finns många exempel på långbordsskivor med dateringar från 1600-talet men också enstaka bordsskivor från seklet dessförinnan, varav en med dateringen 1575 (Östlund 1953:44) och en daterad 1590, i Nordiska museets samlingar (Erixon 1923:83).

Bland långbordsskivorna från 1700-talet har ett exemplar i Delsbogården på Skansen utpekats som ett möjligt arbete av Reuter (Strömberg 1941:158). I dess måleri ingår både de för Reuter typiska änglabelätena och bärdslingorna.

Det finns även en långbordsskiva i Frisbogården i Bjuråkers forngård med de för Reuter typiska stjärnorna och omegatecknet. Ytterligare en bordsskiva, attribuerad till Reuter och daterad 1746, finns i Norrbergstugan, Delsbo forngård. Den sistnämnda har ett måleri i svart, mörkgrönt, blymönjerött och en brun trasådring. Inom kransen återfinns den för Reuter typiska kalligrafiska slingan och stjärnorna. Analyserna av dem har varit enbart okulära.

De tidigaste exemplen på den typiska Delsbokistan med dess nedåt och inåt sluttande sidor är de kistor som försetts med målade dekor i Reuters stil. Typen har tidigare särskilt uppmärksammats med två exempel från 1771 och 1778. Den förstnämnda finns i Hälsinglands museum (HM 1716). Den andra, i privat ägo, har ett måleri som in i minsta detalj motsvaras av måleriet på en kista i Bjuråkers forngård, vilken dock är av en annan form, större och med lodräta sidor. Den sistnämnda är försedd med den målade dateringen 1779 i den vänstra av framsidans två vapensköldar. Ett snarlikt måleri, fast då bara på insidan av locket, återfinns också på en annan mindre kista i samma hembygdsgårds samlingar. Den bär dateringen 1778.

Ytterligare några kistor med den för Delsbo specifika formen med nedåt och inåt sluttande sidor är intressanta i sammanhanget. En av dem, i Söderhamns museum (SM 1864), är med sin målade datering 1759 i en av framsidans två målade vapensköldar den av mig hittills äldsta kända kistan av denna form. Såväl de dekorativa vertikala bärderna längs hörnen på kistans utsida som draperimotivet, änglafigu-



terna, äpplena och stjärnorna på lockets insida pekar på Reuter som upphovsman.

En annan kista i Hälsinglands museum, med inåt och nedåt slutande sidor, är försedd med årtalet 1764 (HM 9037). Den kan med stor sannolikhet tillskrivas Reuter (se fig. 13). Framsidan är försedd med initialerna GR, för Gustaf Reuter, respektive BK, för hustrun Brita Klingström – vilket torde vara tillräckligt för att säkerställa attributeringen och proveniensen. Måleriet på utsidan har identifierats som oljefärg respektive en hartsbaserad drickamålning. Ockra, blyvitt och spanskrönt ingår bland pigmenten.

Bland skåpen är det särskilt ett i Ljusdalsbygdens museum, daterat 1774, som förtjänar uppmärksamhet (LjM 9431) (se fig. 14). Det består egentligen av två skåp där det ena ställts ovanpå det andra. Vid första anblicken verkar de höra ihop men vid närmare granskning visar det sig att de profilhyvlade listerna på överskåpet skiljer sig så mycket från motsvarande lister på underskåpet att de två delarna knappast kan vara gjorda i samma verkstad – åtminstone inte vid samma tillfälle. Skåpet, som 1971 ställdes ut på läns museet i Gävle och förvärvades av Ljus-

Figur 13 (2.3.13): Kista med initialerna för Gustaf Reuter och dennes hustru Brita Klingström. Foto: Anders Assis

Figur 14 (2.3.14): Detta skåps måleri, daterat 1774, har med all sannolikhet utförts av Gustaf Reuter (LjM 9431). Foto: Yngve Söderquist



dalsbygdens museum 1999, har sedan länge i sin helhet ansetts vara målat av Reuter. En konnässörskapsanalys styrker en sådan förmodan – åtminstone vad överskåpet beträffar. Lister och dekorativa balusterdockor är målade med en oljebaserad färg medan de större ytornas färg identifierats som ett drickamåleri – allt utfört på en vit grundering (se vidare kapitel 3.5 *Konstteknologiska undersökningar av hälsingemåleri*).

Måleriet i Voxnandalen, Dellenbygden och Dalarna – en jämförelse

Medan måleriet i Dellenbygden representeras av ett stort antal mer eller mindre välbevarade interiörer – där även takmåleriet har bevarats – har det motsvarande 1700-talsmåleriet i Voxnandalen med få undantag som inredningen i Ol-Mårs i Alfta enbart blivit kvar i form av lösa delar och fragment. En annan skillnad är att måleriet i norr i så hög grad är signerat medan det i söder i stort sett är osignerat. Vilka andra skillnader – och likheter – kan iakttas? Hur kan de beskrivas, sammanfattas och tolkas? Och vad kan jämförelsen mellan det hälsingska måleriet och det närbesläktade måleriet i Svärdsjö och Enviken ha att berätta om nätverk, om förbindelser mellan olika områden, om arbetsformer, samverkan och konkurrens, om identitetsbygge och om estetiska ideal?

Likheter och olikheter i färg och form

De flesta av Gustaf Reuters stora inredningsuppdrag i Delsbo och Bjuråkers socknar är från åren kring 1750 och senare. Hypotetiskt skulle Reuter ha kunnat ta intryck av Ovanåkersskolans måleri som fanns färdigutvecklat i södra Hälsingland redan före 1700-talets mitt (Erixon 1937:187; Knutsson 2007a:34). Förekomsten av väggfältet från Per-Ers i Hamre, Ljusdal, med dateringen 1735 skulle kunna tyda på att åtminstone någon av målarna från Voxnandalen tagit sig från södra delen av landskapet till norra i jakten på arbete ungefär vid den tid då Reuter etablerar sig som målare i norra Hälsingland.

Vissa inslag i Reuters repertoar, som de stiliserade blomsterurnorna med deras om grankottfjäll eller påfågelsfjädrar erinrande kompositioner, är i detalj så till den grad överensstämmande med dem i Ovanåkersmåleriet att ett samband måste förutsättas (Knutsson 2007b:91). Detaljer och motiv som förenar de båda områdenas måleri med varandra är också renässansens lagerbladskransar och barockens stiliserade tulpaner.

Vad olikheterna beträffar skiljer sig 1700-talets Ovanåkersmåleri från Reuterskolans måleri och det senare dalmåleriet främst genom att figurer, landskap eller byggnadsmotiv – förutom kolonnställningen – aldrig förekommer i Ovanåkersmåleriet. Kolonner omvirade med vinrankor ingår i det av Erik Ersson, Snickarmålaren, signerade måleriet från 1777 i Tjärnmyrastugans kammare, Delsbo forngård liksom i måleriet från 1766 i kafeterian, Bjuråkers forngård och på ett löst väggfält

i Frisbogården, samma forngård. Annars är detta något för Ovanåkersmåleriet specifikt. Barockens uppbundna inramande ridågardiner är ett för norra Hälsinglands målare säreget och långlivat motiv – uppenbarligen har det varit gångbart i hundra år – som inte förekommer i södra delen av landskapet.

Det har varit de i närområdet lätt åtkomliga pigmenten som dominerat i både Voxnandalens och Dellenbygdens måleri. Färgskalan i Delsbos och Bjuråkers interiörmåleri är i stort sett densamma som hos Ovanåkersmåleriet. Den blå färgen i det med ”AF” signerade måleriet från 1781 i Jens Ors-gården (Bjuråkers forngård) och det ännu oidentifierade måleriet i Norrbergsstugans herrstuga och förstuga (Delsbo forngård) påminner om den blå färgen hos interiören från gården Per-Ers i Ljusdalstrakten. Några färgpigment har påvisats och identifierats. Enligt en muntlig tradition har det gulockra färginslaget i Reuters måleri ansetts komma från Avholmsberget och Säljesta by i Järvsö.

Modenytt och stadspåverkat – tradition och egenart

De vinranksomlindade kolonnerna är ett motiv som under loppet av 1700-talet kom att etableras med särskild styrka i just Voxnandalen. I Ovanåker går Eric Jonsson i sin fars fotspår med just de ingredienserna. Gång på gång återkom de till de vinranksomlindade kolonnerna – om än i kombination med rokokoelement och ett moderiktigt uppdaterat formspråk (Olanders 1996:87f). Ännu vid 1800-talets mitt förekommer schablonmålade vindruvsklasar mot en i övrigt på fri hand målad yta i världsarvsgårdarna Jon Lars och Pallars, där en dalmålare från Rättvik anpassat sitt måleri efter det på orten gångbara.

Om vi föreställer oss att det finns ett samband mellan ekonomiskt välstånd och målade interiörer indikerar antalet sådana i Voxnandalen och Dellenbygden att båda områdena bör ha upplevt ett ekonomiskt uppsving med början vid 1700-talets mitt. På Mårtessgården i Edsbyn finns ett interiörmåleri av Rättviksmålaren Björ Anders Hansson signerat och daterat 1811. På baksidan finns ett äldre måleri i Ovanåkersstil bevarat. Femtio år efter att detta tillkommit har man alltså ansett det vara dags för en förnyelse med återanvändande av samma duks baksida för ett mer moderiktigt måleri. Likaså har man för måleriet i gården Per-Ers i Ljusdal återanvänt duken med ett måleri från 1735 för ett nytt måleri på dukens baksida hundra år senare. I Delsbo och Bjuråkers socknar är detta svårare att finna exempel på. Kanske har man i Dellenbygden vårdat det traditionella med större kraft medan man i Voxnandalen

varit mer benägen att förse sina hus med ett mer moderiktigt måleri? Det är i så fall en hypotes som stämmer med en uppfattning att intresset för att bibehålla det gamla traditionella varit särskilt utvecklat i Delsbo och Bjuråker (Andersson 2005). Eller är det så att vi här helt enkelt ser resultatet av olika ekonomiska förutsättningar? Nybyggnationen har under 1800-talet varit särskilt omfattande i Voxnandalen med tillkomsten av stora trevåningshus i herrgårdstil.

Förnyelsen, alternativt bibehållandet, av de målade interiörerna kan i och för sig förklaras med en stark, alternativt svag ekonomi. Å andra sidan är det inte nödvändigt att alltid se det lokala måleriets blomstring som uttryck för ett materiellt välstånd. När det gällde de i bygden bosatta målarna, till exempel Reuterskolans utövare, har det visat sig att dessa ofta ersattes för sina insatser genom dagsverken, hjälp med timring, vägbyggen eller leverans av olika varor som hö eller näver (Ekelöf 1996:66ff).

Benägenheten att anamma ett nytt formspråk kan ses som uttryck för ett intresse för nyheter. Det kan också ses som ett uttryck för välstånd. Men på båda dessa punkter finns alltså, som vi sett, olika möjligheter till tolkningar som inte nödvändigtvis kopplar samma stilistiska förnyelse med ekonomi.

Ett mer entydigt sätt att mäta områdets välstånd och intresset för nyheter är användningen av material. Medan arbetskraften kunde betalas med gentjänster eller in natura var tillgången på olika material avhängigt både kontanter och intresse för nyheter.

Att de olika stilarna slår igenom med olika kraft i de olika delarna av landskapet vid olika tidpunkter är något som redan Manne Östlund framhöll (Östlund 1953:45). Maj-Britt Andersson har sedan ur ett konst- och kulturvetenskapligt brett perspektiv analyserat denna stilhistoriska anakronism och de olika orternas olika stilpreferenser (Andersson 2000:171ff; Andersson 2005). Hon framhåller de för oss idag dolda budskap som fanns inbyggda i måleriets motiv, mönster, stil och karaktär och återkommer i sin forskning ofta till det faktum att målarna bara anammade de nyheter ”som passade traditionen, socknen och det redan givna” (Andersson 2010:40). Att något förefaller retarderat behöver varken bero på ekonomisk tillbakagång eller bristande förmåga att följa med i stilutvecklingen. En bakomliggande orsak kan enligt Andersson istället vara en medveten strategi och vilja att välja en stil som man känt som socknens egen.

Förebild för dalmåleriet?

Ovanåkersmåleriet har ett tydligt samband med det möbel- och inredningsmåleri som Hans Ersson Enman (1727–1773) i Svärdsjö och Envikens socknar utvecklade på 1750- och 1760-talen (Engström 1995), en omständighet som tidigt noterades (Erixon 1937:188; Östlund 1953:63f). I Svärdsjö och Enviken finns flera interiörer signerade av Enman. De är daterade 1759, 1760 och 1766. Ett motsvarande arbete av samme målare, monterat som delar av en interiör med måleri på hyvlade takbrädor och grov väv finns i Dalarnas museum, Falun. På en takbjälke finns den målade dateringen ”1760”. Gustaf Ankarcrona besökte gården ”Espes” i Edsbyn med dess målningar som han tillskrev Hans Ersson Enman. Attribueringen är förstäligen men vid ett närmare studium av detaljer i handlaget förefaller den ändå osannolik. Det är för mycket som skiljer det från de av Enman signerade arbetena.

Erixon ansåg det som ”fastslaget, att det var Enman, som inspirerades från Hälsingland och icke tvärtom” (Erixon 1937:188). Och senare forskare har stämt in (Jacobsson 1983:112). Ett indicium för det är den

spridning som denna typ av måleri hade i Hälsingland medan motsvarande måleri i Dalarna tycks ha varit mer begränsat, både geografiskt och kronologiskt: lokalt begränsat i geografin, och dessutom något senare. Enmans äldsta kända interiör är den från 1759. Två kistor i Nordiska museets samlingar går att attribuera till honom. Och de är något äldre. Den ena bär en målad datering ”1755” tillsammans med namnen ”Annbritan Anders Dotter” och ”Jan HanSon” samt bokstavskombinationen ”HES” som sannolikt står för Hans Ersson Enman (NM 183307). Den andra kistan är daterad 1758 (NM 160717). Ytterligare en kista med omisskännligt Enmanmåleri finns i Dalarnas museum (DM 11115). Den saknar både signering och datering men borde ha tillkommit omkring 1760.

Figur 15 (2.3.15): Målad interiör i Svärdsjö gammalgård, signerad Hans Ersson Enman. Foto: Johan Knutsson





Liknande symmetriskt arrangerade akantuskrokar förekommer även i det senare dalmåleriet, som i en interiör i bröllopsstugan från Hjulbäck i Siljansnäs socken (återskapad i Leksands kulturhus), troligen utförd av Elias Eliasson – namnet ”Elias” skrivet i ett hörn av ett av väggfälten har tolkats som en signatur för honom – och daterad 1782 (Knutsson 2007b:94). I Hjulbäcksinteriören ingår kolonner omlindade med vinrankor vilket stärker sambandet med Voxnandalen. Figurscenerna och särskilt kurbitsblomstren är däremot specifika för dalmåleriet.

Mellan Ovanåkers och Alfta socknar i norr och Svärdsjö och Envikens socknar i söder har utbytet av varor och tjänster varit stort. När nya bänkar skulle tillverkas för Alfta kyrka 1681 gick uppdraget till ”Snickaren Mr Hans Oluffsson ifrån Swerdsio”. Samme snickare fick också samma kyrkas uppdrag att tillverka en ny predikstol med tillhörande himmel.

Även kontakterna mellan Siljansbygden och Voxnandalen var täta och Ovanåkersmåleriet kan troligen utpekas som en av utgångspunkterna för det motiv som under 1770- och 1780-talen skulle utvecklas

Figur 16 (2.3.16): Målad interiör, Hjulbäck i Leksand, daterad 1782, troligen utförd av Elias Eliasson. Leksands kulturhus. Foto: Roland Andersson

till Dalarnas kurbits. Redan Sigurd Erixon noterar hur dessa ”eleganta, påfågelsmässigt utbredda jättekottar med insprängda blommor [...] på ett intressant sätt förebildar Rättviksmålarnas stiliserade blomkaskader” (Erixon 1937:188). Ännu hade inte ”kurbits” slagit igenom som benämning när Erixon gjorde sina observationer. I Nordiska museets katalogkortstexter från 1930-talet anges motiven hos dalmåleriets föremål som ”dalkarlsblommor” eller ”rosmåleri”.

Likheterna mellan Voxnandalens måleri och Siljansbygdens kurbitsmåleri är onekligen slående. Att närmare utreda i vilken mån och på vilket sätt det senare inspirerats av det förra vore en angelägen uppgift. Hjulbäcksinteriören från 1782 är en intressant förbindelselänk i det sammanhanget. Var Ovanåkersmåleriet i själva verket en av de viktigaste utgångspunkterna inte bara för Enmans måleri i Svärdsjö och Enviken utan också för utvecklingen av Siljansbygdens kurbitsmåleri?

Även förhållandet mellan Reuterskolans måleri, Hans Ersson Enmans och den senare Leksandsmålaren Jufwas Anders Erssons måleri är intressant att närmare analysera (Knutsson 2007b:94). Tills vidare får det räcka med att konstatera de slående likheterna i form av taktundlar av i stort sett samma utseende i såväl Reuterskolans måleri som i Jufwas Anders Erssons inredningsmåleri i Nises källarstuga, Djura hembygdsgård. Och vilken roll spelade Dellenbygdens måleri med dess kurbitsliknande blomstermåleri som Reuter tillsammans med sonen Carl försåg läktaren i Högs kyrka 1751–1752 med?

Mycket återstår att utreda beträffande förhållandet mellan Hälsingland och Dalarna och hur utbytet av konstnärliga impulser skett. Kanske man ändå kan våga förmoda att medan 1800-talets inredningsmåleri i Hälsingland domineras av målare från Siljansbygden var 1700-talet en tid då inredningsmåleriet i landskapet utvecklades av målare bosatta och verksamma inom landskapets gränser. Och att Hälsingland i förhållande till omgivande landskap, och ifråga om utvecklingen av det folkliga inredningsmåleriet, då varit den givande parten, mer än den mottagande.

Referenser

Arkiv: Nordiska museet, Etnologiska undersökningar, EU.

Kapitlet bygger till största delen på föremålsstudier i Nordiska museet, Hälsinglands museum, Ljusdalsbygdens museum, Dalarnas museum, Söderhamns museum, Edsbyns museum, Delsbo och Bjuråkers forngårdar samt Svärdsjö gammelgård.

Tryckta källor

Andersson, Maj-Britt (2000). *Allmogemålaren Anders Ädel*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet.

Andersson, Maj-Britt (2010). Sköna hem i Hälsingland. *Byggnadskultur* 2010:4.

Andersson, Maj-Britt (2005). Hudiksvalls rokokoko eller Delsbos barock? Stilpreferenser i en hälsingesocken på 1700-talet. *Fataburen: kulturhistorisk tidskrift*. Stockholm: Nordiska museet.

Aronsson, Yngve (2014). Vem var Måns Snickare i Hudiksvall? *Hälsingerunor* 2014.

Bedoire, Fredric & Lis Hogdal (2000). *Den stora hälsingegården: gårdar och befolkning i Voxnans dalgång*.

Bondjers, Rune (2007). Det började med möbelmåleri efter en kunglig ”upmuntran”. I: *Dalmåleri: dalmålarna – deras liv och verk. Dalarnas fornminnes- och hembygdsförbunds skrifter nr 38*. Falun: Dalarnas museum i samarbete med Nordiska museet.

Bringéus, Nils-Arvid (1985). En brudkista från Delsbo. *Hälsingerunor* 1985.

Decorated Farmhouses of Hälsingland: Swedish World Heritage Nomination 2011, 2011.

Ekelöf, Kjell (1996). Måleri i Delsbo och Arbrå 1749–50. *Hälsingerunor* 1996.

Engström, B. (1995). Hans Ersson Enman. *Envikens hembygd – kontaktblad för medlemmarna i hembygdsföreningen* 1995:2.

Erixon, Sigurd (1923). Hälsingarnas hem. *Svenska Turistföreningens årsskrift* 1923. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Erixon, Sigurd (1929). Nummer tio Växbo: en bondgård av hälsingesnitt. I: Wallin, Sigurd & Sigurd Erixon (red.). *Svenska kulturbilder*, bd I. Stockholm: Skoglunds bokförlag.

Erixon, Sigurd (1937). Hälsinglands bygdemåleri. I: Wallin, Sigurd & Sigurd Erixon (red.). *Svenska kulturbilder*, ny följd, bd IV. Stockholm: Skoglunds bokförlag.

Fors, Yvonne & Sven Isaksson (2018). GCMS Analyses by Direct Methylation (Permethylation) of Lipids in Binders Used in 18th–19th Century Folk Painted Interiors in Hälsingland, Sweden. *Journal of Archaeological Science: Reports*, 23, s. 127–136.

Gustafsson, Gotthard (1941). Delsbogården. *Fataburen: kulturhistorisk tidskrift*. Stockholm: Nordiska museet.

Hamberg, Per-Gustaf (1974). *Norrländska kyrkoinredningar: från reformationen till ortodoxi* (Kungl. Vitterhets Historie och antikvitets akademien), Stockholm: Almqvist & Wiksell.

Hillgren, Bror (1982). En ålderdomlig kistdekoration. *Fataburen: kulturhistorisk tidskrift*. Stockholm: Nordiska museet.

Jacobsson, Bengt (1983). *Svensk folkkonst*, del I. Lund: Bokförlaget Signum.

- Knutsson, Johan (2007a). Dalmåleri i jämförande perspektiv. I: *Dalmåleri: dalmålarna – deras liv och verk*. Dalarnas fornminnes- och hembygdsförbunds skrifter nr 38. Falun: Dalarnas museum i samarbete med Nordiska museet.
- Knutsson, Johan (2007b). Dalmåleriet i konst- och inredningshistorien. I: *Dalmåleri: dalmålarna – deras liv och verk*. Dalarnas fornminnes- och hembygdsförbunds skrifter nr 38. Falun: Dalarnas museum i samarbete med Nordiska museet.
- Knutsson, Johan (2014). Delsbokistan och möbelmåleriet i norra Hälsingland under 200 år. *Hälsingerunor* 2014.
- Lundell, Jan & Åke Norberg (1990). *Svågadalen*. Hudiksvall: Hälsinglands museum.
- Nodermann, Maj (1965). De nyfunna bonaderna i Alfta. *Fataburen: kulturhistorisk tidskrift*. Stockholm: Nordiska museet.
- Nodermann, Maj (1984). *Från Altranstädt till Delsbo: bildtryck och bonader med Carl XII*. Stockholm: Nordiska museet.
- Nodermann, Maj (1997). *Bonadsmåleri i Norden från medeltid till Vasatid*. Nordiska museets Handlingar 125. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Nodermann, Maj (1998). Gustaf Reuter. *Svenskt biografiskt lexikon*.
- Nylander, Lars (2003). Allmogemålaren Eric Ericsson och inredningsmåleriet i södra Hälsingland vid 1800-talets mitt. *Hälsingerunor* 2003.
- Nyström, Ingalill (2012). *Bonadsmåleri under lupp: spektroskopiska analyser av färg och teknik i sydsvenska bonadsmålningar 1700–1870*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet, Tillgänglig på: <http://hdl.handle.net/2077/30154>
- Olanders, Gustaf (1996). Tre generationer Ovanåkersmålare. *Hälsingerunor* 1996.
- Sandberg, Elvi (2005). Målaren Gustaf Reuters föräldrar och familj. *Hälsingerunor* 2005.
- Sandberg, Elvi (2007). Jakob Marcusson Tillberg: en 1700-talsmålare i Bergsjö. *Hälsingerunor* 2007.
- Sinha, Kerstin & Gärd Folkedotter (2002). *Bild på bondevägg: hälsingegårdarnas måleri*. Hudiksvall: Hälsinglands museum.
- Strömberg, Elisabeth (1941). Möbleringen av Delsbogården. *Fataburen: kulturhistorisk tidskrift*. Stockholm: Nordiska museet.
- Svensson, Ingemar (1969). Gustaf Reuter, soldat och bygdemålare. *Bocken. Årsskrift för Hälsinge regementets Kamratförening 1968/69*. Gävle: Hälsinge regementets kamratförening.
- Wahlund, Sten (red.) (1945). *Sveriges släktregister: Ovanåkers socken*. Stockholm: Sveriges släktregister.
- Östlund, Manne (1953). Dekorativt inredningsmåleri i Hälsinglands bondehem. *Hälsingerunor* 1953.

2.4 MÖBELMÅLERI I JÄRVSÖ OCH FORSA 1780–1850

Anders Assis,²⁵ Lars Nylander²⁶ och Ingalill Nyström²⁷

I detta kapitel skärskådas möbelmåleriet i Järvsö och Forsa. Från bägge socknarna finns ett stort materiellt kulturarv från perioden 1780–1850, som till stor del består av målade möbler, friargåvor, dekorerade redskap, dräkt- och bäddtextil samt inredningsmåleri. Dessa föremål har med vissa få undantag framställts lokalt i socknarna. Studien fokuseras på tre målare: Mats Dahlström (1763–1809), Jöns Månsson (1769–1847) och Bäck Erik Andersson (1797–1870). Genom dessa tre produktiva möbelmålare arbeten studeras möbelmåleriet i två hälsingsocknar från 1700-talets slut till 1800-talets mitt, och med utgångspunkt i följande frågor: Vad är specifikt i möbelmåleriet i de båda socknarna? Hur har måleriet växt fram? Hur kommer det sig att möbelmåleriet skiljer sig åt i de båda socknarna?

Järvsö

I Järvsö, liksom i hela Ljusnandalen, var väggmåleri mycket vanligt, för att inte säga regel i de mer välbärgade gårdarna. En och samma byggnad kunde ha ett flertal inredningar med frihandsmåleri och schablonmåleri tillsammans med tryckta tapeter. Bevarat material visar att vissa inredningar troligen utfördes av målare från den egna socknen, men det är också belagt att en betydande del av dem utfördes av kringvandrande dalmålare (Jansson 1984; Andersson 1996) och av målare från grann-

25. Anders Assis har huvudsakligen bidragit med delarna om Mats Dahlström och Bäck Erik Andersson.

26. Lars Nylander har framför allt bidragit med delarna om Jöns Månsson.

27. Ingalill Nyström har bidragit med måleritekniska aspekter och analysresultat vad gäller målerimaterial.

socknen Ljusdal (Assis 2016). Det senare är rimligen bakgrunden till att många från Järvsö bevarade och dokumenterade inredningar i stort följer samma mönster som var gängse även i kringliggande socknar.

Vad möblernas formspråk beträffar är det dock annorlunda. Järvsös särpräglade möbelkultur sticker under 1800-talet ut från grannsocknarnas motsvarigheter, både vad gäller snickerier och målerier. Denna möbeltradition har tidigare beskrivits utförligt inom forskningen (Gudmundsson 1973; Assis 2014). En stor mängd skåp finns bevarade och förhållandevis många har sitt originalmåleri bevarat. Orsakerna till detta kan vara flera. En kan vara att de lokala stilpreferenserna i princip var oförändrade under perioden 1790 till 1850, vilket kan ha gjort att möbler inte nödvändigtvis uppfattades som omoderna även om de hade ett par generationer på nacken. Dessutom rådde det inom den folkliga möbelkulturen andra kriterier än inom den borgerliga sfären för vad som uppfattades som statusfyllt. Om något var omodernt eller inte behöves inte ha spelat någon roll för statusvärdet (jfr Knutsson 2001).

Snickeriarbetet

Av det bevarade materialet att döma har traditionens makt eller enoreflekterad konvention varit stark när det gäller skåpens snickerier. Under den period från vilken vi känner daterade skåp, från 1762 till omkring 1850 är de i allt väsentligt snickrade efter samma grundmönster, i barockens formspråk, med begränsad förändring över tid. Allt tyder på att skåpen inom denna tradition nästan uteslutande är snickrade lokalt (Gudmundsson 1973). Den stora mängden skåp som finns bevarade har troligen många olika upphovsmän – detta styrks genom granskning av snickeritekniska detaljer – även om det samtidigt är ett rimligt antagande att ett fåtal snickare utförde stora mängder möbler.

Enstaka snickare som genom signering har kunnat knytas till enskilda möbler kan möjligen identifieras, men de flesta av socknens möbelsnickare är ännu okända. Två snickare som tidigare lyfts fram är Pär Olofsson och Erik Persson, vilka anges ha tillverkat ett skåp från 1825, enligt en inskription i detsamma (Andersson 2011:198).²⁸ Deras hemvist har tidigare misstolkats, men inskriptionen i skåpet anger att de var boende i byarna Nordsjö respektive Kalv (LjM arkiv).

28. Skåp i Nordiska museets ägo (NM.0138841). Snickarna har tidigare angetts vara boende i byn Karsjö, en felaktig uppgift som härrör från Nordiska museets äldre katalogkort, vilken sedan har förts vidare i litteraturen.

Måleriarbetet

Även vad gäller socknens möbelmåleri var konventionen stark. Under slutet av 1780-talet utvecklades inom möbelmåleriet i Järvsö en lokal stil, som med mindre förändringar kom att vara dominerande i socknen ända fram till omkring 1850. Den kännetecknas av en mörkt blå eller svart bakgrundsfärg, dekorerad med en kontrasterande abstraherad och stiliserad mönsterbildning, som kan liknas vid molnliknande formationer. Den har i litteraturen presenterats under benämningen ”molnmarmorering” och har sannolikt utvecklats genom folkliga målares tolkningar och stiliseringar av skråutbildade målares marmorimitation. Pigmenten i bakgrundsfärgen var vanligen rent pariserblått eller kimrök och i den vita marmoreringen blyvitt. Skåpens dörrspeglar och listverk försågs med målade dekorationer i form av blommotiv eller kurbitser. Det var främst i dessa detaljer som den enskilda målaren satte sin personliga prägel på dessa möbler, och det är också i de motiven som det förekommer en större variation över tid. Många Järvsöskåp från 1800-talet framstår genom alla detaljer som väldigt komplexa, med en spännande kombination av både mycket ålderdomliga och mer moderna detaljer i en och samma möbel. Den typiska färgsättningen gör dock att de hela tiden höll sig inom denna gängse konvention. Någon specifik förlaga till denna stiliserade marmorering är inte känd, men det utesluter inte att en sådan funnits. Det har föreslagits att stilen kan ha utvecklats lokalt, av en tidig och ännu oidentifierad målare (Assis 2014:25ff).

Skåpens måleri är utfört av många olika såväl lokala som kringvandrande målare, vilket kan skönjas utifrån iakttagelser av individuella handlag och valda detaljer. Vissa målare har identifierats men de flesta inte, och arbetsfältet verkar ha varit en förhållandevis öppen marknad där hantverkare var välkomna att verka, om de accepterade att arbeta inom detta på orten rådande stilideal.

Mats Dahlström från Malung och Stora Tuna

Den kringvandrande målaren Mats Dahlström (1763–1809) var född i Malung och gifte sig 1788 till Stora Tuna (Assis 2014). Även om flera medlemmar i hans nära familj sysslade med måleri är det inte känt när och av vem Dahlström introducerades i måleriet. Han kom att få stor betydelse för utvecklingen av det för Järvsö socken typiska möbelmåleriet. Han var inte först med att måla i denna lokala stil men hans förenkling och stilisering av marmoreringen kom att få många efterfölja-



Figur 1 (2.4.1): Skåp signerat "Målat av Mats Dahlström ifrån St Tuna". I privat ägo. Foto: Anders Assis

Bomsarvet och ingår idag i Stora Tuna hembygdsförenings samlingar. Troligen finns det fortfarande mycket oupptäckt måleri av Dahlströms hand i Dalarna. De tidigaste kända indikationerna på Dahlströms verksamhet i Hälsingland är från 1792 och utgörs av daterade möbler från Alfta socken. Möjligen var han redan detta år i Järvsö men i så fall i sällskap med en annan, oidentifierad målare. Dahlströms karaktäristiska bokstäver och siffror finns målade på ett skåp från socknen daterat detta år. Övrig dekor förefaller av handlaget att döma vara utförd av någon annan (Assis 2014:29). Den största delen av hans kända produktion i Hälsingland är från just Järvsö socken, och dit återkom han bevisligen vid upprepade tillfällen mellan 1793 och 1801. År 1797 finns han också belagd i Järvsö kyrkoräkenskaper, då han fick betalt för målning av

re. Hans av allt att döma omfattande produktion från 1790-talet och fram till första åren på 1800-talet bidrog i hög grad till att befästa stilen i socknen.

Det finns tre idag kända möbler som är signerade av Mats Dahlström. Ett bord med proveniens från Rengsjö socken och två skåp från Järvsö. Bordet är signerat "Mats Dahlström år 1794", ett av skåpen "MDS 1799" och de är bägge kända sedan tidigare (Assis 2014). Bordet är i privat ägo och skåpet ingår i Hälsinglands museums samlingar (HM 756). Det andra skåpet, vilket även det är i privat ägo, är daterat 1797 och signerat "Målat av Mats Dahlström ifrån St Tuna" (fig. 1).

Utifrån dessa signerade möbler kan sedan en stor mängd möbler genom konnärsörs-kapsanalys attribueras till Dahlström. Det tidigaste nu kända verk som kan tillskrivas honom är en kista daterad 1786, från Gustafs socken i Dalarna. Den målades för en Anna Göransdotter i byn

167

Min Herr Erik Persson i Sanna med allid wäl
 Jag tackar dig för det giffna wärdig i
 Järsö och min Dan och Giffa dig i ppen fallin
 angående din forrade hos Gatt wadann
 Öfpling så har jag så fat på något an
 nat på utslan jag har läst in på Kompe
 man samt så till att så ut som man nämna
 jag war gammal när du kall på någon
 utslan mig när jag Komman till Koppo om
 två wärdor för digen så far ut widare latta
 mid min är mitt wistande i Bollnäs så har
 jag sig för Koppas till dig Giffa sin fondag
 Per Jonsson i norra är ut Kal Komma
 till genom mid det forra ut mala, fram
 lufura din aam för utliga honann
 Bollnäs d. 1 augusti 1795
 Mats Dahlström

nummertavlorna (Järvsö Lib:4). Under 1790-talet målade han även vid olika tillfällen i Rengsjö, Bollnäs och i Alfta socknar. Senare målade han på andra ställen, bland annat i Sörmland under perioden 1805–1809.²⁹ I de verk som tillkommit under hans år i Järvsö går det att påvisa flera olika handlag utöver dem som kännetecknar hans manér, och detta bör tolkas som att han har verkat i sällskap med andra målare. Detta har konstaterats tidigare (Assis 2014) och upptäckten av ett brev från 1795³⁰ (fig. 2) och det signerade skåpet från 1797 kan nu kasta ett klarare ljus över dessa förhållanden.

Brevet, vilket är daterat den 1 augusti 1795 i Bollnäs, är skickat av Mats Dahlström till bonden Erik Persson i Sanna, Järvsö. Dahlström

29. År 1805 tog Dahlström ut respass till Sörmland och Östergötland (Kopparbergs länsstyrelse, Landskansliet, CVI:1). Det finns ett flertal bevarade verk efter honom i Sörmland, daterade mellan dessa år, i trakterna där han också dog 1809 (Assis 2014).

30. Ett särskilt tack till Nisse Olofsson för uppmärksammandet av detta arkivfynd. Brev i Järvsö hembygdsförenings arkiv.

Figur 2
(2.4.2): Brev från Mats Dahlström till en bonde i Järvsö, 1795. Foto: Anders Assis



Figur 3 (2.4.3): Del av interiört måleri från en gård i Nor, Järvsö socken. HM 771. Foto: Joel Bergroth

skrev att han skulle anlända Järvsö om två veckor och han bad Persson att hälsa till bonden "Per Jonsson i Norre" att "vi skall komma till honom med det första att måla". Denne Per Jonsson, som Dahlström angav att de skulle måla hos, har identifierats som ägaren av ett hemman i Nor. Från just denna gård finns också ett bevarat inredningsfragment från 1795 i Hälsinglands museums samlingar.³¹

Fragmentet är troligen ett dörröverstycke, målat med en limfärgsliknande temperabaserad färg på väv och anger namnen på gårdens ägare: Per Jonsson och hans hustru Brita Jonsdotter (se fig. 3). Brevet och dörröverstycket har ett direkt samband, och om Dahlströms intention höll borde dörröverstycket därmed kunna dateras till sensommar eller tidig höst 1795. Det faktum att Dahlström angav att *vi* ska komma och måla, visar att han vid detta tillfälle hade sällskap av ytterligare minst en målare. Att det var Dahlström som undertecknade och skickade hälsningen kan samtidigt antyda att han var ledaren för detta sällskap.

Ett studium av bokstavsformerna på fragmentet från Nor och det signerade skåpet från 1797 visar tydligt att de bägge är gjorda med den karaktäristiska handstil som tidigare har tillskrivits en oidentifierad må-

31. LjM arkiv: Utredning av Elvi Sandberg 2016-06-07.

lare som gått under benämningen *Etikettmålaren* (Assis 2014). Dessa nya fynd visar att Mats Dahlström torde vara identisk med Etikettmålaren. Då måste de avvikande manér som tidigare konstaterats i Dahlströms måleri härröra från någon annan målare i hans sällskap, kanske en medhjälpare. Det är sedan tidigare känt att bevisligen en, och rimligen två, av Dahlströms brorsöner lärde sig måla av Dahlström och kan ha varit med på arbetsvandringar till Hälsingland (Assis 2014). En annan möjlig medhjälpare kan ha varit en oidentifierad målare som signerat en skåpsäng med bokstäverna ”EES”.³² Sängen har ett måleri nära besläktat med Dahlströms, men är utfört i ett annat manér än Dahlströms. Att ”EES” kan ha varit en av Dahlströms medhjälpare är dock i dagsläget endast en hypotes, i brist på mer konkreta belägg.

När Dahlström kom till Järvsö var den för området särpräglade molnmarmoreringen som tidigare konstaterats redan etablerad. Den hade också börjat stiliseras, vilket syns tydligt på ett skåp daterat 1787 (Assis 2014:24). Dahlström tog upp och förenklade stilen ytterligare. Det som från början kan ha inspirerats av skråmåleriets marmoreringar omvandlades därigenom till ett mönster bestående av bågformade konturlinjer. Dahlström målade dem oftast sammankopplade tre och tre, som sammanhängande bubblor. Till detta fogade Dahlström ytterligare dekorer, främst på skåpens listverk och dess dörrspeglar. Det dokumenterade materialet visar att Dahlström fram till omkring 1796 oftast dekorerade dörrspeglarna med grova kurbitser i blyvitt och mörkt pariserblått på en brandgul, troligen blymönjeröd, bakgrund. Denna färgställning på kurbitser förekommer på möbler i Dahlströms födelsetrakt i västra Dalarna och det var rimligen där han börjat måla på detta vis. Från 1797 förefaller han vanligen måla dörrspeglarna med tunnare röda blommor på svart botten, ibland även med blomblad i vitt och ibland också i gult. Vid enstaka senare tillfällen återkom han till kurbitserna på den brandgula bakgrunden, som till exempel på ett skåp från 1805. Detta skåp har dock av tillgängliga uppgifter att döma en annan proveniens än Järvsö,³³ något som även styrks av skåpets snickerier.

Ytterligare en detalj som Dahlström introducerade i Järvsö, och som han rimligen hade med sig från måleritraditionen i hemtrakten, var

32. I privat ägo. Skåpsängen är odaterad men säkerligen tillverkad omkring år 1800.

33. NM.0171912, ett skåp med flera olika provenienser angivna beroende på källa. Både landskapen Jämtland och Ångermanland har angetts.

Figur 4 (2.4.4): Skåp målat av Mats Dahlström 1793. Skåpet är försett med en dörr dekorerad med kurbits på orange botten och vitt fält med beställarens namn och det aktuella årtalet. Det här var Dahlströms standardutförande vid denna tid. I privat ägo. Foto: Jan Eng



bruket att måla beställarens namn och det aktuella årtalet mot en bakgrund bestående av en liten vit ruta. Det var detta motiv som föranledde forskningens benämning Etikettmålaren, då den vita rutan med namnet för tankarna till en etikett. Motivet placerades på en väl synlig plats på möbeln, och bokstäverna han använde var utförda i frakturstil. Han använde motivet redan 1786 på den tidigare nämnda kistan från Gustafs. Vid samma tid som Dahlström övergick från kurbitserna till blommorna mot svart bakgrund på dörrspeglarna, så övergick han till att allt oftare måla beställarens namn utan den vita bakgrunden. Namn och årtal målades då istället direkt på skåpets grunddekor. Skåpens breda krön- och bottenlister målades ofta i samma färger och med liknande dekorer som på speglarna. Ett exempel på detta är det signerade skåpet från 1797.

Dahlström har ett relativt grovt uttryck i sitt dekormåleri men uppvisar ett konsekvent och precist handlag vid tecknandet av bokstäver. Han målar ofta med utspädda färger som har en tendens att rinna, vilket tyder på att han inte använde tillräckligt med fyllmedel vid färgernas beredning.

Två analyser av Dahlströms målerier har utförts inom ramen för projektet: det signerade och bemålade furuskåpet i Hälsinglands museums ägo från 1799 och det målade dörröverstycket på linneväv från 1795 vilket genom brevet gått att härleda till Dahlström. Målerierna

är utförda med olika bindemedel anpassade efter respektive underlag. Pigmenten är också avsevärt olika, se vidare kapitel 3.5 *Konstteknologiska undersökningar av hälsingemåleri*.

Forsa

Väggmåleri i den form som annars utfördes i riklig mängd i Hälsingland under tiden fram till industrialiseringen återfinns endast sparsamt i Forsa socken, och främst som schablondekorerade väggar. Däremot finns enfärgade väggar, till exempel helt orange eller ljusst gula, med bårder i annan kulör, från 1800-talets första hälft. Om så inredningskulturen varit kulörmässigt enklare i Forsa, har traditionen att måla och dekorera möbler varit desto starkare. Kanske hänger detta också ihop, om möblerna är anmärkningsvärt dekorerade framträder detta bättre mot en lugn enfärgad bakgrund. Eller så är detta ett uttryck för täta kontakter med en borgerlig stadskultur, i detta fall den närbelägna staden Hudiksvall.

Snickeri- och måleriarbeten

Det finns en stor mängd skåp bevarade med proveniens Forsa socken, daterade från 1700-talets andra hälft till 1800-talets mitt. Vid en granskning av handlag och detaljer av ett större antal av dessa är det tydligt att flera snickare såväl som flera målare varit verksamma. Det går även att arkivaliskt belägga målare, både i kyrkböcker och genom upptecknad muntlig tradition.³⁴

Den vanligaste typen av bevarade allmogeskåp från Forsa är ett hängskåp med enkeldörr och välvt överstycke. Typen kan beläggas redan på 1770-talet, med exempelvis ett skåp daterat 1777 (fig. 5). Stil-mässigt hör formspråket hemma i rokokon. Skåptypen förekom inpå 1820-talet. Ett fåtal större skänkskåp med dateringar kring åren 1800 har bevarats. Även dessa har välvt krön (se fig. 7–8).

Från och med 1830-talet förekommer en annan typ av skåp med mer gustavianska stildrag i Forsa. Det har konvex framsida och rakt överstycket. Typen förekommer både som skänkskåp och hängskåp. Båda har i mellanparti respektive nedersta parti en öppen hylla omgiven av dekorativt skurna svängda former (se fig. 6–7).

34. Elvi Sandberg har sammanställt kända uppteckningar och arkivaliska be-lägg för bland annat fem målare i Forsa socken perioden före 1850.



Figur 5 (2.4.5): Hängskåp daterat 1777 på dörrspegeln. Detta är det äldsta daterade exemplet på hängskåp av den äldre Forsamodellen. Skåpet har proveniens Hög, vilket sedan gammalt är annexförsamling till Forsa. Hälsinglands museum. Foto: Carl Öst Wilkens

Figur 6 (2.4.6): Skänkskåp av yngre Forsamodell, daterat av Jonas Lust 1838. Signaturen måste tolkas som tillhörande snickeriet. Ystegårn i Hillsta, Forsa. Foto: Lars Nylander



Även andra varianter av skåp finns med proveniens Forsa. Vissa av dessa kan givetvis ha sitt ursprung i andra områden och genom arv, flytt eller köp kommit till socknen under senare tider, men flera skåp av en annan utformning än den gängse har bevisligen funnits i Forsa sedan tillkomsten.

Jöns Månsson

Jöns Månsson (1769–1847) utförde under en drygt femtioårig verksamhetsperiod ett karaktäristiskt möbelmåleri bestående av blommor med blad och stjälkar på blå botten, ibland marmoreringar och rocailler. Han var bördig från Myssjö socken i Jämtland och kom 1789 till Forsa socken. Där gifte han sig 1790 med Cecilia Andersdotter, dotter till hjulmakaren Anders Isaksson i den lilla byn Böle i nordvästra delen av Forsa socken. Böle blev Jöns Månssons hem för resten av livet.³⁵ Utöver skåp målade Jöns Månsson bland annat golvur och friargåvor.

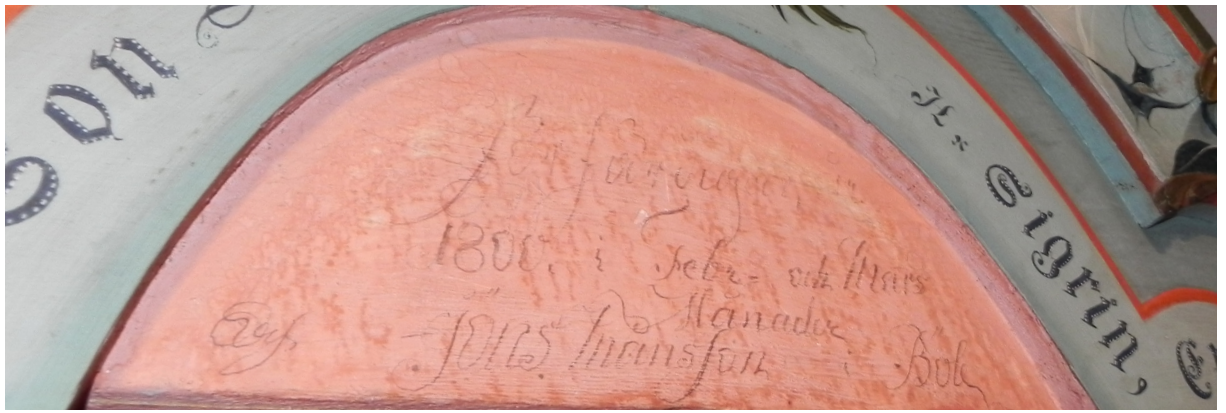
Jöns Månsson kan beläggas som målare tidigast 1792, både arkivaliskt och genom två daterade målade föremål, ett skåp och en skäktniv, båda i privat ägo. I kyrkböckerna kallades han vid några tillfällen för ”målare” men oftast titulerades han ”husman”, en i Hälsingland vanlig benämning på en icke jordägande person som hade en liten gård på ofri grund. Olika sysslor kunde rymmas inom begreppet, men förmodligen var de flesta husmän sysselsatta med grövre säsongsarbeten som hörde till jordbruket. Även i dödboken kallas han för ”husmannen”, inte ett ord om att han var målare. Däremot har prästen antecknat att: ”Vid 19 år gick [han] ut på arbete och blef här stadnande.” I hans bouppteckning tas både snickeriutrustning och en ”målarhälla med löpare” upp. (Forsa tingslags häradsrätt FII:13c nr 453, HLA)

Anna Lindegren upptecknade efter bonden ”Jonke i Stenbo”: ”Ja, Jöns Månsson han var en torpare, han snickrade och målade möbler, skåp, kistor och mycke ane kraf. Han kittade porslin och kunde nog också ”griffla” på glas och tallrikar. Också målade han brudtavlor när så behövdes.”³⁶

Byn Stenbo har bara en gård och Jonke är hälsingskt smeknamn för Jonas. Den som lämnat uppgifterna till Anna Lindegren kan inte vara

35. Identifieringen av Jöns Månssons härkomst var känd redan av Anna Lindegren på 1930-talet, enligt hennes häfte om brudtavlor, i HM, Anna Lindgrens arkiv. Andersson (1998, 2011) har studerat Jöns Månsson som snickare.

36. Häfte om brudtavlor av Jöns Månsson, i HM, Anna Lindgrens arkiv.



Figur 7 (2.4.7), till vänster: Skänkskåp målat och snickrat av Jöns Månsson i februari–mars 1800 enligt signatur. Hälsinglands museum. Foto: Joel Bergroth

Figur 8 (2.4.8), till höger: Skänkskåp daterat 1797 på krönet. Privat ägo. Foto: Anders Assis

Figur 9 (2.4.9), överst: Jöns Månssons signatur på det stora skåpet som visas i figur 7. Hälsinglands museum. Foto: Joel Bergroth

någon annan än Jonas Persson (1840–1923), bonde i Stenbo nr 1. Jonke i Stenbo var sju år gammal när Jöns Månsson dog. Uppgiften är med andra ord nedtecknad när minnet efter Jöns Månsson ännu var levande.

Jöns Månssons signatur har bevarats på två ställen. Ett mycket stort skänkskåp på Hälsinglands museum har en inskrift med blyerts, placerad överst i skåpet och synlig först då dörrarna öppnas: ”Förfärdigat, år 1800 i Febr. och Mars Månader Af Jöns Månsson i Böle Forssa socken” (fig. 9).

Under dörrarna är även årtalet 1800 skrivet.³⁷ Dolt, på ena sidan av en låda står samma årtal. Under den mittersta lådan finns på skåpstommen en längre inskrift med blyerts, men den går dessvärre inte att läsa och är dold bakom mellanväggarna som skiljer lådorna från varandra och bär skåpets överdel. Inskriften kom med andra ord dit innan skåpet sattes samman. Handstilen i inskriften är Jöns Månssons och det hela kan tolkas som att han själv är den som snickrat skåpet. Som vi sett ovan berättar den muntliga traditionen att Jöns Månsson även var snickare.

Skänkskåpet (se fig. 7), som är ett ovanligt brett hörnskåp, har dubbla dörrar nedtill, hylla och tre lådor på rad i mitten samt dubbla dörrar upptill. Både krönet och det övre dörrparet har konvex form. Skåpet har skulpterade detaljer. Mellan dörrarna återfinns en väl tilltagen anslagslist med två skurna band som korsas fem gånger på stavens framsida. Avstånden mellan bandens mötespunkter är jämna, men precis vid nyckelhålet saknas en väntad korsning. Förmodligen har det funnits en rörlig detalj framför nyckelhålet, kanske en rosett, som gått sönder och ramlat bort. Även anslagslistens övre avslutning är skadad. Ovanför staven, på skåpets krön, återfinns en skuren blomma. Krönlisten är även skulpterad i form av avlånga rocailleliknande ornament som hänger över det svängda krönet. Allt är mycket skickligt skuret.

Skåpets grundfärg har en nu ljus gråblå nyans med lätt stick åt grönt. Kulören består av indigo och blyvitt, där den organiska blå har blekts och bindemedlet, linoljan, har gulnat. En klart orangeröd list målades med cinnober rutar in de två skåpdörrpartierna. Dessutom finns en rödbrun järnoxidröd bård utmed dörrfyllningarna. De nedre dörrarnas fyllningar har en något mörkare blå kulör än övriga skåpets bottenfärg. Även denna blå består av indigo. Detaljer i blomblad och stjälkar med fransiga ändar består däremot av pariserblått. Det mörkblå i

³⁷ Årtalet har tidigare felaktigt tolkats som 1801 (Andersson 1998:6; Nodermann 2005:134).



↑ **Figur 10** (2.4.10): 1792. Märkt: "Anna Anders Dotter". Detta skåp är det äldst daterade av de skåp som kan attribueras till Jöns Månsson. Årtalet syns i mycket liten stil under "Anders" i namnet. Från Forsa. Privat ägo. Foto: Carl Öst Wilkens

↓ **Figur 11** (2.4.11): 1790-tal. Märkt: "KND". Blomstjälkarna är grova och blommorna mer varierade vid jämförelse med senare skåp. Från Forsa. Privat ägo. Foto: Carl Öst Wilkens



↑ **Figur 12** (2.4.12): 1796. Märkt: "KOD". Notera hur mittinitialen "O" är upphängd i en krok från blomman på krönet. Privat ägo. Foto: Lars Nylander

↓ **Figur 13** (2.4.13): Omkring 1800. Det icke daterade enda kända skåpet med svängda sidor. De skurna rocaillerna, som är extra många här, återfinns även på det stora skåpet från år 1800. Privat ägo. Foto: Elvi Sandberg





↑ **Figur 14** (2.4.14): 1800. Märkt "Karin Jonsdotter". Hälsinglands museum. Foto: Joel Bergroth

↗ **Figur 15** (2.4.15): 1819 med signatur på insidan av dörren. Att göra en svängd form på framsidan som avgränsat av brunådrade kanter var ett sätt att åstadkomma en effektiv rokokoform utan att behöva göra svängda kanter på skåpet. Privat ägo. Foto: Lars Nylander

↓ **Figur 16** (2.4.16): 1823. Märkt: "AND". Skåpet är nu grönt men innan fernissan gulnade hade det



en klart blå färg. Märk hur de två stjälkarna möts i rundeln och att de strax innan har hopdragits av en ring. Hälsinglands museum. Foto: Joel Bergroth

↓ **Figur 17** (2.4.17): 1841. Märkt "Joh. PS". Ett nytt mode vad gäller skåpens form och delvis färgsättning har slagit igenom i Forsa. Jöns Månsson målar fortfarande sina blommor mot en blå bakgrund på spegeln. Stiftelsen Ystegårn i Hillsta. Foto: Anders Assis



marmoreringarna är också pariserblått. Insidan av skåpet har en temperafärg av rödockra och krita.

Ett hängskåp från 1819, i privat ägo, har delvis bevarad text på dörrspegelns insida. Där finns även Jöns Månssons namn, skrivet spegelvänt och med stegrande storlek på bokstäverna. Skåpet är av samma form och stil som det tidigare nämnda hängskåpet från 1777 (se fig. 5).

Ett annat stort hörnskåp, tyvärr osignerat, är daterat 1797 (se fig. 8). Det är också tvådelat med dubbla dörrar nedtill och upptill, men den övre delen är smalare. Istället för flera lådor återfinns en stor, högre låda på mitten. Krönet har texten ”17 OJS KOD 97”. Som anslagslister återfinns avlånga balustrar i relief. Den övre har en skuren blomsterstjälk som slingrar sig runt balustern upp till krönet, där hela skåpet kröns av en röd skuren ros med ett blad på var sida, vilande på ett postament placerat som en slutsten. Stjälken söker sig genom ett hål i postamentet upp till blomman. När skåpdörren öppnas följer stjälken med, men när skåpet är stängt ser det ut som att blomman och stjälken sitter ihop. Det är uppenbart att hela arrangemanget in i minsta detalj är väl genomtänkt.

Skåpets grundfärg är ljusblå indigo blandat med blyvitt. Skåpdörrarna har stora målade rocailler på rosaröd bakgrund. Samma nyans återfinns som grund till marmorerade horisontella band på flera ställen över skåpet. Andra mindre kulörta röda partier finns i skåpsfyllningarnas bårder. Lådan är marmorerad i olika blå nyanser. På de nedre skåpdörrarna, på sidorna och lite här och var frodas Jöns Månssons karaktäristiska röda rosor med blå blad och stjälkar. De senare är avslutade med fransar på det för Månsson karaktäristiska viset. Mittkrönet och lister runt skåpdörrarna är oljeförgyllda med en slagmetall som har oxiderat. Under krönet finns en träådrad bård i drickamåleri. Utförandet av detaljer och handlaget i såväl måleri som snickeri pekar på Jöns Månsson som upphovsman.

Det äldsta skåp som kan attribueras till Jöns Månsson har texten ”Anna Anders Dotter 1792” (se fig. 10). Namnet är skrivet med en frodig frakturstil medan årtalet är diskret placerat i minimal storlek. Detta skåp har marmorerat krön och sockel i samma manér som det stora skåpet från år 1800. Själva blommorna överensstämmer. Stjälkarna är grövre men en granskning av handlaget i övrigt talar ändå för att attribueringarna håller.

Ett odaterat skåp (se fig. 11) har liknande blommor med grova stjälkar. Det har även marmoreringar på krönet, sockeln och dörrrens ram.

På dörrfyllningen finns en svårtolkad målad scen bestående av en hund och fåglar. Utförandet är i Jöns Månssons manér.

Genom en rad Jöns Månsson-arbeten kan en individuell utvecklingsprocess skönjas (se fig. 10–17). De något grova blomstjälkarna som Jöns Månsson målade kring 1792 utvecklades under 1790-talet till att bli alltmer graciösa, liksom bladen med sina blåsvarta konturer. Tunna fibrer som likt fransar hänger ned från den avbrutna stjälken kommer även till. Vid sekelskiftet 1800 hade Jöns Månsson fulländat sina rosor. Andra karaktäristiska drag för Månsson är hans lekfullhet, där han målar detaljer och mönster som löper över olika snickrade delar. Till exempel kan ett dekormönster på en dörr fortsätta in på skåpssidor eller krön. Sedan han funnit sin stil omkring 1800, fortsatte han att måla skåp på ungefär samma sätt i över 40 år.

Hängskåpen, som det från 1792, tillverkades i samma form till ungefär 1830, då de ersattes av andra skåpstyper. Den stora mängden ännu bevarade hängskåp av detta slag, i museer och hos privatpersoner, vittnar om en stor köpkraft i Forsa socken under 1800-talets första hälft. Med få undantag står namnet på skåpets första ägare angivet på möbelen. Förekomsten av födelse- och tillverkningsår visar att de målats åt ungdomar. Merparten har tillverkats och målats åt kvinnor, men det finns även skåp med manliga namn och initialer. Inga kända hängskåp har tillverkats åt gifta par, vilket däremot är fallet med de två stora bevarade skänkskåpen.

Trots tendensen till en serieproduktion är inget skåp det andra helt likt. Variationsrikedomen är stor. Vissa skåp har en låda nedtill som kan öppnas endast när skåpdörren är uppläst och öppen. Krönens form visar att de i många fall är gjorda efter samma mall, men flera olika mallar har använts över tid. Måttagning av ett flertal skåp bekräftar detta. Ibland avslutas skåpen uppåt av en postamentsliknande slutsten, inte sällan med årtalet minimalt påskrivet. Andra gånger utgörs den övre avslutningen av en skulpterad ros, som på de två stora skåpen. Någon enstaka gång (se fig. 16) är det en fyrpassform lik en korsgloria, som på det medeltida triumfkrucifixet i Forsa kyrka. Inte sällan har skåpfrontens ytor på ömse sidor om dörrbladet försetts med rokokosvängt avgränsade färgfält i ljusblå indigo och blyvitt, kontrasterande mot brunmålade partier av järnoxidrött (se fig. 15). De målade rosorna återfinns på dörrspegeln, på framsidans sidopartier och på gavlarna. Någon gång sträcker sig blomstermotiven ända upp till krönet.

Ett enda känt hängskåp har dörr och stomme med svängda ytterkon-

turer samt skurna rocailleliknande ornament, ett avancerat snickeri i rokokostil (se fig. 13). Skåpet har marmoreringar, vilket gör en datering till sekelskiftet 1800 trolig. Även om gustavianska stilelement vid det laget sedan länge tagit över i borgerliga kretsar kom rokokostilens element att leva länge hos allmogen.

Bevarade skåp från 1792 och framåt visar att Jöns Månsson redan vid 23 års ålder hade en bred och utvecklad kunskap att måla rosor och hantera avancerad marmorering, ådring och förgyllning, se vidare kapitel 3.5 *Konstteknologiska undersökningar av hälsingemåleri*. Detta kan tolkas som att han fått skolning hos en skråmålare. I Jämtland fanns under 1700- och 1800-talen flera framgångsrika skråutbildade målare. En av dessa var Anders Berglin (1737–1805), bosatt i Hackås på andra sidan Storsjövikens sett från Jöns Månssons barndomshem i Österhallom i Myssjö. Under 1780-talet, då Jöns Månsson var i tonåren, målade Anders Berglin i omgångar i hempastoratets tre kyrkor Hackås, Myssjö och Oviken (Nödermann 2005:206). Under samma tidsperiod fanns ingen annan skråutbildad målare i Jämtland. Carl Hofverberg – för övrigt kusin med Jöns Månssons morfars mor³⁸ – dog 1765 och Per Sundin var vid samma tid lärling hos Berglin.

Anders Berglin hade varit gesäll hos Paul Hallberg i Hudiksvall på 1760-talet (Zidén & Bertilsson 2014:19). Hallberg hade i sin tur fört rokokon till Hälsingland från sin egen gesälltid i Stockholm. Anders Berglin målade även skåp åt Storsjöbygdens välsituerade bönder. Flera av dessa har bevarats, liksom måleri i jämtländska kyrkor. På läktarbarriärerna i Åre gamla kyrka har han använt blå färg till speglar inramade av röda profillister, ungefär som Jöns Månsson gör på sina skåpdörrar. Berglins skåp har ofta marmoreringar i blått och blomsterstilleben (Zidén & Bertilsson 2014).

Paul Hallberg var född och uppväxt i Haverö socken i västligaste delen av Medelpad, vid gränsen till Jämtland. Jöns Månssons far, Måns Jönsson, var även han bördig från Haverö, dock 15 år äldre än Paul Hallberg. Socken var liten och vi får förmoda att alla kände varandra och att de flesta även var släkt med varandra. Det närmsta släktskapet mellan de nu aktuella familjerna var att Paul Hallbergs fyra år yngre syster var gift med en kusin till Måns Jönsson. Paul Hallberg höll kontakten med sin hembygd. Han skänkte 1772 eller däromkring en predikstol till Haverö kyrka. Den hade tillverkats av snickarmästaren i

38. Enligt Elvi Sandbergs genealogiska kartläggning av Jöns Månssons släkt.

Hudiksvall Jöns Dahlström och målats av Hallberg själv (Cornell 1939).

Utifrån välgjorda marmoreringar och blomstermåleri, men även färgens goda kvalitet, kan vi – som tidigare nämnts – konstatera att Jöns Månsson bör ha skolats i skråmålarnas manér. Det ligger närmast till hands att förmoda att han fått sin första utbildning i tonåren hos Anders Berglin, den ende målare med skråutbildning i landskapet vid samma tid. För detta finns dock inga arkivaliska belägg.

Hur och varför Jöns Månsson hamnade i Forsa är ett mysterium. Dödbokens uppgift, nedskrivna över ett halvt sekel senare, talar om arbetsvandring. Men vad fanns i trakten kring Forsa som kan ha lockat Jöns Månsson? I Hudiksvall bodde Paul Hallberg, som tidigare nämnts en släkting till Jöns Månssons far och 20 år tidigare Anders Berglins läromästare. Dödbokens uppgift om att Jöns Månsson flyttade ned vid 19 års ålder ger årtalen 1788–1789. Paul Hallberg insjuknade i rödfeber-epidemien i Hudiksvall den 25 februari 1789 och dog redan den 8 mars, en månad före Jöns Månssons 20-årsdag. Året före hade gesällen Hans Fransson flyttat från Paul Hallbergs gård till Stockholm, men efter mästarens död kom han tillbaka till Hudiksvall. Redan den 21 juni tog han nattvarden i Hudiksvall enligt husförhörslängden. Han tog så över verkstaden och fick burskap i Hudiksvall 1790 (borgarmatrikel i HM, Anna Lindegrens arkiv).

Kan det vara så att Jöns Månsson sökt sig till Paul Hallbergs verkstad, men att turbulensen kring Paul Hallbergs död och väntan på Hans Franssons burskap gjorde att han istället drog vidare åt ett annat håll? I vilket fall flyttade han 1789 till Forsa där han gifte sig 1790 och blev kvar i över 50 år. Hans person är för alltid förknippad med Forsas folkliga möbelkultur.

Bäck Erik Andersson från Rättvik – en målare utan gränser

Genom de två målarna Mats Dahlström och Jöns Månsson har vi kunnat visa hur möbelkulturen i Järvsö och Forsa har växt fram under påverkan utifrån. De målare som lyfts fram var födda och uppväxta långt från den bygd där de kom att verka, nämligen i Jämtland respektive Dalarna. De har bägge anpassat sig till redan etablerade lokala stilar vad gäller möbelform och ibland även måleri. Genom sina respektive produktioner har de starkt bidragit till den lokala möbelkulturens estetiska uttryck. Mats Dahlström tog med sig vissa inslag från hemtraktens måleritradition som han inkluderade i ortens rådande formspråk. Jöns

Månsson från Jämtland tog med sig det manér och den färgsättning som genom jämten Anders Berglin före honom hade blivit till en del av det jämtska möbelmåleriets särart. Han anpassade det till en specifik form av väggskåp som hade funnits i Forsa sedan tidigare. Vi ska nu se hur en tredje målare binder samman möbelkulturerna i Järvsö och Forsa.

Bäck Erik Andersson (1797–1870) var en av de många målare från Rättvik som, lockade av arbetstillfällen, drog österut till grannlandskapet Hälsingland. Denne kringvandrande målare är sedan tidigare känd främst för sitt interiörmåleri. Det är även känt att han dekorerade skåp i Järvsö (Andersson et al. 2006:65), men hans möbelmåleri i trakten runt Forsa och hemma i Dalarna är mindre uppmärksammat. Det är tydligt att han anpassade sin repertoar helt till den tradition som var den rådande på platsen där han för tillfället verkade.

Erik Anderssons verksamhet som målare går att belägga mellan åren 1823 och 1848.³⁹ Han var hela livet skriven i Rättviksbyn Gulleråsen, men var framför allt under 1820- och 1830-talen ofta på arbetsvandring till Hälsingland. Hans tidigaste kända verk är ett signerat skåp från 1823⁴⁰ med proveniens Järvsö. Det är inte belagt av vem han lärde sig måla, men det finns uppgifter om att fadern ska ha varit skåpmålare (Andersson et al. 2006:359). Även hans tolv år äldre bror bör ha kunnat introducera honom i måleriet.

Utöver det tidigare nämnda skåpet från 1823 finns ytterligare tre skåp från Järvsö socken signerade med samma namn. Två av dessa är från 1825, ett i privat⁴¹ och ett i Nordiska museets ägo.⁴² En konnärsöverskapsanalys av handlag och detaljer tyder på att måleriet på samtliga dessa tre skåp torde vara utfört av samma person. Sammantaget utgör dessa tre signerade skåp en stabil grund för fortsatta attribueringar till Bäck Erik Andersson.

Det sista skåpet är mer komplicerat då det signaturen till trots inte kan vara målat av honom. På baksidan står det ”Bäck Erik Andersson år 1833” men originaldekoren är utförd och daterad 1814, vilket gör

39. Åren 1828–1848 enligt verklista i Andersson et al. 2006. Från 1823 genom signatur, se nedan.

40. Skåp märkt ”JPD” 1823. Sålt via Stockholms auktionsverk 1995. I privat ägo.

41. Skåp märkt ”KOD” 1825. I privat ägo.

42. Skåp märkt ”PPS” 1825. I Nordiska museets samlingar, NM 138841. Avbildat i Andersson et al. 2006:65

sammanhanget och skåpets måleri svårtolkat. Troligen är det så att Andersson utförde någon bättring på möbelen 1833.⁴³

På ett av skåpen från 1825 framgår i signeringen att Andersson var boende i Gulleråsen och Rättvik och det är genom detta som han har kunnat identifieras. Många skåp, målade ända in på 1840-talet, bär hans särprägel i motiv, mönster, färger och handlag.⁴⁴ Skåpen är målade i samma tradition som Mats Dahlström hade verkat i. Andersson gjorde dock, som alla andra, sin egen tolkning av traditionen, och hans måleri var mycket mer finstilt och sirligt än Mats Dahlströms grova utförande. Andersson delade i sin molnmarmorering upp Dahlströms grova bågformade linjer i flera tunna skikt. Hans blomstermålerier och övriga dekorer är av en helt annan karaktär än Dahlströms. Andersson var troligen den målare som genom tiderna kom att dekorera flest skåp inom denna måleritradition.

Utöver skåpen från Järvsö finns även ett antal möbler från trakterna kring Forsa och Hög, som på stilmässiga grunder kan antas vara utförda av Andersson. I Hälsinglands museums samlingar finns bland



Figur 18 (2.4.18): Skåp från Järvsö, signerat av Erik Andersson. Foto: Anders Assis

43. Skåp märkt "Chertin [sic!] Hansdotter" 1814. Sålt 2011 via Auktionskompaniet Malmö. I privat ägo.

44. Erik Anderssons produktion är dock inte totalt utredd, och tills detta är gjort bör det hållas öppet för möjligheten att det kan dölja sig fler upphovsmän inom materialet.



Figur 19 (2.4.19): Skåp med proveniens Norrbo socken, attribuerat till Erik Andersson. I Hälsinglands museums samlingar. Foto: Carl Öst Wilkens



Figur 20 (2.4.20): Skåp och bord från Forsa. Signatur av Erik Andersson på baksidan av skåpet. Foto: Lars Nylander

annat ett skåp med proveniens Norrbo som exempel på detta (se fig. 19). Ett annat skåp från 1837,⁴⁵ med proveniens från Forsa, är även det signerat av Andersson (se fig. 20). Skåpet är målat till en kvinna med initialerna ”KHD”.

Erik Andersson anpassade sin repertoar efter den plats och kund han målade för. I Järvsö använde han den mörkt blå, tunga färgsättningen och socknens traditionella dekor. Han anpassade sig till den form som varit förhärskande allt sedan 1790-talet. Dörrspeglar målade han efter eget manér i avvikande dekor, men helhetsintrycket dominerades av skåpstommens bakgrundsmönster, molnmarmoreringen. I Forsatrakten däremot, använde han vid samma tid ljusa bottenfärger mot vilka han lät sina blomstermålerier avteckna sig, enligt den konvention och de ideal som var rådande i dessa trakter.

De olika regionernas och bygdernas olika stilar, tydligt urskiljbara från varandra, speglar olika estetiska preferenser och vilka kontaktnät som funnits. Mellan de olika områdena rör sig målare som följsamt anpassar sitt formspråk efter det på orten gällande.

Referenser

Otryckta källor

- Hälsinglands museums arkiv (HM). Anna Lindegrens arkiv (A 24). Häfte om brudtavlor från Forsa.
- Järvsö hembygdsförenings arkiv. Bastlyckans gårdsarkiv, Sanna. XG 16, A:0–119.
Brev från Mats Dahlström till bonden Erik Persson i Sanna, 1795.
- Landsarkivet i Härnösand (HLA). Register över boupppteckningar.
Järvsö kyrkoarkiv. LIb:4, Kyrkoräkenskaper.
Forsa tingslags häradsrätt. FII:13c nr 453.
- Landsarkivet Uppsala. Länsstyrelsen i Kopparbergs län, landskansliet, CVI:1, Passjournaler 1798–1819.
- Ljudsalsbygdens museums arkiv (LjM). Opublicerade utredningar och rapporter.
Proveniensutredning av Elvi Sandberg 2016-06-07 som knyter fragmentet HM 771 till den gård som omnämns i Mats Dahlströms brev från 1795.

⁴⁵. Skåp märkt ”KHD” 1837. Sålt 2017 via Karlstad Hammarö Auktionsverk. I privat ägo.

Tryckta källor

- Andersson, Roland (1996). Rättviksmålare i österled. *Hälsingerunor* 1996.
- Andersson, Roland, Margareta Andersson, Rune Bondjers & Johan Knutsson (2007). *Dalmaleri: dalmälarna – deras liv och verk*. Dalarnas fornminnes- och hembygdsförbunds skrifter nr 38. Falun: Dalarnas museum i samarbete med Nordiska museet.
- Andersson, Maj-Britt (2011). *Hälsingeboken: min plats i Hälsingland*. Härnösand: Artes Movendi.
- Andersson, Maj-Britt (1998). Storsnickare i Forsa under 1800-talets första hälft. *Hälsingerunor* 1998.
- Assis, Anders (2014). *Mats, Anders och Järvsömolnen*. Ljusdal: Ljusdalsbygdens museum.
- Cornell, Henrik (1939). *Medelpads kyrkor: Västernorrlands län, Härnösands stift*. Red. Johnny Roosval & Sigurd Curman, *Sveriges kyrkor*. Stockholm: Generalstabens litografiska anstalt.
- Gudmundsson, Göran (1973). Möbelmåleriet i Järvsö. *Rig: kulturhistorisk tidskrift* 1973.
- Jansson, Ingemar (1984). *Dalmälarna AHS och HAS*. Falun: Dalarnas museum.
- Knutsson, Johan (2001). *Folkliga möbler: tradition och egenart. En stilanalytisk studie av renässans- och barockdrag i den svenska folkliga möbelkonsten*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet.
- Knutsson, Johan & Ulla-Karin Warberg (2014). *När färgen kom till byn: målade allmogemöbler från norr till söder 1750–1850*. Stockholm: Signum.
- Nodermann, Maj (2005). *Mästare och möbler: jämtländska målare, bildhuggare, hantverkare och deras produkter*. 2 uppl. Östersund: Jamtli förlag.
- Zidén, Karin & Örjan Bertilsson (2014). *Rokokomålaren Anders Berglin: stilbildare inom jämtländsk folkkonst*. Offerdal: Förlag 404.

2.5

MÅLARES NÄTVERK, RELATIONER OCH SAMARBETEN. MÅLERIET I LJUSDAL TILL OCH MED ANDERS ERIK ÄDEL

Anders Assis

I detta kapitel beskrivs och diskuteras hur enskilda målares inbördes kontakter och samarbeten kan ha gjort avtryck i målarnas respektive sätt att arbeta. Hur de, som verksamma inom en och samma lokala målerikonvention, traderade, förvaltade och utvecklade en gemensam form- och motivvärld. Detta görs genom att visa måleriet i Ljusdal och dess utveckling från 1700-talets sista decennier till omkring 1850 och hur några av dess mer produktiva företrädare verkat. Kopplingarna målarna emellan analyseras med utgångspunkt i hur motiven tillämpades, fördes vidare och varierades inom gruppen.

Tidigare forskning har lyft fram Anders Erik Ädel (1809–1888) som den främste av målarna inom den tradition som har kallats ”ädelmåleri” (Andersson 2000:92). Ädels insats har på senare tid skärskådats och delvis omvärderats och tidigare målare har lyfts fram som viktiga medaktörer i skapandet av socknens säregna måleri (Cavallin 2010; Assis 2013, 2016ab, 2017). Slutsatserna bygger både på signerade verk och verk som dokumenterats genom skriftliga källor samt verk som attribuerats genom konnässörskapsanalys. Bland annat har ett omfattande bildmaterial och stora mängder föremål studerats och jämförts. Den nya bilden gör också att den folkligt förankrade termen ”ädelmåleri” förefaller alltmer problematisk. Måleriet har kommit att uppkallas efter Anders Erik Ädel, men hur berättigad är benämningen egentligen?

Det folkliga måleriet i förändring

En lokal stil utvecklades i Ljusdal vid tiden omkring sekelskiftet 1800. Bara en generation tidigare hade inredningskulturen i området präglats

av helt andra ideal. Flera bevarade väggmålerifragment⁴⁶ visar att de stilpreferenser som var rådande vid mitten av 1700-talet, i allt väsentligt liknade det interiörmåleri som fanns i såväl Dellenbygden som i Voxnandalen. Denna utveckling i Ljusdal är inget unikum. Under sent 1700-tal och tidigt 1800-tal kom de stilar och motiv som tidigare varit gängbara i stora delar av landet, på många håll att successivt ersättas med mer lokalt utvecklade stilideal.

Nya stilar, nya kontakter

Bevarade spår av det sena 1700-talets inredningskultur tyder på att hantverkarna i Ljusdalsbygden hade påverkats starkt av rokoko och gustaviansk stil, och senare på 1800-talet även av empiren. Samma influenser kan anas även på andra platser, men på olika sätt och i varierande omfattning. I Ljusdal fanns under 1700-talets andra hälft en mängd lokala målare och snickare, av vilka flera redan i unga år hade skickats på lära till skräutbildade hantverkare i Hudiksvall, Söderhamn och Gävle, vilket framgår av tidiga husförhörslängder (Sinha 2001; Assis 2018, Ljusdal A1a:1a och 1b). Detta antyder att det fanns en öppenhet och ett intresse för nyheter samt tillgång till lokala hantverkare som kunde göra något av dem. Dessa kom att fungera som spridare av kunskap och stilar, som påverkade utvecklingen av det lokala formspråket.

Det estetiska uttryckets förändring under perioden omfattade såväl snickeriet som måleriet. I flera tongivande hantverkarfamiljer utövades dessutom både måleri och snickeri (Assis 2018). Även enskilda individer som ägnade sig åt flera olika hantverk är belagda (Assis 2016). Det har visat sig att det just i övre Ljusnandalen under 1700-talet fanns flera hantverkare som kombinerade flera sysslor, såsom Olof Johansson (1718–1792), Arvid Andersson (1762–1826) och Olof Henriksson (1793–1861) (Assis 2016). Kanske ska dessa inte ses som enskilda undantag, utan snarare som en naturlig del av hälsingarnas sätt att försörja sig genom mångsyssleri. En parallell i Forsa socken visar också hur en enskild hantverkare, Jöns Månsson, fortfarande på 1800-talet kunde påverka och delvis dominera ett lokalt möbelformspråk i såväl måleri som snickeri.

Det sena 1700-talets hantverkare hade olika källor att plocka influenser från. De enskilt viktigaste influenserna till den genomgripande

46. Fragment från Per-Ers i Hamre 1735, i Norrkämsta daterat 1752 och från Simanbo 1753 (LjM, OPR).

förändringen som sker i Ljusdal vid denna tid går troligen att tillskriva två skråutbildade mästare: Magnus Granlund (1711/1712–1779) från Härnösand och Paul Hallberg (1734–1789) från Hudiksvall (Aronsson 2014; Brännberg 2007; Rapp 1968). Under 1770-talet etablerade flera lokala hantverkare i Ljusdal personliga kontakter med dem i samband med att de förnyade socknens kyrkoinredning. De efterlämnade verken i sig kom också under lång tid framöver att bli inspirationskälla för senare arbeten (se fig. 1). Detta har påvisats tidigare (jfr Andersson 2000), men de personliga kontakterna mellan de lokala hantverkarna och dessa mästare har endast tangerats (jfr Telhammer 1995; Assis 2018).



Figur 1 a–b (2.5.1 a–b): Kyrkorummet i Ljusdal domineras fortfarande av det sena 1700-talets inredningsdetaljer trots senare genomgripande renoveringar. Magnus Granlunds predikstol och altaruppsats. Altarskrank och brudstol av Johan Persson. Alla originalfärger från 1700-tal och tidigt 1800-tal är dolda av senare tiders färgsättningar och förgyllningar, men kan skymta fram vid detaljgranskning. Foto: Anders Assis



Figur 2 (2.5.2): Golvur från Ångsäter, Ljusdals socken. Klockfodralets skurna detaljer går genom jämförande konnänsörskapsanalys att knyta till Johan Persson. Sättet att utforma den vertikalt hängande girlangen är signifikant. Detta dekorelement dyker upp i socknens möbelkultur efter det att Magnus Granlund hade utfört predikstolen 1771 och det förvaltades sedan av många olika hantverkare långt in på 1800-talet. Foto: Anders Assis

Ett exempel på en hantverkare som kom att lära känna de två mästarerna var den lokale snickaren och bildhuggaren Johan Persson (1746–1817). Han arbetade vid ett par tillfällen tillsammans med Magnus Granlund när denne, som vistades i Ljusdal mellan 1770 och 1774, utförde inredningar för kyrkorna i Ljusdal, Järvsö, Bjuråker och Hög. Perssons bidrag var integrerade delar i Granlunds arbeten, vilket visar att de arbetade tillsammans (Telhammer 1995; Assis 2018). Persson kom senare även att ta egna kyrkouppdrag⁴⁷ och var mästaren bakom de två brudstolar från 1785 som finns i Ljusdals kyrka (Ljusdals kyrkoräkenskaper 1785).⁴⁸ Brudstolarnas specifikt utformade detaljer kan ligga till grund för vidare attribueringar. Persson kan därför genom konnänsörskapsanalys tillskrivas ett flertal profana möbler och var således en av de lokala hantverkare som aktivt kom att tradera delar av Granlunds motivvärld och befästa den i den lokala stilpreferensen (se fig. 2).

Paul Hallberg och hans lärningar utförde målningsarbeten i Ljusdals kyrka åren 1777–1778 (Telhammer 1980, 1995). Arbetet uppgick till 336 dagsverken (Ljusdal LIb:4) och gällde alla nya inventarier som tillkommit liksom även en del äldre inredning. Inget av ytskikten finns idag bevarat i orört skick,⁴⁹ men en äldre

47. Persson tillverkade ett altarskrank, delar till orgelverkets fasad i Ljusdal åren 1777–1778 samt en ny predikstol åt Färila kyrka 1802, vilken dock brann 1837.

48. De två brudstolarna har i tidigare kyrkobeskrivningar felaktigt angetts vara tillverkade 1838.

49. Möjligen är färgsättningen i predikstolens himmelsbakgrund delvis Hallbergs, om än bättrad. Den ursprungli-



brudstol från Kårböle kapell (illustration i Tunander & Nessle 1995) kan visa hur Hallberg och hans lärningar dekorerade kyrkoinventarier vid tiden, och kanske så även i Ljusdal. Dess marmorering i blått kan jämföras med den på kyrkbänksdörrarna från Harmångers kyrka, utförd av Hallberg och hans gesäller 1770, som

finns deponerade i Hälsinglands museum. Daterade profana möbler vittnar om att bruna färgställningar varit en sorts konvention i Ljusdal fram till och med 1760-talet, och att den blå marmorering som kom att bli ett signum för möbler från Ljusdal, introducerades omkring 1780. Skiftet av stilideal påvisar således en tidsmässig överensstämmelse med kyrkoinredningarnas mode, och det är därför ett rimligt antagande att det var just detta som inspirerade till denna utveckling inom socknens möbelmåleri. Statusbetonade skåp från tiden kunde utöver marmoreringen i blått även förse med vita dörrspeglar vars blomstermotiv ytterligare förstärker kopplingen till Hallbergs arbeten (se fig. 3).

ga färgsättningen av predikstolen kan på vissa ställen anas genom lager av senare förgyllningar.



Figur 3 a–b
(2.5.3 a–b): Kyrkbänksdörr från Harmånger, målad 1770 av Hallberg och hans lärningar (t.v.). Skåp från Ångsäter, Ljusdal, idag i Ljusdalbyggnads museums samlingar, målat av Per Jonsson (1726–1810) (t.h.). Foto: Anders Assis

Flera lokala hantverkare bör ha gjort Hallbergs bekantskap⁵⁰ och lokala målare kan även ha deltagit praktiskt i arbetet, då församlingen hade lovat att ställa upp med dagsverken för bland annat ”färgors rifvande” (Ljusdal KI:2:8).

Målarna från Kolsvedja

Bland hantverkare på landsbygden var det vanligt att kunskaper traderades inom familjen och vanligen lärde yngre av de äldre. Verktyg, målarredskap, mallar och schabloner ärvdes och återanvändes (Nyström 2012). Motiv- och formspråk förvaltades över generationerna vilket stärker bilden av traditionens makt och målarnas beroende av sina sociala sammanhang. Ett sådant exempel från Ljusdal är två generationer målare i byn Kolsvedja, till vilka ett stort antal möbler har kunnat knytas (Assis 2016b) och där det tydligt går att följa traditionens utveckling genom ett generationsskifte. Den yngre målaren, Jon Persson, förvaldade fadern Per Jonssons motivvärld, men anpassade och utvecklade den också efter tidens och sina egna förutsättningar. Muntlig tradition har utpekat den äldre av dem som inredningsmålare och den yngre är i skriftliga källor belagd som målare. Familjen förefaller ha haft en stabil ekonomi och ett högt anseende i socknen, och den yngre av dem utförde även mindre måleriuppdrag åt kyrkan.

Per Jonsson

De möbler som målades av bonden Per Jonsson (1726–1810) har, i avsaknad av signerade verk, attribuerats till honom via verk som kunnat knytas till hans son (Assis 2016b). Det är inte klarlagt hur Jonsson lärde sig att måla men vissa inslag i hans manér, som till exempel sättet att marmorera, tyder på kontakt med någon skolad målare. Även den samtida Jon Jonsson (1736–1806) hade enligt uppgift lärt sig hantverket lokalt (Assis 2016b), så möjligen fanns det någon mer erfaren målare med utblickar, som tog sig an målaraspiranter i Ljusdal vid mitten av 1700-talet. Bristfälligt källmaterial försvårar dock närmare studier av deras eventuella kontakter under ungdomsåren.

Det är ett högst rimligt antagande att Per Jonsson träffade Paul Hallberg under dennes arbete i kyrkan, då Jonssons svågrar, Johan Frankenberg och Olof Frankenberg, bägge var engagerade i kyrkans utsmyck-

50. Utredning av Ljusdals kyrkoräkenskaper och hantverkare (LjM OPR).

Figur 4 (2.5.4): Golvursfodral i rokokko, målat av Per Jonsson 1803. I privat ägo. Observera Jonssons tolkning av Granlunds vertikala girlanger samt uttrycket i rosetten vilket känns igen från skåpet från Ångsäter i figur 3. Foto: Anders Assis

ning.⁵¹ Det tidigaste verk som i dagsläget har kunnat attribueras till Jonsson är utfört under 1780-talets första hälft,⁵² och dess marmorering i blått har således ett tidsmässigt sammanhang med Hallbergs arbeten i kyrkan. Jonsson var redan då förhållandevis tekniskt skicklig, vilket talar för att han bör ha målat redan tidigare. Från denna tid och framåt dekorerade Jonsson många möbler med en marmorering i blått. Hypotesen att just Hallbergs arbeten kan ha inspirerat Jonsson stärks av ett skåp som han målat med Hallbergs arbete i Ljusdals kyrka som direkt förlaga (Kämsby 1999). Kopplingen mellan Jonssons formspråk och Hallbergs styrks ytterligare av en jämförelse med kyrkbänksdörrarna från Harmånger (se fig. 3).

Jonssons äldsta daterade verk är från år 1793.⁵³ Under de sista åren i livet var han produktiv och hans verk håller hög klass. Bevarat material tyder på att hans blomstermåleri utvecklades under denna period och stilmässigt kan hans verk beskrivas som rokokko, vilket exemplifieras genom ett golvursfodral från 1803 (se fig. 4). Enligt den muntliga traditionen ska Jonsson även ha utfört inredningsmålerier och möjligen kan han vara upphovsmannen bakom inredningsfragment från gården Höga i Ljusdal, bevarat i privat ägo. Motivet inne-

51. Expeditionsbefallningsman Johan Frankenberg (1732–1805) och Olof Frankenberg (1738–1819). Olof var komminister 1773–1786 i Ljusdal och senare kyrkoherde från 1801 (Norrman 2001).

52. Odaterad möbel vars ålder har kunnat bedömas genom identifiering av ursprunglig ägare.

53. En kista målad den 10 april 1793, till Jonssons egen dotter Karin (f. 1771). Privat ägo.



fattar en rocaille, som i utförandet uppvisar påtagliga likheter med Jonssons manér. Det är dock svårt att göra en direkt jämförelse med hans möbelmåleri, då fragmentet är utfört i mager färg på väv och innehåller förhållandevis få motiv och stildetaljer.

Jon Persson

Att Per Jonssons son Jon Persson (1760–1845) målade är belagt i Ljusdals kyrkoräkenskaper vid ett flertal tillfällen under 1800-talets två första decennier (Ljusdal LI:12). Flera verk har kunnat attribueras till honom genom en rad starka indicier (Assis 2016b). Persson övertog delar av faderns repertoar men blev aldrig riktigt lika tekniskt skicklig. Det syns exempelvis i hans målade bokstäver, vilka inte är utförda med samma elegans som faderns. Ett par marmorerade kistor,⁵⁴ odaterade men som genom kännedom om respektive ursprungägare kan antas var utförda omkring 1820, visar att han heller inte marmorerade lika skickligt som fadern. Kanske var detta, möjligen i samverkan med ett skiftande mode, orsak till att han i större utsträckning kom att ägna sig åt blomstermåleri vilka utfördes på monokrom bakgrund. Han kopierade faderns former såsom blommor och rocailler och efter faderns död utvecklade han denna repertoar vidare genom tillägg av nya ornament. Det är rimligt att anta att Persson, liksom fadern, troligen var verksam även som inredningsmålare. Ett fragmentariskt bevarat inredningsfragment från gården Hans-Ers i Ångsäter kan möjligen knytas till honom.⁵⁵ Perssons hustru var född på gården och måleriet, vilket är utfört på lerklining, uppvisar stora likheter med hans handlag. Det är dock, liksom i fallet med fadern, svårt att helt säkerställa denna attribuering i brist på referensmaterial.

Arve i Stavsäter, Hindriks-Olle och Anders Erik Ädel

Det var inte enbart inom familjer som hantverkskunskaper traderades, utan även *mellan* familjer. Många av de aktiva målarna i Ljusdal hade påvisbara sociala band till varandra. Flera av dem var avlägset släkt och/

54. En i privat ägo, illustrerad i Assis 2016 och en i Kungliga Vitterhetsakademins ägo.

55. Inredning i huvudbyggnadens mellankammare utförd på puts direkt på timret från omkring 1790. Dokumenterad i samband med renoveringsarbeten 2011 (LjM OPR).

eller umgicks i samma kretsar. Detta är intressant i sig, men belägger inga mästar-lärlingsförhållanden. En viktig kedja av mästar-lärlingsförhållanden som går utanför målarnas närmaste släktkrets och som har kunnat beläggas, är den från Arvid Andersson i Stavsäter via Hendriks-Olle i Kallmyr och till Anders Erik Ädel i Måga. Dessa tre målare hade familjeband på längre håll. Deras hantverksmässiga relationer har kunnat beläggas genom arbeten de har utfört tillsammans (Cavallin 2010; Assis 2017). Trion var central för det lokala måleriets utveckling och de var alla mycket produktiva. Tillsammans står de bakom en betydande del av det bevarade inredningsmåleriet i Ljusdals socken.

Arve i Stavsäter

Bonden och hantverkaren Arvid Andersson i Stavsäter (1762–1826) gick enligt uppteckningar under benämningen *Arve i Stavsäter* (Assis 2016b). Han målade, murade, snickrade och tecknade. Troligen lärde han sig måla i ungdomen, men det är okänt när och genom vem. Arve hade liksom sina föräldrar kontakter med flera äldre målare i Ljusdal, men i vilken grad någon av dem hade direkt betydelse för Arves utveckling är ännu okänt. I såväl huvuddrag som detaljer hade Arves måleri många beröringspunkter med det som har utförts av Per Jonsson i Kolsvedja, men inga direkta kopplingar de två familjerna emellan har varit möjliga att belägga.⁵⁶

Arvid Anderssons inredningsmåleri är känt genom tre bevarade inredningar: en i Sjövästa, Ljusdal och en från Ed i Färila, bägge daterade 1807 samt en odaterad i Öje, Järvsö.⁵⁷ Därtill finns ytterligare några andra delvis fotodokumenterade. Inredningen från Öje, vilken är bevarad på originalplats, är troligen den äldsta. Den är förmodligen utförd på 1790-talet och är hans enda kända signerade verk. Dess centralmotiv har ett upplägg som för tankarna till en altaruppsats i rokokostil, såsom den i Kuggörarnas kapell från 1770 (Nylander et al. 2016:76ff), och motivdetaljer i flera andra av inredningens väggfält styrker hypotesen att kyrkliga inredningar kan ha varit en inspiration. Det finns ett stort antal bevarade föremål och möbler som genom konnänsörskapsanalys kan

56. Kolsvedjafamiljen hade sociala kopplingar till Stavsäter vid denna tid, till exempel såsom varande dopvittnen till barn från byn, men ingen känd koppling direkt till familjen i gården Arves, Stavsäter 4.

57. Utigården i Sjövästa. Östigården i Ed, idag i gamla bakstugan på Färila hembygdsgård. Ol-Ingemars i Öje.

förmodas vara utförda av Arve i Stavsäter. Många är odaterade, men i en del av dem, förmodat senare verk, kan även tydliga drag av gustaviansk stil skönjas. Den samlade bilden av Arves verk visar att han målade med inspiration från tapeter och kyrkoinredningar. Men materialet påvisar även att han var kreativ och gjorde egna kompositioner.

Arvid Andersson hade själv inga söner, och huruvida hans dotter Margta Arvidsdotter målade är inte känt. Flera yngre målare hade kontakter med Andersson och hans familj, och i flera fall är det rimligt att anta att han påverkade deras måleri. En av dessa var Olof Henriksson, eller Hindriks-Olle som han kallades.

Hindriks-Olle i Kallmyr

Olof Henriksson (1793–1861) var bondson, torpare och målare och gick under den folkliga benämningen *Hindriks-Olle*. Hans familj hade kopplingar till Arve i Stavsäter, som också var hans gudfar. Arve bör ha varit den som introducerade honom i måleriet och möjligen kan det faktum att Hindriks-Olle hörde illa ha bidragit till hans val av livsgärning (Ljusdal AI:5a:9). Han gifte sig 1818 med Brita Johansdotter (1794–1872) som även hon hade en koppling till hantverket, genom sin farfar målaren Olof Johansson i Måga (1718–1792) (Assis 2016ab).

I yngre tonåren dekorerade Hindriks-Olle, under Arves ledning, en kammare i Utigården i Sjövästa, Ljusdal (Cavallin 2010; Assis 2016ab). Inredningens måleri var utfört efter mönstret på en modern tryckt tapet. Bruket av förlagor torde Hindriks-Olle således fått med sig från tiden då han lärde hantverket av Arve. Flera senare inredningar tyder på att han fortsatte använda liknande inspiration även under tiden som självständig målare: hans kokongliknande former och snirkliga strån kan vara inspirerade av en tryckt tapet från omkring 1800 (se fig. 5).⁵⁸ Hans målade draperier från Utigården i Sunnanås kan vara inspirerade av en motsvarighet till Torsselius tapetmålarbok (Andersson 2000:135; Assis 2014, 2016a).

Arves och Hindriks-Olles möbelmåleri har många gemensamma drag. Dels i helheter såsom upplägg och motivval, dels i detaljer och manér, inte minst vad gäller blomstermåleri och bokstavsformer. Det kan i vissa fall vara mycket svårt att skilja den enes verk från den andres. I sådana fall krävs nära studier av penselföring tillsammans med ma-

⁵⁸. Tack till Ingela Broström som uppmärksammat mig på denna tapetförlaga.



terialkaraktärisering för att kunna fälla ett avgörande. Hindriks-Olles palett har analyserats utifrån interiörmålerier från gårdarna Simmes i Välje och Jon-Pers i Nore, och där finns spår av bland annat malakit och massicot (se vidare kapitel 3.5 *Konstteknologiska undersökningar av hälsingemåleri*). Arves respektive Hindriks-Olles interiörmåleri är däremot lättare att skilja åt, främst på grund av deras respektive komposition och motiv. Hindriks-Olles bruk av samtida förlagor kan ha varit en orsak till att han lämnade rokokons former och kom att måla i gustaviansk stil. Många av Arves motiv levde kvar i Hindriks-Olles repertoar men till denna fogade han också många nya detaljer. När Hindriks-Olle började arbeta på egen hand är inte känt, och med ytterst få kända daterade verk är hans måleri svårt att ordna kronologiskt.⁵⁹

Hindriks-Olle hade åtminstone två yngre målare som lärlingar, sonen Johan Olofsson⁶⁰ och Anders Erik Ädel. Johan, som aldrig flyttade hemifrån eller gifte sig, kan mycket väl periodvis ha hjälpt fadern och möjligen är det därför svårt att särskilja hans handlag från faderns. Ädel målade med Hindriks-Olle under första delen av 1830-talet (Assis

Figur 5 a–b (2.5.5 a–b): Detalj av en fransk tapet från tiden omkring år 1800, återgiven i tysk tapetbok (t.v.) och en blom uppsättning av Hindriks-Olle med kokonger och snirkliga strån (t.h.). Foto: Jan Eng

59. Endast två daterade verk är kända: en inredning från 1830 från Simmes i Välje samt en kista från 1832, ursprungligen från Utigården i Sunnanås, Ljusdals socken. Den tidigare undersökt inom projektet, se vidare kapitel 3.5 *Konstteknologiska undersökningar av hälsingemåleri*. Den senare i privat ägo.

60. Johan (Johannes) Olofsson (1819–1888) (Assis 2016a:83ff).

2017). Två interiörer efter Hindriks-Olle som tydligt bär spår av Ädels hand är de från Jon-Pers i Nore och Pell-Pers i Noresbo⁶¹ vilka båda tillkom i mitten av 1830-talet. Möjligen kan Ädel även ha varit delaktig i ytterligare ett par kända interiörer.⁶²

Anders Erik Ädel

Ett exempel där hantverkskunskaper traderades från föräldrar till barn var inom familjen Ädel. Anders Erik Ädels två söner Erik och Per bör ha introducerats i hantverket inom hemmet (Assis 2017) och de är bägge belagda som målare i skriftligt källmaterial. Sannolikt hade även äldste sonen Anders varit fadern behjälplig innan han skickades på lära till en spegelmakare i Söderhamn, där han dock omkom i en olycka. En av Ädels tre döttrar, Karin, kom i muntlig tradition att bli ihågkommen som en god konstväverska (LjM, Harald Grundells arkiv). Det förekommer även en obekräftad uppgift att Ädels hustru, Karin Ersdotter (1807–1858) ska ha varit Ädel behjälplig i måleriet (Assis 2017) och det bör inte uteslutas att fler kvinnor i familjen Ädel kan ha varit aktiva i målerihantverket, även om det inte kunnat beläggas.

Anders Erik Ädel (1809–1888) kom från enklare förhållanden. Fadern Anders Hurtig⁶³ var indelt soldat, och föräldrarna flyttade från Söderhamn till Ljusdal, där hela familjen var bosatt från 1812. Flera hantverk utövades inom familjen. Hurtig var kunnig i hattmakeri och skrädderi och Ädels bror kom att syssla med skomakeri (KrA, Stamrullor Hälsinge reg). Någon koppling till målaryrket inom familjen är inte känd före 1830 då Ädel gifte sig med Karin Ersdotter, som var släkt med Hindriks-Olle. Några år senare målade Ädel tillsammans med Hindriks-Olle (Assis 2017). Mot slutet av 1830-talet arbetade Ädel på egen

61. Inredningen i Jon-Pers vilken bör ha tillkommit mellan 1830 och 1837 (Assis 2017). Pell-Pers i Noresbo finns illustrerad i Andersson 2000, fig. 119–120. Golvuret, daterat 1836, är målat av Ädel och förefaller vara en integrerad del i rummets helhet. Inredningen i övrigt har målats av Hindriks-Olle.

62. I såväl Utigården i Sunnanås (idag på Skansen) och i Ol-Mårs i Bäckebo, bägge tillkomna på 1830-talet (Sinha 2001; Assis 2016a; Andersson 2000), finns exempelvis taklister som bär ett annat manér än Hindriks-Olles.

63. Att Anders Hurtig (1789–1833) var Anders Erik Ädels biologiska far har inte tidigare kunnat beläggas, men detta är nu möjligt. År 1810 döms Ädels mor för lönskaläge (Söderhamn AI:16) och hon anger då förre hattmakarlärningen Anders Nordlöf (senare Hurtig) som varandes fadern. Ett särskilt tack till Elvi Sandberg för denna uppgift. Ädels föräldrar gifte sig först 1812, *efter* moderns flytt till Ljusdal (Ljusdal EI:1).

hand och kom att knyta egna kontakter med etablerade hantverkare. Han lärde bland annat känna Söderhamns stadsmålare Albert Blombergsson 1839 (Nyström & Assis 2018). På 1850-talet hade han kontakt med spegelfabrikör Jon Rosenqvist (Söderhamn AI:18:240) genom att sonen Anders Ädel (1835–1852) kom dit som lärling. Vid denna tid var även en Lars Erik Hofrén⁶⁴ från Arbrå lärling hos Rosenqvist, och Ädel bör då ha haft möjlighet att få kontakt med dennes släkting målaren Olof Hofrén i Arbrå.

Under lärotiden tog Anders Erik Ädel till sig Hindriks-Olles formspråk, vilket också syns i upplägg, motivval och detaljer i såväl inredningsmåleriet som möbelmåleriet. I början är influenserna tydliga, speciellt i enskilda detaljer, när Ädel målar kopior av Hindriks-Olles kokongblommor på ett golvursfodral från gården Pell-Pers i Noresbo daterat 1836.⁶⁵ Även då Ädel börjat arbeta på egen hand, omkring 1837, var han fortfarande beroende av sin lärares verk ikonografiskt. Tydliga exempel på det finns i tidiga inredningar.⁶⁶ Under 1840- och 1850-talen utvecklade Ädel sitt hantverk och hans stil fick en mer självständig prägel genom att han tillförde egna element och detaljer. Han började använda flera moderna pigment och lade även till detaljer med oljeförgyllning i sitt måleri.

I flera av Ädels senare inredningar är det möjligt att ana spår av flera målarens handlag, och det är sannolikt att dessa härrör från andra medlemmar ur familjen Ädel.

Ljusdalsmålarnas motiv

Motiven analyseras inte här för att peka på stilars spridning, utan för att visa hur likheter i motivval och utformningen av motiven kan synliggöra kopplingar människor emellan. När de olika motiven kopplas ihop med de namngivna målarna görs detta utifrån ett fåtal signerade verk, sådana med säkerställd proveniens och de genom konnässörskapsanalys attribuerade verken. Genom att studera några av de mer

64. Lars Erik Larsson Hofrén (f. 17/10 1833). Lärling och sedan gesäll hos fabrikör Rosenqvist.

65. Golvur i privat ägo, målat för Per Persson (f. 1775) och Karin Persdotter (f. 1777). För illustration, se Andersson 2000.

66. En mycket stor del av Ädels detaljer i interiörerna från gårdarna Kvistens på Heden från 1839 och från Björs i Onsäng daterad 1844 går tillbaka på förlagor efter Hindriks-Olle.

frekvent förekommande och för traditionen signifikativa motiven så är det möjligt att se hur de olika målarna tog över och förvaltade den föregående generationens upplägg och detaljer. Det ger en bild av hur målartraditionen utvecklades över tid, hur olika målare förhöll sig till och bidrog till traditionens utveckling, och kan styrka redan påvisade mästar-lärlingsförhållanden.

Figur- och landskapsscener

I flera av de verk som tillskrivits Arvid Andersson finns små scenerier innehållande landskap med små människofigurer – som delar av en större helhet. De förekommer såväl på möbler som i inredningar. I en del inredningar är scenerierna målade direkt på vägg men med inramningar som om de vore tavlor med ramar,⁶⁷ en företeelse som var på modet omkring sekelskiftet 1800. Scenerierna på de till Andersson attribuerade verken förefaller i allmänhet återge historiska eller påhittade händelser, och möjligen kan ett av dem tolkas som bibelhistorien om ”Den förlorade sonen”. Hindriks-Olle och Ädel förde denna tradition vidare, Hindriks-Olle genom ofta mer uttryckligt religiösa motiv, där ett troligen föreställer ”Jona och valfiskens” och ett annat någon form av brännoffer.⁶⁸ Ädels motiv, såvitt det går att avgöra utifrån de attribuerade verken, kunde även de ha ett religiöst anslag (Andersson 2000, fig. 125 & 127) men många av de bevarade scenerna är reducerade till enkla naturvyer utan uppenbar symbolisk betydelse. I herrstugan i Kristoffers i Stene från 1854 lät han vyerna dominera över andra motiv. Då knöt han an till traditionen med ”landskap mellan pelare”, ett i södra Hälsingland förankrat motiv (Nylander 2003). Ädel kan ha inspirerats till detta genom inredningar han sett, men en direkt påverkan från andra aktiva målare kan heller inte uteslutas. Av Per Jonsson i Kolsvedja finns ett par möbler med små stadsmotiv som möjligen kan anknyta till traditionen med landskapsscenerier, men de har ingen som helst berättande karaktär utan påminner mer om de stilsiterade stadsmotiv som dalmålarna så ofta använde.

67. Interiör från Per-Arvids i Sunnanås. Dokumenterad på foto och delvis bevarad som fragment i Ljusdalsbygdens museums samlingar. En oidentifierad målare har utfört liknande inredningar i Järvsö.

68. Interiörfragment med proveniens från gårdarna Simmes i Välje respektive Oppi-Berget i Bäckebo. Den tidigare med textbandet ”Ära vare gud”.

Rocailles

I Arvid Anderssons inredning i Öje, rimligen utförd på 1790-talet, domineras ett väggfält av en stor blå rocaille. Flera liknande väggfält är kända från tiden⁶⁹ och motivet bör ses som ett allmänt modeinslag. En av inredningarna kan troligen tillskrivas Jon Persson i Kolsvedja. Både Arve och de två målarna från Kolsvedja återkom till rocaillens former i flera andra målerier. Att döma av de till Arve attribuerade målningarna använde han dem på ett ganska fritt sätt, i såväl andra inredningar som på möbler, till exempel som inramningar till blomstermotiv. På detta vis förefaller även Per Jonsson och Jon Persson ha utnyttjat rocaillen och i deras möbelmåleri finns de i blå, gröna och röda färgställningar. Hindriks-Olle och Ädel förefaller enbart ha använt motivet i inredningsmåleriet. Hindriks-Olle använde rocaillen mindre fritt och utgick vad gäller såväl form som färg från en specifik förlaga på Ljusdals predikstol⁷⁰ (se illustrationer i Assis 2016a och 2017). Ädel övertog initialt Hindriks-Olles sätt att använda motivet i inredningarna, vilket syns tydligt exempelvis i centralmotivet från Björs i Onsäng från 1844, men utan att vara bunden till förlagan. Efterhand blev Ädels användning av rocaillen friare och hans senare interiörer antyder att han snarare uppfattade den mer som en inramande och utfyllande mönsterform, än som ett enskilt motiv.

Draperingar och girlanger

I 1700-talets altarpussatser i kyrkorna förekom ofta kolonner och målade draperingar. Samma element förekommer även flitigt i herrstugornas inredningar. Såväl Arvid Andersson och Hindriks-Olle som Ädel använde motivet. Hindriks-Olle målade i vissa fall draperierna virade runt kolonnerna, som i Anders-Jons i Stavsäter och i Anders-Pers i Nore, men ibland bara fritt hängande.⁷¹ Anders Erik Ädels beroende av Hindriks-Olle blir återigen tydligt genom detta exempel. Ädels två vanliga sätt att lägga upp samma motiv är båda varianter av förebilder från Hindriks-Olle. Det kan till exempel ses i en inredning från Björs i Onsäng målad 1844. Där efterbildade Ädel de draperier som Hindriks-Olle

69. Kammarinteriör i Hans-Ers i Ångsäter, samt fragment från Höga. LjM, bildarkiv.

70. Den idag förgyllda förlagan, under predikstolskorgen i Ljusdals kyrka, var ursprungligen färgsatt i gulorange och ljusst rött.

71. I exempelvis gårdarna Pell-Pers i Noresbo, Simmes i Välje och Oppi-Berget i Bäckebo.

omkring 1836 hade målat i Pell-Pers i Noresbo. Inredningsarbetet i Pell-Pers var troligen ett av de tillfällen där Ädel också medverkade under ledning av Hindriks-Olle. I Kristofers i Stene kopierade Ädel en annan av Hindriks-Olles varianter på motivets upplägg, vilket finns bevarat från den idag rivna gården Anders-Pers i Nore, idag i Ljusdalsbygdens museums samlingar. Alla tre målarna, Arve, Hindriks-Olle och Ädel använde även draperier för att dekorera möbler, exempelvis mössbord och insidan av locken på skrin och kistor. I Kolsvedja-målarnas kända verk är målade draperingar i princip obefintliga, så när som på i ett fall, Per Jonssons kista från 1793 där motivet förekommer på kistans front.

Korset med kransen

Korset med kransen har tidigare uppmärksammats i Anders Erik Ädels måleri, och förlagan har föreslagits vara en altarprydnad från Järvsö kyrka (Andersson 2000:134f). Motivet var samtidens vanligaste typ av altarprydnad, enligt Hedvig Brander Jonssons avhandling (Brander Jonsson 1994:63) varför inspiration från annat håll inte kan uteslutas. Bevarade exempel finns i Segersta, Arbrå och på ljudtaket till Färila predikstol. Fler har funnits men de har ersatts av andra altarprydnader vid renoveringar (t.ex. Söderala och Mo). Motivet går betydligt längre tillbaka och Arvid Anderssons användning av det på 1790-talet går tillbaka på äldre förebilder, som till exempel motiven på Granlunds predikstolar i Ljusdal respektive Järvsö från tidigt 1770-tal.⁷² I Ädels tidigaste kända inredning med motivet, från 1844, saknar korset krans men därefter tycks han konsekvent ha avbildat korset med kransen. Utöver dessa två målare har motivet även använts av minst tre andra, oidentifierade målare, verksamma inom samma tradition.⁷³

Hängande bok

Motivet med den uppslagna boken hängande i en girlang användes av Arve, Hindriks-Olle, Ädel samt av en okänd målare och alla nyttjade de motivet på likartat vis.⁷⁴ Motivet förekom redan 1807 i den till Arve attribuerade inredningen från Östigården i Ed, Färila, idag på Färila

72. Motivet föreslogs som altarpupsats i Arbrå redan på 1790-talet, se Nodermann 2005:59.

73. Deras användning, i två olika gårdar i Delsbo, kan sägas vara kopior av Ädels upplägg av motivet.

74. Fragment av riven inredning av oidentifierad målare, från Ol-Mårs i Bäckebo, Ljusdal, daterad 1828.

hembygdsgård. Hindriks-Olle gjorde 1830 i Simmes, Välje även en variant på motivet, där han ersatte boken med ett pappersark, ett utförande som Ädel uppenbarligen tog efter i en inredning från Ol-Görs i Våga, Järvsö, från 1854. Motivet är inte känt i verk attribuerade till målarna från Kolsvedja. Motivet förekommer även skuret i trä i Ljusdals kyrka på läktaren ovanför mittgången samt på nummertavlorna. Läktaren i sin nuvarande form är dock tillkommen senare än 1807 då Arve bevisligen använde motivet i Färila. Det är oklart om läktardekorationen är samtida med läktaren, eller möjligen en återanvänd del från den äldre läktare som fanns innan. Inte heller nummertavlornas tillkomstår är känt, och även de kan möjligen ha varit inspirationskälla för de lokala målarnas användning av motivet.

Girlanger

De tidiga målarna, Jonsson och Andersson, använde vertikalt hängande girlanger som motiv ytterst sparsamt. De var i det tidiga skedet främst vanliga i snickeriet, för att senare även bli vanliga i måleriet. Arvid Andersson, som också var snickare, skar dem i trä på ett numera försvunnet dörröverstycke (NM 172.K.z), och möjligen var han en av dem som bidrog till att motivet tidigt överfördes till måleriet. På 1830-talet brukades motivet ofta av såväl Hindriks-Olle som Ädel.⁷⁵ En liknande utveckling ses i användningen av de horisontellt upphängda girlangerna. De förekommer sparsamt hos de tidiga målarna, som på ett klockfodral från 1806⁷⁶ attribuerat till Arve för att senare användas alltmer frekvent av Hindriks-Olle, Jon Persson och Anders Erik Ädel.

Blomstermotiv

Blomstermotiv i form av så kallade ädelblommor, är det mest kännetecknande för måleriet i området. I dagsläget är Arvid Andersson den äldste identifierade lokale målare som införde blomstermotiv av denna typ i sitt måleri, bland annat i en till honom attribuerad 1700-talsinredning från byn Lock i Ljusdal, som idag är riven. Under tidigt 1800-tal blir blom uppsättningarna en allt viktigare del i inredningarna, för att i vissa fall dominera totalt såsom i den till honom attribuerade

75. Klockrankor av Hindriks-Olle: Ol-Ors i Stavsäter och Ol-Mårs i Bäckebo. Av Ädel: Kvistens på Heden och Fiens i Sörkämsta. Samtliga i Ljusdal.

76. Klocka från Baggbo, Ljusdal, målad för Lars Johansson och Gölin Andersdotter. I Hälsinglands museums samlingar.

inredningen i Utigården i Sjövästa från 1807. Ofta är hans blommor i bukett, men de förekommer även placerade i urnor. Samtliga beskrivna målare använde motivet frekvent, i likhet med flera andra samtida lokala målare, identifierade och okända. Motiven utfördes ofta på mycket likartade sätt och många möbler har en målad dekor som enbart består av blomstermålerier i kombination med ägarnamn och årtal. Handlaget i detaljernas utförande blir då helt avgörande för attribueringar till respektive målare.

”Kokonger” och ”snirkliga strån”

Över tid tillkom enskilda detaljer i blomstermåleriet. De kan beskrivas som ”snirkliga strån” och ”kokonger”. Främst är de kända hos Hindriks-Olle och Anders Erik Ädel under 1830-talet, men de förekommer även tidigare, bland annat i Per Jonssons möbelmåleri från sekelskiftet 1800. Detaljerna tycks som ovan nämnts vara inspirerade från någon samtida förlaga, såsom den tryckta tapet som illustreras i figur 5a. Hos Hindriks-Olle förekommer kokongerna dels som vita ”getingbon” i till exempel interiörer från Höga, Ol-Mårs och Hindriks,⁷⁷ dels sammanväxta med en blomma, ofta målad i rött.⁷⁸ En variant av kokongen som del av en blomma förekommer i några verk tillskrivna Ädel och de har dateringar från tiden då denne står under Hindriks-Olles inflytande.⁷⁹ De snirkliga stråna tar Ädel också till sig, men han låter dem ta mera plats och gör dem i ett mer flyhänt manér än Hindriks-Olle.

Schabloner

Schabloner är ovanliga i det tidiga Ljusdalsmåleriet, men de förekom sparsamt hos Hindriks-Olle och de blev ett tidvis betydande inslag i Ädels måleri. Båda två integrerade dem i sitt frihandsmåleri, men Hindriks-Olle på ett mer fantasifullt och finurligt sätt än Anders Erik Ädel.

77. Höga, ensamgård nära Ljusdals kyrka, Ol-Mårs i Bäckebo och Hindriks i Kallmyr.

78. I till exempel Lasses i Edänge, Ol-Ors i Stavsäter och Per-Ers i Hamre.

79. Förekommer i ett par möbelmålerier från 1836, som exempelvis på klockan från gården Pell-Pers i Noresbo, Ljusdal. Klockan med kokongblommorna kan tillskrivas Ädel, medan interiören i övrigt är utförd av Hindriks-Olle.

Folklig konst – kollektiva formspråk förvaltade av individer

Ljusdalsmåleriet, såsom det är känt vid 1800-talets mitt, utvecklades lokalt från de sista decennierna på 1700-talet, då det ersatte ett äldre inredningsideal. Avgörande faktorer som bidrog till denna utveckling var troligen de personliga kontakter som lokala målare och snickare vid denna tid fick med de två skråutbildade hantverkarna Magnus Granlund och Paul Hallberg, samt de arbeten som utfördes i socknens kyrka under 1770-talet. Granlund och Hallberg introducerade nya formspråk och motiv som kom att ligga till grund för den lokala stilutvecklingen långt in på 1800-talet. Flera olika målare förvaltade denna lokala måleritradition och traderade dess motiv och estetik från generation till generation.

Målarna Arve i Stavsäter och Per Jonsson var två tidiga företrädare för denna tradition och de fick flera efterföljare. Per Jonssons son, Jon Persson, förvaltade faderns bildspråk och utvecklade det under 1800-talet. Från Arvid Andersson fördes traditionen vidare genom hans lärling Hindriks-Olle och vidare till Anders Erik Ädel. Både Hindriks-Olle och Ädel utvecklade med tiden delvis egna detaljer och formspråk. De kom att göra avtryck i den lokala traditionen, men de båda bör ses i ljuset av sina sammanhang.

Samtliga av de målare som här presenterats verkade inom samma tradition och i samma sociala kontext. Utöver dem fanns ytterligare målare och de förvaltade alla en mängd olika motiv och detaljer som tillsammans bildade det formspråk som blev så typiskt för måleriet i socknarna i övre Ljusnandalen. Traditionen förändrades över tid. Vissa motiv föll ifrån och andra tillkom. Men många av dem var i bruk under flera generationer. I möbelmåleriets olika komponenter går det att jämföra alla de presenterade målarna. I kedjan från Arve till Ädel är det också möjligt att följa utvecklingen av inredningsmåleriets olika delar. Alla målarna hade möjligheter att studera kyrkoinredningar och mycket inspiration är uppenbarligen hämtad därifrån, men andra tänkbara inspirationskällor skall inte glömmas. Ännu vet vi inget om var de äldre målarna hade lärt sig hantverket, och vad de kan ha fått med sig från ungdomsåren i form av utbildning och kontakter. Arve i Stavsäter och Hindriks-Olle hade också av allt att döma tillgång till bildförlagor, och kanske har även de andra målarna haft tillgång till sådana källor.

Försök till attribueringar kompliceras av att målarna på landsbygden

sällan strävade efter att vara unika vad gäller formspråk och uttryck, utan snarare höll sig inom den rådande konventionen. Många samtida målares motiv kan därför vara så lika att det endast blir handlag, individuella materialval och personligt utformade detaljer som kan särskilja den ene hantverkarens alster från den andres.

Som helhet visar Ljusdalsmåleriets bevarade interiörer, möbler och andra föremål från 1800-talets första hälft, och kunskaperna om detta, på betydelsen av nätverk och personliga band för utvecklingen av det varierande formspråk inom ett gemensamt ramverk som är så typiskt för i stort sett all folklig konst. Varje enskild individ kunde påverka och utveckla men var primärt en del av en sammanhållande tradition som förvaltades från generation till generation.

”Ädelmåleriet” som begrepp

I dagsläget finns cirka 30 stycken till namnen kända lokala målare i Ljusdal och Färila socknar, som alla bör ha varit aktiva inom hantverket vid olika tidpunkter under perioden 1750–1870. Flera av dessa har kategoriserats som utövare av den ovan skrivna traditionen, som i folkmun och i forskningen har kallats ”ädelmåleri”.

Även om Jon Persson i Kolsvedja i sina målerier motivmässigt utgick från faderns måleri så kan hans verk, till skillnad från faderns, i många avseenden räknas in i denna lokala tradition. Detta är ett av de exempel som visar det problematiska i benämningen ”ädelmåleri”. Persson såväl som Arve i Stavsäter bör räknas till dem som var med under utvecklingen av den lokala stilen, som växte fram ur rokokon och under påverkan av den gustavianska stilen. Dessa bägge målare var aktiva långt innan Anders Erik Ädel ens var född. En annan av Ädels föregångare som var med och stakade ut vägen var Hindriks-Olle. Ädel har tidigare lyfts fram som den främste inom traditionen, men materialet visar att han i början av sin bana var mycket beroende av Hindriks-Olle och kopierade dennes repertoar. Tekniskt sett blev han heller aldrig lika skicklig som sina föregångare. Termen ädelmåleri som benämning på den lokala måleritraditionen i Ljusdals socken blir då snarast en belastning då den tenderar att cementera en alltför onyanserad bild av förhållandena.

Referenser

Otryckta källor

- Harald Grundells arkiv, Ljusdalsbygdens museum.
 Krigsarkivet (KrA) 1815, Stamrullor Hälsinge regemente 1815.
 Ljusdals kyrkoarkiv, Ljusdal EI:1.
 Ljusdals kyrkoarkiv. LIb:4, Kyrkoräkenskaper 1766–1801; EI:1, Lysnings och vigselbok 1732–1830; LI:12, Kyrkoräkenskaper 1801–1835; KI:2, Sockenstämmoprotokoll 1755–1793 (s. 8: 1777 och 1778); KI:3, Sockenstämmoprotokoll m.m. 1795–1816.
 Ljusdals tingslags häradsrätt FII:6, Bouppteckningar, (nr 130 Johan Persson 1746–1817).
 Ljusdalsbygdens museums arkiv (LjM OPR). Opublicerade rapporter, utredningar och dokumentationer; Assis: Inredningsmålerier i Ljusdal omkring 1750-talet. Liten bildsamling; Assis: Några hantverkare belagda i Ljusdals kyrkoräkenskaper i samband med Paul Hallberg; Assis: En inredning på puts i Hans-Ers i Ångsäter, dokumenterad 2011.
 Nordiska museets arkiv (NM). Nordiska museets fotografier: foto 172.K.z.
 Söderhamn Husförhörlängder AI:18:240.
 Söderhamns stad Rådhusrätt och magistrat (X) AI:16 (1810–1813).

Tryckta källor

- Andersson, Maj-Britt (2000). *Allmogemålaren Anders Ädel*. Stockholm: Prisma.
 Assis, Anders (2013). Tre brudhimlar och ett ovädersmoln. *Hälsingerunor* 2013.
 Assis, Anders (2016a). Att spåra en okänd målare. *Museivännen* 2016:1. Ljusdal: Ljusdalsbygdens museum.
 Assis, Anders (2016b). Ljusdals många allmogemålare och bygdeforskaren Carl Perssons källvärde. *Hälsingerunor* 2016.
 Assis, Anders (2017). Jon-Pers i Nore, nytt ljus över Ädelmåleriet. *Museivännen* 2017:2. Ljusdal: Ljusdalsbygdens museum.
 Assis, Anders (2018). Snickaren Johan Persson skar girlander på brudstolar och klockfodral. *Hälsingerunor* 2018.
 Brander Jonsson, Hedvig (1994). *Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet.
 Brännberg, Gudrun (2007). *Målare i Medelpad 1700–1890*. Mjölby: Atremi.
 Cavallin, Isabell (2010). *När väggarna talar: en gårds historia i relation till dess interiör*. Kandidatuppsats i kulturstudier. Högskolan på Gotland, Institutionen för kultur, energi och miljö.
 Kåmsby, Eva (1999). Ett Ljusdalsskåp. *Medlemsblad för Ljusdalsbygdens museums vänner*. Ljusdal: Ljusdalsbygdens museum.
 Nodermann, Maj (2005). *Mästare och möbler: jämtländska målare, bildhuggare, hantverkare och deras produkter*. Östersund: Jamtli förlag.
 Norrman, R. (red.) (2001). Uppsala stifts herdaminne II:16. Uppsala.
 Nylander, Lars (2003). Allmogemålaren Eric Ericsson och inredningsmåleriet i södra Hälsingland vid 1800-talets mitt. *Hälsingerunor* 2003.

- Nylander, Lars (2008). *Albert Blombertsson: liv och konst*. Helsingiana. Hudiksvall: Hälsinglands museum.
- Nylander, Lars, Daniel Olsson & Bo Ulfhielm (2016). *Fiskarkapell i Gästrikland och Hälsingland*. Gävle och Hudiksvall: Hälsinglands museum & Länsmuseet Gävleborg.
- Nyström, Ingalill & Anders Assis (2018). Handeln med färger i Hälsingland under 1700- och 1800-talen. *Rig: kulturhistorisk tidskrift* 2018:2-3.
- Rapp, Bengt (1968). *Målaren Paul Hallberg i Hudiksvall och hans nürnbergska kopparstycken: bidrag till det svenska sjuttonhundratalets ikonografi*. Antikvariskt arkiv 34. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Sinha, Kerstin & Gärd Folkesdotter (2002). *Bild på bondevägg: hälsingegårdarnas måleri*. Hudiksvall: Hälsinglands museum.
- Telhammer, Ingrid (1978). *Predikstolsmakare och predikstolskonst före 1777 i norra Hälsingland, Medelpad och Ångermanland*. Umeå: Kungl. Skytteanska samfundets handlingar nr 20.
- Telhammer, Ingrid (1980). *Ljusdals kyrka*. Serie: Hälsinglands kyrkor 35, Uppsala: Ärkestiftets stiftsråd.
- Telhammer, Ingrid (1995). *Måns Granlund: en svensk bildhuggare på 1700-talet*. Stockholm: Kungl. Vitterhets-, Historie- och Antikvitetsakademien.
- Tunander, Pontus & Lena Nessle (1995). *Skönt målat: dekorationsmåleriet genom tiderna*. Västerås: Ica.

2.6

BLÅMÅLAREN – HÄLSINGLANDS MEST KÄNDE OIDENTIFIERADE MÅLARE

Anders Assis

I detta kapitel görs ett försök att identifiera *Blåmålaren*, en av Hälsinglands mest kända men hittills oidentifierade folkliga målare. Intresset för Blåmålarens efterlämnade interiörer, som de i världsarvsgården Pallars i Långhed, har varit stort, men målarens identitet har gäckat forskningen. Starka indicier talar för att Blåmålaren möjligen kan identifieras som Måx Jonas Andersson och hans hustru Finn Karin Matsdotter från Bingsjö i Dalarna. De var ett gift par som flyttade runt i Hälsingland under 1840-talets andra hälft för att sedan bosätta sig permanent i Alfta socken. Spridningen av de verk som på stilistiska grunder kan tillskrivas Blåmålaren följer denna familjs rörelser i landskapet. Dessutom finns ett verk utfört av Blåmålaren vilket går att knyta till familjens sociala närhet: en målad rakspegel från Ljusdal. Därtill finns några porträtt i Bingsjö kapell, som på arkivaliska grunder kan påvisas som verk av Måx Jonas Andersson och som har stora likheter med Blåmålarens manér. För att tydliggöra sammanhangen blir det nödvändigt att skärskåda dessa och andra verk, samt att ingående studera familjen Andersson/Matsdotters liv. Detta bringar en mängd detaljer i dagen, som sammantagna ligger till grund för denna hypotes. I indiciekedjan ingår analyser av pigment och färgämnen hos några av de undersökta verken. Samtidigt kommer detta kapitel att visa att ett alltför ensidigt fokus vid en målares användning av enskilda pigment kan låsa tankebanorna och skymma ett större sammanhang. Det kommer att visa att likaväl som att en hantverkare kunde växla sin motivmässiga repertoar, så kunde materialanvändningen skifta över tid. Säkerligen var det många bakomliggande orsaker som kunde påverka vilka material som anskaffades.

Blåmålaren i forskningen

År 1953 lyfte Manne Östlund fram Blåmålarens verk i sin beskrivning av en av inredningarna i Pallars: ”I Långhed, Alfta, har en mästare med tydlig förkärlek till uppdrivna blå och gröna färger målat några fantastiska stadsbilder [...]” (Östlund 1953:88). Det är också genom denna inredning från 1853 (fig. 1) som Blåmålaren är mest känd.

Ingemar Svensson och Hilding Mickelsson myntade pseudonymen Blåmålaren, grundat på den starkt blå nyans som de dokumenterade i flera av de inredningar som de på stilmässiga grunder tillskrev denne (Svensson & Mickelsson 1967:27, fig. 65–70).

Utöver inredningarna i Pallars finns ytterligare tre interiörer på ursprunglig plats i Alfta som har tillskrivits Blåmålaren. Ett målat rum i gården Bråna i Gundbo vilket är daterat 1859, en del av en interiör i Nygårds i Näsbyn från 1861 och en odaterad inredning i gården Hammar i Nordanå (LjM, Kerstin Sinhas arkiv). Utöver dessa finns ytter-

Figur 1 (2.6.1):
Måleri från 1853
i sängstugan på
Pallars, Långhed,
Alfta. Foto:
Anders Assis



ligare två odaterade, numera nedplockade inredningar bevarade, vilka dock saknar fullständiga provenienser. En av dem finns i Söderhamns museums samlingar men kommer ursprungligen från Ovanåker eller Alfta (SH 2053). Den andra finns i Nordiska museets samlingar med ursprung från byn Nordanå i Alfta socken (NM 177369).

Alla dessa målerier har så stora likheter i sina utföranden, i handlag, detaljer och helheter att de utan tvivel bör kunna härledas till en och samma målare. Likheterna till trots, finns det samtidigt avvikande detaljer och manér i åtminstone några av dem. Dessa är så pass signifikanta att det reser frågan om det kan röra sig om flera upphovsmän som haft ett tätt samarbete.

Verken som har tillskrivits Blåmålararen är alla tillkomna under en mycket begränsad tidsperiod, med dateringar mellan 1853 och 1861. Användningen av det starkt blå pigmentet har setts som en gemensam nämnare för alla Blåmålararens verk, men frågan är om inte just detta fokus har hindrat vidare attribueringar. Hälsinglands bönder utmärkte sig genom att bygga och modernisera förhållandevis ofta. De var i allmänhet nogga med att följa det för orten aktuella inredningsidealet och det har visat sig att kringvandrande målare vanligen fick anpassa sin repertoar till detta. Att en hantverkare på 1800-talet under dessa förhållanden konsekvent skulle ha favoriserat ett pigment genom hela sin verksamhetsperiod är knappast ett rimligt antagande. Den blå färgen kan lika gärna ha varit ett inslag i ett övergående mode, vilket då skulle kunna förklara varför alla de tidigare attribuerade verken är tillkomna under en period av endast åtta år. Kulörer och använda färgpigment är inte bara något som berättar om ekonomi och tillgångar, utan kan i likhet med motiv och mönster i såväl måleri som textil ses som uttryck för mer eller mindre tidsbundna modetrender. Genom att frigöra sig från ett fokus på det blå pigmentet, samt genom att lyfta blicken ut från Blåmålararens sedan tidigare kända verksamhetsområde i Voxnandalen, så blir det möjligt att attribuera fler verk till samma målare.

Blåmålararen i Alfta, Delsbo och Ljusdals socknar

Genom konnänsörskapsanalys kan ytterligare verk tillskrivas Blåmålararen, såväl inredningar som lösa föremål. Från Ljusdals socken finns tre sådana målade inredningar. De är sedan tidigare dokumenterade, men har aldrig sammankopplats med Blåmålararen. En av gårdarna, Bommars i Letsbo, har sina inredningar kvar i ursprungligt skick. De två andra

inredningarna är endast bevarade i fragment: måleri på papper från gården Ol-Mårs i Sjöbo, i Ljusdalsbygdens museums samlingar (Ljm 9219) och måleri på brädor från Pell-Pers i Noresbo, i privat ägo. I inredningen från Ol-Mårs förekommer även den starkt blå färgen på ett sätt som liknar Blåmålares användning i Alfta.

Världsarvsgården Bommars, eller Oppigården som hemmanet Letsbo nr 2 kallades tidigare, har två mangårdsbyggnader. De är bägge uppförda åren 1846–1848 (LjM, Harald Grundells arkiv; Berg et al. 2002), efter att en brand den 9 maj 1845 hade lagt den tidigare bebyggelsen i aska (Ljusdal KI:6:180). En av byggnaderna har flera interiörer bevarade från mitten av 1800-talet och allt talar för att byggnaden inreddes i direkt anslutning till bygget, då det hölls ett bröllop i släkten kort därefter (Berg et al. 2002:48ff). En klädstuga på övervåningen, tapetserad med tidningsmakulatur, bör ha inretts något år senare då tidningarna är daterade 1840–1851. I en vardagsstuga på bottenvåningen, den så kallade Västgötastugan (Berg et al. 2002:58), är väggarna brädklädda och schablonmålade. Dateringen ”Mållat 1848” finns på en väggfast säng som tillhör denna ursprungsinredning. Stilen på dessa bokstäver och



Figur 2 a–c (2.6.2 a–c): Jämförelser av målade typsnitt. Från Pallars i Alfta (ovan och mitten) och Bommars i Ljusdal (under). Foto: Anders Assis

siffror bär flera karaktäristika som går att identifiera som Blåmålararens handstil, såsom den förekommer i Pallars i Alfta (se fig. 2). Bokstäverna i frakturstil är baserade på det vid tiden moderna typsnittet Old English, men målaren har adderat egna karaktäristiska detaljer.

Byggnadens övriga inredningar består av såväl frihandsmåleri som schabloner och tryckta tapeter. Rummen i Bommars utgör helheter där alla inredningsdetaljer, även omfattande färgsättningen på en kanelugn, har vägts mot varandra vilket visar att de är resultat av mycket medvetna val. Salens intressanta kombination av handtryckta tapeter och schablonmåleri har tidigare lyfts fram (Broström 2011) och dess inslag av högreståndskaraktär vittnar om delvis andra estetiska ideal än dem som normalt dominerade folkliga inredningar. Just detta är utmärkande för delar av Hälsinglands inredningskonst vid denna tid. Inredningarnas helheter, i kombination med den snabba byggprocessen, kan tala för att en och samma person ligger bakom flertalet av gårdens inredningar.

Flera av rummen i Bommars har inslag av marmoreringar utförda på ett sätt som känns igen från Pallars. Även vissa av de använda schablonerna visar samma mönster som motsvarigheterna i Pallars. Generellt sett bör stor försiktighet iakttas innan schabloner används för att påvisa en specifik upphovsman. Det är oftast inte tillräckligt tillförlitligt. Schabloner kopierades, och i många fall går det att visa att ett och samma schablonmönster använts av flera olika identifierade målare. Just dessa schabloner är även de kända från fler ställen och bland annat har Svärdes Hans Ersson (1828–1910) från Rättvik (Andersson 1996:137f) använt mycket liknande schablonmönster i inredningar i Voxnandalen. Icke desto mindre styrker schablonernas förekomst i just detta fall sambandet mellan Bommars och Pallars, som del i den helhet där många olika detaljer sammanfaller.

Inredningarna från Ol-Mårs i Sjöbo, vilka också finns fotodokumenterade 1929 av Harald Grundell på ursprunglig plats (NM EU 861), kan även de kopplas till Pallars och därigenom även till Bommars, genom bokstävernas och siffrornas former. Inte bara tecknens former utan även upplägget av dateringen känns igen från Pallars. De är gjorda med varierande typsnitt och enligt ett mönster som gör att de avviker från alla andra kända dateringar i Hälsingegårdsinteriorer. Utöver den daterade inredningen från Ol-Mårs, vilken bär årtalet 1846, finns också en farstuginredning från samma byggnad med en väggmarmorering ut-



Figur 3 a–d (2.6.3 a–d): Inredningsfragment från Ol-Mårs i Sjöbo, Ljusdal 1846 (t.v.) samt detaljer från inredningarna i Pallars i Alfta 1853 (t.h.). Foto: Anders Assis

förd med samma uttryck som de i Bommars. I Ol-Mårs centralmotiv som föreställer ”Jakob brottas med Gud”, finns också en stor del av de kännetecken som återfinns i Blåmålares Alftainredningar (se fig. 3).⁸⁰

⁸⁰ Från Ol-Mårs finns en nedtecknad muntlig tradition där uppgiftslämnaren antog att målaren Ädel från Ljusdal kan ha målat i gården. I gården doku-



Måleriet från Pell-Pers i Noresbo fogas till de övriga genom sin fullständiga överensstämmelse med det som finns i Bommars framkammare (se fig. 4). Även marmoreringstilen känns igen från Ol-Mårs.

Utöver interiörerna från Ljusdal finns även en inredning i fragment från en okänd gård i Bredåker i Delsbo socken, bevarad i Nordiska museets samlingar (NM 160807) som även den på stilmässiga grunder kan

menterades ett skåp till vilket det finns antecknat: ”Skåp enligt förmodan målat av Ädel” (NM foto 172 O.m.). Skåpets måleri är av den typ som lokala målare brukade utföra, men det har inget stilmässigt sammanhang med gårdens väggdekorationer. Det kan även konstateras att uppgiftslämnaren var osäker, vilket kom till uttryck i formuleringar som ”det var före min tid, men jag antar att han [Ädel] målat här...” Dessa dokumentationer gjordes 1929 av Harald Grundell (NM EU 861 samt LjM, Harald Grundells arkiv).

Figur 4 a–b (2.6.4 a–b): Väggtält med marmorering och schabloner i Bommars framkammare (t.v.) och från Pell-Pers (t.h.). Foto: Anders Assis



knytas till Blåmålarern. Genom figurframställningen går denna att sammankoppla med Alftainredningarna (se fig. 5). Figurerna och många andra detaljer kopplar den även till inredningen från Ol-Mårs i Sjöbo. Enskilda bokstavsformer i texten påvisar likheter med motsvarigheter i Bommars och flera av de andra inredningarna.

Förutom dessa inredningar finns från Ljusdal och Delsbo ett antal lösa föremål, utförda i Blåmålarerns manér. I Ljusdals socken finns från 1847 ett skrin märkt "EOD"⁸¹ samt en kånkask och ett laggkärl bägge märkta "BJHD".⁸² Från 1848 finns där även den ovan nämnda rakspegeln märkt "AJS",⁸³ samt ett schatull märkt "JAS".⁸⁴ Dessa föremål överensstämmer således tidsmässigt med Ljusdalsinteriörernas dateringar som bär årtal mellan 1846 och 1848. Delsboinredningen är som nämnts odaterad, men ett skrin från socknen med årtalet 1850, i Delsbo hembygdsförenings samlingar, går genom blomstermåleriet och bokstävernans former att koppla till Blåmålarerns alster i såväl Alfta som Ljusdal. Från Alfta finns en odaterad rullgardin dokumenterad (Svensson & Mickelsson 1967:95) och på världsarvsgården Pallars finns en spinnrock daterad 1852. Denna är försedd med målade initialer "BOD", vilket torde utläsas som Brita Olsdotter⁸⁵ och avse den kvinna som blev ingift i gården vid denna tid. Spinnrocken är målad året innan måleriet i sängstugan på gården utfördes.

Samtliga dessa föremål liknar varandra på flera punkter vad gäller manér och stilelement (se fig. 6). Flera detaljer i de tidigare beskrivna inredningarna återkommer även i senare måleri. Genom de korsvisa referenserna stärks intrycket av ett föremålsbestånd med ett måleri som till stora delar kan härledas till samma upphovspersoner. Spår efter Blåmålarerns manér går därmed att belägga i Ljusdal mellan åren 1846 och 1848 och i Delsbo 1850 samt i Alfta från 1852 och framåt.

Genom naturvetenskapliga analyser har det varit möjligt att påvi-

81. Målad till okänd person. I privat ägo. Har funnits i samma släktgård i Ljusdal under hela 1900-talet.

82. Målade till Brita Johansdotter, f. 1807 i Bäckebo, Ljusdals socken. Fortfarande i släktens ägo.

83. Målade till Anders Jonsson, f. 1826 i Grophamre, Ljusdals socken. Fortfarande i släktens ägo.

84. Målade till okänd person. I privat ägo. Har funnits i samma släktgård i Ljusdal åtminstone sedan 1800-talet.

85. Målade till Brita Olsdotter f. 1825 i Näsbyn, Alfta socken och gift till Pallars 1851. Fortfarande i släktens ägo.

← **Figur 5 a–c**
(2.6.5 a–c):
Centralmotivet
i en inredning
från Bredåker i
Delsbo socken,
i Nordiska
museets sam-
lingar (t.v.).
Blåmålarerns
notläsande
dam i Hammar,
Nordanå, Alfta
socken (t.h.).
Foto: Anders
Assis



Figur 6 a–c (2.6.6 a–c): Låda från Ljusdal märkt "EOD" 1847, skrin från Delsbo märkt "ONS" 1850 samt blommor målade på vägg i Pallars 1853. Den större vita blommen i mitten av ornamentet i Pallars har förlorat sin färg genom blekning. Färgämnet har möjligen ursprungligen varit rött. Bokstäver och siffror kan även jämföras med de i Bommars och Pallars i figurerna 2 och 3. Foto: Anders Assis

sa likheter i målarfärgernas sammansättningar i de olika objekten, se vidare kapitel 3.5 *Konstteknologiska undersökningar av hälsingemåleri*. Den specifika starkt klarblå kulören som gett namn till målaren har visat sig vara syntetisk ultramarinblå, tillgängligt på en bredare marknad efter 1800-talets mitt (jfr Nyström 2012). Pigmentet förekommer dock i få av hans tidigare verk. Målarmaterialet kan ge belägg för det som de stilistiska karaktärsdragen indikerar. Många nya syntetiska pigment kommer ut på marknaden vid denna tid. Det är inte förvånande att en och samma målare kan ha varierat sin färgrepertoar. Blåmålararens skicklighet och preferenser tycks ha utvecklats efter hand samt påverkats av växlande mode och ideal, vilket har bidragit till en variation i såväl det estetiska uttrycket som den material-tekniska kvaliteten i olika verk. Variationerna kan även ha berott på ekonomi, ersättningen för arbetet och tid till förfogande.

Blåmålararen – en kringvandrande familj?

Tidigare forskning har konstaterat att Blåmålararens ursprung torde kunna sökas i Dalarna (Broström 2011). Inget av det kända och här presenterade materialet talar mot detta. Från gården Pell-Pers i Noresbo, Ljusdal, finns det en uppteckning som kan kopplas samman med inredningen från samma gård. Harald Grundell upptecknade där 1929 uppgifter efter gårdsägaren Nordström: ”Målningarna äro gjorda av dalfolk. Det var en man och en kvinna som följdes åt och målade i gårdarna här” (LjM, Harald Grundells arkiv). Här finns således en ledtråd som skulle kunna förklara de ibland disparata dragen i Blåmålararens manér: att det faktiskt kan röra sig om mer än en målare, som arbetade tillsammans.⁸⁶

Det finns en genom arkivfynd sedan tidigare känd målarfamilj som väl passar in på den geografiska spridning som Blåmålararens verk uppvisar. Familjen, som tidigare har lyfts fram av Manne Östlund, Christer

86. Från Pell-Pers finns två olika inredningar dokumenterade, men uppgiften om dalmålarna knyts inte till någon särskild av dessa två. Uppteckningen torde dock avse den yngre av inredningarna, som här ovan har attribuerats till Blåmålararen. Den äldre inredningen utfördes av den Ljusdalsfödde målaren Hindriks-Olle (1793–1861) med assistans av Anders Erik Ädel (1809–1888) (Assis 2017, för bild se Andersson 2000, fig. 119–120). Gårdsfolket 1929 var födda på 1870- och 1880-talen och den muntliga traditionen hade uppenbarligen endast bevarat minnet av det senare inredningstillfället.

Bergin och Roland Andersson, bestod av dalmålaren Jonas Andersson (1820–1905), hans hustru Karin Matsdotter (1820–1897) och deras sex barn (Östlund 1953; Bergin 1965; Andersson 1996). Familjen som från 1842 till 1864 var skriven i Bingsjö var endast hemma på husförhör vissa år. De vistades mycket i Hälsingland och deras uppehållsorter kan delvis följas genom kyrkböckernas notiser. Samtliga Blåmålares kända daterade verk följer familjens förflyttningar i landskapet. Att de inte tidigare har kopplats till Blåmålares beror troligen på att Jonas Andersson sedan tidigare har satts i samband med ett verk vars måleri har ett annat uttryck, läktarmålningarna i Bingsjö kapell. Vi återkommer till dem. En genomgång av allt tillgängligt källmaterial kan dock visa att han rimligen inte är upphovsman till det.

Jonas Andersson och hans familj skrivs, beroende på varierande bostadsorter under olika delar av sina liv, med flera olika gårdsnamn: Mäx, Finn, och Knuts. För läsbarhetens skull används dock i denna text konsekvent Mäx, eftersom det är under detta namn Jonas Andersson tidigare är omnämnd i litteraturen.

Mäx Jonas Andersson föddes den 4 juli 1820 i en familj som enligt vad kyrkböckerna förtäljer uppenbarligen förde ett kringvandrande liv. Fadern Mäx Anders Andersson (f. 1799) var från Mora men sedan 1820 gift till Lenåsen i Boda kapellförsamling och Rättviks socken med Knuts Anna Jonsdotter (f. 1796). Familjen förefaller aldrig ha varit hemma i Boda på husförhör (Boda AI:6a:56, AI:7a:63 samt AI:8a:61) och Jonas yngre bror Daniel var född 1834 i Bjärträ socken (Bjärträ C:3:57). Vad familjen gjorde på resande fot är inte känt, men den uppenbara tolkningen måste vara att de försörjde sig som kringvandrande arbetare.

Jonas var dock hemma i Boda själv åren 1834–1835 varefter han flyttade till Falun. I november 1835 flyttade han som lärling in hos tapetseraren Melcher Widén (1803–1848) och var skriven där till och med 1841 (Falu Kristine AI:18:149, AI:20:71, AI:23 1847–1856:72 samt BII:1). Han flyttade då, titulerad ”tapetserargesäll”, åter till Rättvik och hemgården i Lenåsen. År 1842 flyttade han vidare till Bingsjö i samband med att han gifte sig med Finn Karin Matsdotter.

Karin Matsdotter var född den 22 april 1820 i Bingsjö, Boda kapellförsamling i Rättviks socken. Föräldrarna, Danils Mats Olsson (1790–1830) och Finn Brita Ersdotter (1782–1852), var bönder på moderns föräldrahem, dit fadern hade gift sig 1810 (Rättvik E1:1:193). Fadern var sjuklig och familjen förefaller ha varit stadigvarande hemma. Efter faderns död togs hustrun ur mantalslängden (Bingsjö-Dådran AI:1:7).

Jonas Andersson och Karin Matsdotter gifte sig 1842 i Bingsjö och året efter fick de sonen Anders Johan. Denne står antecknad som född i Rättvik, men efter detta förefaller det som om familjen vistades långa perioder i Hälsingland även om de alltjämt var skrivna hemma i Bingsjö. Hushållet betecknas som fattigt och de står som ”inhyses” under Karins föräldrahem, som brukas av en svåger och en syster till Karin (Bingsjö-Dådran AI:2:12). År 1845 befann de sig i Ovanåker där sonen Gustaf föddes och 1847 i Ljusdal när dottern Anna Brita kom till världen. Källmaterialet förtäljer att de även 1849 vistades i Ljusdal, genom en notering i hemförsamlingens husförhörslängd. Detta visar att det var känt på hemorten var de befann sig, vilket kan antyda att familjen hade vistats där stadigvarande under någon period.

Året efter hade de dock begett sig till grannsocknen Delsbo, där sonen Per Erik föddes 1850. Några år senare, 1853, föddes dottern Johanna i Alfta socken men dog ung. År 1856 angavs i Bingsjös husförhörslängd att familjen ”bo i Alfta”. Åren 1858 till 1864 antecknades vidare i samma källmaterial: ”inhyses i Alfta”, där också barnen August och Johanna föddes 1857 respektive 1864. Familjen skrevs slutligen i Alfta där de också stannade för gott, bortsett från äldste sonen Anders som senare flyttade åter till Bingsjö.

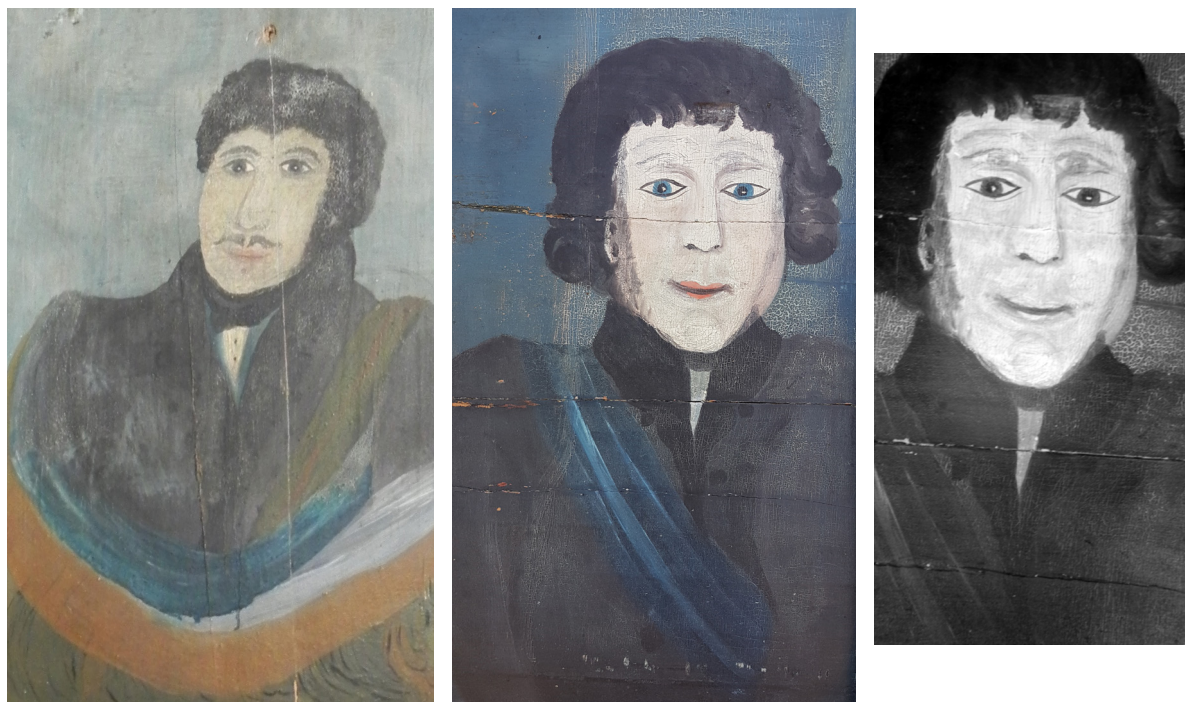
Sammanfattas detta så ger det bilden att familjen vistades i Ovanåker 1845, i Ljusdal 1847 och 1849, i Delsbo 1850, i Alfta 1853 och från 1856 och framåt, även om de vissa år även vistades i perioder i Bingsjö. Materialet kan vidare antyda att de inte vandrade runt och arbetade, utan snarare att de kan ha varit mer eller mindre stationära under kortare eller längre perioder på sina vistelseorter. Åtminstone gäller detta för perioderna i Ljusdal respektive Alfta. Familjens rörelsemönster mellan olika orter i Hälsingland uppvisar en slående överensstämmelse med de daterade alster som här ovan via konnässhörskapsanalys har knutits till Blåmålararens manér. Detta talar för att familjen Mäx Jonas Andersson och Karin Matsdotter möjligen kan vara identiska med Blåmålararen, och det enda som talar mot detta är att Mäx Jonas Andersson tidigare har knutits till ett måleri med ett helt annat uttryck: det på läktarbarriären i Bingsjö kapell. En undersökning av källmaterialet från Bingsjö omkullkastar dock teorin om att läktarmålningarna i Bingsjö skulle vara utförda av honom.

Mäx Jonas Andersson och målningarna i Bingsjö kapell

Den enda kända källa som knyter Jonas Andersson till något specifikt verk är Bingsjö kapells räkenskaper från 1843. Där framgår det att Andersson fick betalt för ”kyrkans målning invändigt och en ny altartavla” (Bingsjö-Dådran O Ia:1). Altartavlan var således uttryckligen målad av Andersson, och det framgår att han vid detta tillfälle hade utfört ytterligare måleriarbete i kapellet, dock inte vad. År 1861 beskrevs altartavlan av Fredrik Reinhold Arosenius (1816–1870) som hade sett den på plats i sitt ursprungliga skick: ”Altartavlan föreställer Kristi nedtagande från korset men är grovt utfört som det vill synas av någon inhemsk konstnär” (Landberg 1967). Något år senare, 1864, byggdes Bingsjö kapell om totalt: ”en radikal ombyggnad, snarast en nybyggnad” (Hammar-skiöld 2006:5, 8). Altaruppsättningen flyttades över till det nya kapellet men den kom vid renoveringen av kapellet 1881 att övermålas med en oljefärg i vitt. Efter detta har sedan altartavlans motiv ersatts ytterligare två gånger, åren 1932 och 1964.

Efter övermålningen av altartavlan 1881 har det varit svårt att med säkerhet säga hur Anderssons måleri var beskaffat. Den osäkerhet som detta medfört har resulterat i att Andersson under 1900-talet har kommit att tillskrivas ett annat måleri som finns bevarat i kapellet, nämligen läktarens sju figurativa målningar (Garmo 1992). De har tillskrivits Andersson på grundval av kyrkoräkenskapernas generella formulering från 1843 och avsaknad av andra i arkivhandlingarna omnämnda målare. Det har dock även påpekats att läktarmålningarna troligen inte är så gamla som från 1843 och att det faktiskt finns uppgifter om en helt annan utpekad upphovsman (Landberg 1966:130ff). En närmare utredning kring läktarens historia visar att läktarmålningarna rimligen inte har något med Jonas Andersson att göra (LjM, opublicerad utredning).

I Bingsjö kapell finns dock annat måleri som i detta sammanhang är av stort intresse då de kan knytas till Mäx Jonas Andersson och visat sig vara tillkomna vid tiden för altartavlans tillkomst. Det är tre porträtt vars uttryck och framför allt underliggande skisser erinrar om de ansikten vi känner från de till Blåmålaren attribuerade verken (se fig. 7). Två av porträtten är ramade tillsammans, och anses föreställa Carl XIV Johan (1763–1844) och kronprins Oscar (1799–1859). Dessa var 1850 uppsatta som del av ”en ryggspegel” till predikstolen och en uppgift från tiden angav att de var utförda av samma målare som altartavlan (Orkborn 1850:170). Detta nedtecknades av Isak Georg Sten-



Figur 7 a–c (2.6.7 a–c): Två av de tre porträttmålningarna i Bingsjö kapell, vilka möjligen föreställer kronprins Oscar (1799-1859) samt kyrkvärden Nygårds Hans Persson (1772-1849) (t.v. och mitten). Foto: Anders Assis. Till höger ett IR-fotografi, där det framgår hur måleriet såg ut ursprungligen. Notera att den underliggande figuren under har stora likheter med andra figurer utförda av Blåmålaren. Foto: Ingalill Nyström

man (1816–1867), adjunkt i Rättvik mellan 1843 och 1850 (Landberg 1966:155). Att Stenman hade detaljkännedom om förhållandena framgår av att han angav konstnären som utbildad i staden och inte ”en vanlig dalkarlsartist”. Det är således tydligt att uppgiften avsåg tapetserargesällen Mäx Jonas Andersson och Stenman ansåg att måleriet höll en för sammanhanget låg kvalitet. Det tredje porträttet lär föreställa kyrkvärden Nygårds Hans Persson (1772–1849)⁸⁷ (Garmo 1992).

Målningarna är inte daterade men de avbildade personernas levnadsbanor gör att de trots detta kan ringas in tidsmässigt. Porträttet på Nygårds Hans Persson bör ha utförts medan denne levde eller möjligen kort efter hans död, vilket daterar detta till senast omkring 1850. Att uppgifterna om kungaporträtten lämnats av Isak Georg Stenman 1850 ger samma bortre gräns för dem. Carl XIV Johan var kung i Sverige mellan 1818 och 1844 och fram till dess var Oscar fortfarande kronprins,

⁸⁷. Enligt Landberg ska porträtten föreställa två kyrkvårdar och en okänd man (1966:131). De ska ha registrerats av Gerda Boëthius 1929.

vilket talar för att dessa porträtt tillkommit före 1844. Hade de tillkommit i efterhand skulle Oscar rimligen ha angetts som kung istället för kronprins. Även om det inte går att belägga arkivaliskt så styrker detta att porträtten kan ha tillkommit i samband med det gamla kapellets nymålning 1843, och kan ha ingått i de arbeten som Mäx Jonas Andersson fick betalt för då. Det sätt, på vilka människoansiktena är målade på porträtten, och den penselföring med vilken deras klädedräkter är utförda, påminner starkt om detaljer i flera av Blåmålares kända verk.

Även om fullständiga bevis saknas för att Blåmålararen är identisk med familjen Mäx Jonas Andersson och Karin Matsdotter talar flera fakta och indicier för en sådan tolkning. Kungaporträtten i Bingsjö kapell, med sina likheter med Blåmålares stil och manér, kan genom Stenmans uppgifter säkert knytas till Andersson. Uppteckningen från Noresbo visar att Blåmålares inredning där kan kopplas till kringvandrande dalfolk och mer specifikt till ”en man och en kvinna”.

Familjens kringflyttande liv matchar tidsmässigt och geografiskt samtliga verk som i dagsläget kan attribueras till Blåmålararen. Ett av de

Figur 8 (2.6.8): Spegel målad åt Anders Jonsson i Ljusdal 1848, vars föräldrar var dopvittnen för Mäx Jon Anderssons och Karin Matsdotters dotter Anna, född i Ljusdal 1847. Foto: Anders Assis



kända föremålen från Ljusdal, en liten rakspegel, går dessutom att knyta till målarfamiljens sociala kontext. Spegelns dekor anknyter starkt till den på sängen i Bommars (fig. 2 och 8). Spegeln målades 1848 till bondsonen Anders Jonsson (1826–1849) vars föräldrar var dopvittnen för Jonas Anderssons och Karin Matsdotters dotter Anna som föddes i Ljusdal 1847. Det bevisar i sig inte att de har målat spegeln, men icke desto mindre förs ett till Blåmålararen attribuerat verk in i deras sociala sammanhang. Och detta på en ort långt ifrån deras hembygd och vid en tidpunkt då de bevisligen var där.

Även i Alfta matchar Blåmålararens kända verk tämligen väl familjens olika geografiska hemvister. År 1864 skrevs familjen i Gundbo, en by i vars närhet många av Blåmålararens verk finns och två av barnen kom att gifta sig till Nordanå där inredningar av Blåmålararen finns dokumenterade. I inredningarna från Alfta tyder vissa detaljer på att fler målare kan ha varit delaktiga, vilket skulle kunna förklaras av att de äldsta barnen vid denna tid hade växt upp och då kan ha varit föräldrarna behjälpliga.

Om familjen Måx Jonas Andersson är identisk med Blåmålararen så blir en viktig fråga hur deras måleri utvecklades under 1860-talet och efter det. De bodde i Alfta under hela den resterande delen av 1800-talet, och Jonas står skriven som målare hela tiden, och bör rimligen ha fortsatt vara aktiv efter 1860. Han kan då möjligen vara identisk med någon av de schablonmålare vilka har efterlämnat ett stort antal inredningar i Alftatrakten, tillkomna under denna period. Det figurativa måleriet blev omodernt efter 1860-talet och i flera av Blåmålararens verk finns betydande inslag av förhållandevis okomplicerat schablonmåleri. Detta blir dock frågor för framtida forskning.

Helt klart står att två av Hälsinglands världsarvsförklarade gårdar, Bommars i Ljusdal och Pallars i Alfta, bägge är dekorerade av samma målare eller målarfamilj. Blåmålararen uppvisade inte den flyhänthet i manéret som kännetecknade många andra dalmålare. Om familjen Måx Jonas Andersson är identisk med Blåmålararen, tyder det på att Anderssons kunskaper, efter sina sex år i tapetserarlära, låg på andra delar av hantverket, vilket också stöds av andra personers utlåtanden om hans måleri i exempelvis Bingsjö kapell (Orkborn 1850; Arosenius 1862). Färgsättningarna i Bommars uppvisar möjligen målarfamiljens talanger, en uppenbar känsla och ett estetiskt sinne för hur olika målartekniker och material kunde kombineras till väl sammanvägda rumshelheter. Salen med sin intressanta kombination av handtryckta tapeter och scha-

blonmalerier kan ses som resultatet av ett möte mellan en tapetserar-gesälls erfarenheter av inredning av borgarhem och en självmedveten bondekultur med starka egna stilpreferenser. Bommars är ett exempel på mötet mellan borgerliga och folkliga stilideal som hälsingegårdarnas inredningskultur ofta ger prov på.

Referenser

Otryckta källor

- 360-graders interaktiv vy av Bingsjö kapells interiör. Tillgänglig på: <http://www.queenmedia.se/kyrkor/rattvik/5/>
 Alfta kyrkoarkiv, Husförhörslängder.
 Bingsjö-Dådrans kyrkoarkiv, OIa:1, Handlingar angående kyrkan samt AI:1:7, AI:2:12.
 Bjärträ kyrkoarkiv, C:3:57.
 Boda Kapellförsamlings arkiv, AI:6a:56, AI:7a:63 samt AI:8a:61.
 Bingsjö Kapell, Bingsjö 2:14, Rättviks församling och kommun, Dalarnas län. Kulturhistorisk karakteristik. Upprättad 2006 av Rolf Hammarskiöld. Västerås stift.
 Delsbo kyrkoarkiv. Födelse- och dopboken.
 Falu Kristine kyrkoarkiv. AI:18:149, AI:20:71, AI:23:72 samt BII:1.
 Ljusdalsbygdens museum (LjM). Opublicerade utredningar. Utredning av kända uppgifter rörande läktaren i Bingsjö kapell, dess tillkomst och upphovsmän. Anders Assis 2017; Harald Grundells arkiv. Uppteckningar från 1929; Kerstin Sinhas arkiv. Inventeringar i Alfta i samarbete med Alfta hembygdsförening.
 Ljusdals kyrkoarkiv. Ljusdal KI:6. Sockenstämmoprotokoll 1845 2/5/5 paragraf 1 samt Husförhörslängder och Födelse- och dopbok.
 Länsmuseet Gävleborg, Gästrike-Hälsinge hembygdsförbunds arkiv, Ingemar Svenssons och Hilding Mickelssons inventeringsmaterial 1965–1971.
 Nordiska museets arkiv (NM): Etnologiska undersökningar EU 861.
 Nordiska museets bildarkiv: NM 172.O.m., 176.B.j., 176 B.n. och 176 B.o.
 Ovanåkers kyrkoarkiv. Födelse- och dopboken.
 Riksantikvarieämbetet. ATA. Oscar Svenssons arkiv.
 Rättviks kyrkoarkiv. AI:12a:142, AI:15a:368 samt E1:1:193.

Tryckta källor

- Ahlberg, Hakon & Stefan Björklund (1996). *Dalarnas kyrkor i ord och bild*. Skrifter från Västerås stift. Falun: Kronvall information i samarbete med Västerås stifts information.
 Andersson, Maj-Britt (2000). *Allmogemålaren Anders Ädel*. Stockholm: Prisma.
 Andersson, Roland (1996). Rättviksmålare i österled. *Hälsingerunor* 1996.
 Andersson, Roland, Margareta Andersson, Rune Bondjers & Johan Knutsson (2007). *Dalmåleri: dalmålarna, deras liv och verk*. Dalarnas fornminnes- och hem-

- bygdsförbunds skrifter nr 38. Falun: Dalarnas museum i samarbete med Nordiska museet.
- Arosenius, Fredrik Reinhold (1862). *Beskrifning öfver provinsen Dalarne*, häfte 1, Rättvik. Falun.
- Assis, Anders (2017). Jon-Pers i Nore, nytt ljus över Ädelmåleriet. *Museivännen* 2017:2. Ljusdal: Ljusdalsbygdens museum.
- Berg, Leif, Eva Jacobson, Brita Nyqvist & Barbro Parck (2002). Ljusdals socken, Letsbo, Bommars. I: *Hälsingegårdar i fem socknar*. Berg m.fl. Stockholm: Svensk byggtjänst.
- Bergin, Christer (1995). Bäckpojckarna: ett målarkollektiv från Boda. I: *Dalmålningar i jämförande perspektiv*. Falun: Dalarnas museum.
- Broström, Ingela (2011). *Decorated Farmhouses of Hälsingland, Swedish World Heritage Nomination: Hälsingegårdar*. Länsstyrelsen Gävleborg.
- Brännberg, Gudrun F. (2007). *Målare i Medelpad 1700–1890*. Brännberg: Atremi. Kristianstad.
- Envall, Karl-Erik (2003). *Letsbo, Hedsta, Oppli, Hamran och Letsberg*. Ljusdal: Tallåsen.
- Garmo, Sune (1992). Bingsjö kapell. *Västerås stifts kyrkoberivningskommittés skrifter* nr 42. Rättvik: Västerås stifts kyrkoberivningskommitté.
- Garmo, Sune (2011). Bingsjö kapell. *Västerås stifts kyrkoberivningskommittés skrifter* nr 87. Rättvik: Västerås stifts kyrkoberivningskommitté.
- Hammarskiöld, Rolf (2006). *Bingsjö kapell, kulturhistorisk karakteristik*. Västerås stift.
- Landberg, Georg (1966). Prästerna. I: Rättvik, del I:1, Socken och kommunen. Västerås.
- Landberg, Georg (1967). Kyrkor, kapell och prästgårdar. I: Rättvik, del I:2 Socken och kommunen. Västerås.
- Nyström, Ingalill (2012). *Bonadsmåleri under lupp: spektroskopiska analyser av färg och teknik i sydsvenska bonadsmålningar 1700–1870*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet, Tillgänglig på: <http://hdl.handle.net/2077/30154>
- Orkborn, Jeremias (pseudonym för Stenman, Isak Georg) (1850). Hemseder i Dalom. I: *Norden: Skandinavisk nationalkalender för år 1850*.
- Svensson, Ingemar & Hilding Mickelsson (1967). *Hälsingemålningar*. LT. Stockholm.
- Östlund, Manne (1953). Dekorativt inredningsmåleri Hälsinglands bondehem. *Hälsingerunor* 1953.

2.7

ESTETISK VARIATION I VÄVNING OCH BRODERI

Anneli Palmsköld

I detta kapitel kommer de olika former av dekorerade och mönstrade textilier som förekom i den hälsingska inredningskulturen att presenteras och analyseras. Syftet är att undersöka hur hantverkarna har skapat estetisk variation genom användning av kulörer och mönster. De textilier som har undersökts ingår i samlingarna på Hälsinglands museum i Hudiksvall, Ljusdalsbygdens museum i Ljusdal, Delsbo hembygds- och fornminnesförening i Delsbo, Järvsö hembygdsförening och Brita Åsbrinks samling⁸⁸ i Järvsö, Gården Bortom Åa i Fågelsjö och i privata samlingar.⁸⁹ Dessa samlingar domineras av broderade inredningstextilier, men även spetsar och vävnader förekommer. Vidare har Hedvig Ulfsparrs bibliotek och samling, liksom utställningen *Smaken och kapitalet* på Läns museet Gävleborg i Gävle studerats. På Nordiska museet⁹⁰ i Stockholm har inredningstextilier med proveniens Hälsingland studerats. Lilli Zickermans manuskript till det planerade samlingsverket *Sveriges folkliga textilkonst* innehåller inventerat material från Hälsingland. Manuskripten och det rikliga bildmaterialet som finns i Nordiska museets arkiv har analyserats och undersökts. Sammanfattningsvis har såväl textilier som de analyser som gjordes av dem när de kom att ingå i samlingar och inventeringar använts som empiriska källor i kapitlet.

88. Tack till Elisabeth Fransson för intressanta diskussioner och för delande av kunskaper om Brita Åsbrinks omfattande textila verksamhet.

89. Tack till Susanne Klingefors, Hälsinglands museum i Hudiksvall för generös hjälp med att identifiera intressanta samlingar och för insiktsfulla diskussioner. Tack också Brita Björs samt f.d. länsantikvarie Erik Nordin och Elina Antell.

90. Tack till intendent Ulla-Karin Warberg, Nordiska museet, för generös hjälp med uppgifter och tillgång till källmaterial.

Metoder, källor och källkritik

Flera samverkande metoder har använts i denna undersökning av estetisk variation i textilier genom kulörer och mönster. Inredningstextilier i privata och offentliga samlingar har undersökts visuellt och taktilt. Anteckningar har förts och fotografier har tagits på såväl hela textilier som på detaljer. Samtidigt har dokumentation av proveniens och andra historiska uppgifter av värde antecknats. I vissa fall har prover tagits på trådar för att undersöka vilka färgämnen som har använts. Uppgifter på katalogkort och i bilagor till dessa har noterats. Ur källkritisk synpunkt är det viktigt att vara medveten om att de samlingar av föremål som har bevarats är resultatet av en blandning av slump och urval (se Palmsköld 2007, 2018). Det är också viktigt att vara medveten om de olika tidslager, brukspraktiker och transformationer som föremål kan bära vittnesbörd om. Vidare kan materialen ha förändrats genom slitage och nedbrytning. Det är vanligt att färgnyanser har förändrats eller bleknat. Ofta kan dock originalnyanser finnas kvar i invikta fällor eller på avigsidor som inte har utsatts för solljus.

Lilli Zickermans handskrivna manuskript till *Sveriges folkliga textilkonst* samt de fotografier hon kontinuerligt hänvisar till har analyserats och tolkats. Handskriften har varit möjlig att läsa och tyda, med undantag för enstaka ord. De svartvita fotografierna är av varierande kvalitet och i huvudsak tagna för att visa textilier i sin helhet och är därför av karaktären översiktsbilder. Manuskripten kräver uppmärksam läsning tillika förkunskaper i textila material, tekniker och hantverk. Sättet att strukturera och dela in textilierna följer en viss logik, som inte diskuteras eller artikuleras tydligt.

Det är dock viktigt att komma ihåg den bakomliggande idén med inventeringen: Zickerman ville lyfta fram kvinnornas bidrag till konsten samt uppmärksamma de folkliga textilierna och de varierande ortskaraktäristiska uttrycken som en motsats till de industritillverkade produkterna. Hon såg både estetiska, materiella och hantverksskickliga kvaliteter i materialet. I arbetet valde hon ut det som skulle ingå i inventeringen, men hon valde också bort det som *inte* passade in i den geografiska kartan över det hon betraktade som ortskaraktäristiska textila tekniker. Ett exempel på detta är tekniken virkning, som trots att den förekom i Hälsingland inte inventerades (se även Palmsköld 2017). Det kan vara ett skäl till skillnader mellan vad Zickerman såg, dokumenterade och beskrev och vad som framkommit i undersökningen i

forskningsprojektet. Andra exempel än virkning, är tekniker som näversöm och flätningar. Dessa förekommer inte i någon större omfattning i de samlingar som har undersökts.

Inredningstextilier i samlingar har varierande uppgifter om proveniens och tillverkning. De som ingår i privata samlingar knutna till familjer och släkter, kan i vissa fall attribueras genom traderade kunskaper eller genom broderade monogram och årtal som kan härledas till släktingar. I de fall ägarmärkning saknas, är mer precisa dateringar svåra att göra även om materialval, tekniker, färger och estetiska uttryck kan ge ledtrådar. Textilierna har oftast behandlats och betraktats som enskilda objekt, vilket gör det svårt att hitta säkra belägg för hur de har använts tillsammans och kombinerats med varandra och med andra inventarier i en inredning. Det är också svårt att veta deras exakta placering. Den historieskrivning som behandlar textilierna har formats av kulturarvsaktörer verksamma på museer, hembygdsföreningar och inom hemslöjdsrörelsen. Dessa har inventerat, dokumenterat, samlat in, beskrivit och analyserat textilier och inom ramen för hemslöjdsrörelsen har kunskaperna om själva görandet utvecklats, förvaltats och lärts ut (jfr Palmsköld 2017). Detta har skett genom kursverksamhet, publicering av böcker med mönster samt försäljning av material och beskrivningar i de hemslöjdsbutiker som rörelsen drev i varje län under större delen av 1900-talet (ibid.). De som en gång tillverkade och använde textilierna i inredningarna, är ofta frånvarande, även om resultatet av deras hantverkande finns kvar.⁹¹

Inventering och samlingar

Lilli Zickerman (1858–1949) räknas som den svenska hemslöjdsrörelsens grundare genom bildandet av Föreningen för Svensk Hemslöjd 1899.⁹² Efter att ha varit verksam som föreståndare för föreningens butik i Stockholm, inledde hon arbetet med inventeringen *Sveriges folkliga textilkonst* som räknas som en av de mest omfattande kulturhistoriska inventeringarna som har genomförts i Sverige och som pågick under åren 1914–1931. Inventeringen består av cirka 24 000 svartvita foto-

91. För en kritisk diskussion om hur insamling och dokumentation gick till under slutet av 1800-talet samt om varför röster från textilhantverkare saknas, se Palmsköld 2007.

92. Detta avsnitt bygger på Zickerman 1999 och Palmsköld 2018.

grafier, flera delvis kolorerade, dokumentärfilmer om svensk hemslöjd som visar olika typer av tekniker samt 27 handskrivna manuskript som utgör en analys av det samlade materialet. Tanken var att ge ut dessa i ett omfattande bokverk, men endast den första delen gavs ut (Zickerman 1937). Det samlade materialet ingår idag i Nordiska museets arkiv, delar av inventeringen finns i form av dubletter av fotografier i en studiesamling på Konstfack i Stockholm.⁹³

Inventeringen är sorterad efter teknik och landskap, vilket gör den lämplig att studera för att få fördjupad kunskap om de inredningstextilier som förekom i Hälsingland kopplade till fenomenet hälsingegårdar. Hela arbetet bygger på Zickermans idé om den ortskaraktäristiska slöjden, med mönster och tekniker som särskiljer sig och som har en lång historia på en ort (Zickerman 1999; Palmköld 2012ab). Redan i titeln på inventeringen anges vad det handlar om: nationen som rum där landskap och orter står i fokus; erkännande av folkets och särskilt kvinnornas skicklighet i slöjd och hantverk samt den estetiska inriktning som arbetet hade. De folkliga textilierna betraktades som uttryck för textilkonst och det framgår att Zickerman ansåg att detta var kvinnornas bidrag till konsten när hon inledningsvis skriver att: ”Det är den svenska kvinnans kulturella och konstnärliga insats under århundraden som här framträder inför våra ögon” (Zickerman, del I, Sveriges folkliga textilkonst). Inventeringen, menar hon, kommer att finnas kvar även när textilierna i sig inte längre finns – den ”visa nu kommande generationer hur befolkningens inneboende skönhetskrav tillfredsställdes genom husmödrarnas kunnighet, flit och omtanke” (ibid.). Det är värt att notera att begreppet ”folkkonst” inte förekommer i inventeringen, däremot ordet ”folkslöjd”⁹⁴ (ibid.). I den del som behandlar flossa, skriver hon att inventeringen ”står utanför den rent *historiska* och *vetenskapliga forskningen*” och istället är avsikten ”att i bilder, med därtill hörande vägledande text, framlägga en lätt överskådlig öfversigt af *mönstertypernas* fördelning inom Sveriges skiljda landskap” (Zickerman, del XI, Flossa). Denna översikt skulle bidra till kunskaper om skilda estetiska uttryck och lösningar som förekommer och kan studeras i de folkliga textilierna. Men även om Zickerman betonar inven-

93. Studiesamlingen på Konstfack håller för närvarande på att digitaliseras för att ingå i Digitalt museum, se <https://hemslojden.org/fa-kunskap/hemslojdenssamlingar/>.

94. Hon använder även begreppet ”bygdebetonad folkslöjd” (ibid.).

teringens visuella inriktning och verkets översiktliga karaktär, framgår det av manuskripten att hon väl kände till tidens ledande forskare inom textilämnet då hon ibland hänvisar till dessas arbeten.

Vad är det då som Zickerman särskilt lyfter fram? En av de viktigaste frågorna som hon återkommer till i manuskripten, är hur tekniker kan karaktäriseras i olika typer och beroende på var de har utövats (ortskaraktäristiken). Vidare diskuteras eventuella risker för sammanblandningar och hur dessa kan undvikas. Arbetet ska hjälpa läsaren att identifiera, känna igen och benämna olika uttryck av den svenska folkliga textilkonsten. Ett sätt att översiktligt undersöka hur textilier från Hälsingland presenteras i *Sveriges folkliga textilkonst* är att beskriva under vilka tekniskt orienterade rubriker textilier från landskapet nämns, det är: krabbasnår, rosengång, dubbelvävnad, flossa, linnebottenstücken, broderi på linne, knyppling och knytning. Mest frekvent diskuteras och presenteras textilier från Hälsingland i texter om broderi på linne, flossa, linnebottenstücken samt knyppling. Ett annat sätt att utifrån Zickermans inventering göra sig en bild av Hälsinglands textilkonst är att systematiskt gå igenom materialet och beskriva vilka enskilda textilier och textila tekniker som ingår i inventeringen. Detta görs i korthet i det följande.

Krabbasnår

De textilier som är avfotograferade för att illustrera hur vävtekniken krabbasnår användes, är täcken vävda i två längder och hopsyddas på mitten. I flera fall rör det sig om fragment av gamla vävnader i krabbasnår. Fotografierna visar hur mönsterbilderna skiljer sig mellan socknar som Bjuråker, Delsbo och Ljusdal. Zickerman drar slutsatsen ”att typen varit allmänt utbredd öfver landskapet” (Zickerman, del II, Krabbasnår). Enligt inventeringen finns flest täcken i Delsbo och dessa är mer mönstrade, med klara och lysande färger mot en svart botten.

Rosengång

I volymen om rosengång beskriver Zickerman hur benämningen först användes av Jacob Kulle i Georg Karlins *Skånsk textil konstslöjd* som gavs ut 1886⁹⁵ och som leder till distinktionen mellan modern lös (liksidig) och äldre bunden (oliksidig) rosengång (Zickerman, del VI, Rosengång). Zickerman menar att mönstren som möjliggörs genom teknik

95. I SAOB anges att ordet först används år 1880 (rosengång, www.saob.se).

och färgväxlingar, gör att väverskan kan sätta sin personliga prägel på vävnaden. Hon delar upp rosengångsvävnader i tre grupper baserade på hur de mönstras: a) hel mönstring, b) mönstrade partier åtskilda av mörka partier som är lika stora samt c) ”en taggformig, mångfärgad formbildning” som kan struktureras över ytan enligt a eller b. I Hälsingland förekommer den bundna rosengången (vävd på fyra skaft till skillnad från i södra Sverige där den vävdes på tre skaft) och tre typer identifieras: a) breda mönstrade partier med smala mörka ränder, b) breda mörka ränder med lika breda mönstrade fält i klara och lysande färger samt c) ”färgrika band mer eller mindre breda, och på större eller mindre afstånd från hvarandra, sträckta öfver en mörk yta” (ibid.). Den sistnämnda typen dateras till 1800-talet. Rosengång användes, i likhet med krabbasnår, för att väva täcken som var hopsydd på mitten.

I den undersökning som har genomförts i forskningsprojektet förekommer rosengång även på kuddvar/örngottshuvuden och på handkläden. Här har vävda stycken sytts fast som dekoration, materialet som har använts är bomull i rött och vitt och rosengång förekommer i mönstrade ränder som åtskiljs av vita partier (se t.ex. XJG T 1490 och XJG 98). Tekniken har också använts på slarvtäcken där de förekommer som dekorativa, smala ränder i starka färger som kontrasterar mot den ljusa bottenväven (se t.ex. XJG 666).

Halvflossa

Täcken i halvflossa (en form av rya), så kallad slarvtjäll, beskrivs i Zickermans inventering. De vävdes i varp av grovt lingarn och med inslag av trasor och garn (Zickerman, del XI, Flossa, bd I). På en generell nivå delar Zickerman in ryorna i tre kategorier: slitryan som används till vardags, den folkligt betonade prydnadsryan med rikliga mönster samt högreståndstryan där ”mönsterbildningen står på en nivå som ställer den utanför folkets oskolade förmåga” (ibid.). I det andra bandet om Flossa anges att ryor förekommer ofta och att i vissa socknar finns ett stort bestånd som i Järvsö och Ljusdal, men i andra inget alls (Zickerman, del XI, Flossa, bd II). Så här beskrivs ryornas estetiska och formmässiga karaktär:

Bottenväfnaden är i regel svart och mönstergarnets färger äro: rödt, blått, grönt och hvitt. Där gult någon gång förekommer är det så ljust att det användes istället för hvitt.

Formmotivet är den spetsställda rutan, sällan synes den hori-



Figur 1 (2.7.1):
 Detaljbild av
 en rya med en
 mörk botten
 och inslag av
 tvåtrådiga gröna
 och röda garner
 samt entrådigt
 ljust gult garn.
 Ägs av Ljusdals-
 bygdens muse-
 um (LJM 6123).
 Foto: Anneli
 Palmköld

*sontalt ställda. I några af socknarne är färgerna inplockade fläck-
 vis, tillsynes utan all beräkning (ibid.).*

Zickerman ger bildexempel på alla tre former av ryor och anger att slitryan främst förekommer i Järvsö medan många prydnadsryor förekommer i Ljusdal. Bland slitryorna förekommer inte bara ”den spetsställda rutan”, utan även andra rombformer samt sicksack-formade mönster. I prydnadsryorna ökar komplexiteten i mönstren och i exemplen förekommer mänskliga skepnader, djur-, träd- och växtformer. Bildmaterialet avslutas med fyra ”högeståndsryor”, som illustrerar Zickermans uppfattning om ett mer professionellt förhållningssätt i mönstringen. I de flesta fall är täckena komponerade med kantbårder och en yta för mönster i mitten.

I de offentliga och privata samlingar som undersökts i forskningsprojektet förekommer liknande ryor som beskrivs ovan, med en tonvikt på prydnadsryor. Det finns också exempel på ryor där extra arbete har lagts ned på kompositionen och där monogram och årtal har vävts in. I



ett fall är ryan i privat ägo och det är känt att den vävdes inför vigseln av ett par som båda var födda 1784 (samtal med Anders Assis 2015-02-17).

”Linnebottenstücken”

I två band redovisar Zickerman det som hon kallar ”linnebottenstücken”, där både varp och inslag är av linne. Här fortsätter analysen av täckena i slarvtjäll och fler lokala benämningar tas upp som trasrya och sluns (Zickerman, del XII, Linnebottenstücken, bd I). Dessa täcken skiljer sig i uttryck jämfört med ryorna ovan. Eftersom inventeringen endast innehåller översiktsbilder över textilierna i sin helhet, innebär det att de trasor och garn som användes som inslag inte får någon vidare uppmärksamhet.

Bland textilierna som har analyserats i forskningsprojektet förekommer garnknippen i olika färger och kvaliteter; små klippta bitar av vävda linnetyger samt röda, gröna, svarta och mörkt blå ylletyger; stickade bitar i rött ullgarn med avigsidan utåt (troligen för att skapa en

Figur 2 (2.7.2): Detalj av rya, linnevarp med inslag av ullgarn och lugg i rött, blått, grönt, gult och brunt ullgarn som bildar mönster. Ägs av Ljusdalsbygdens museum (LjM 7714). Foto: Anneli Palmköld



Figur 3 (2.7.3): Detalj av ett så kallat västgötatäcke med ett korsformat mönsterparti i mitten. Ägs av Ljusdalsbygdens museum (LjM 7715). Foto: Anneli Palmsköld

större kontrast mot underlaget). Där ingår även broderade bitar i gula nyanser på mörkt ylletyg samt inslag i bottenväven av linnetyger med rosa (eventuellt blekt rött) mönster.

I det andra bandet som behandlar linnebottentäcken, för Zickerman en diskussion om så kallade västgötatäcken⁹⁶ som var vävda i tekniken opphämta och som såldes runt om i landet samt även i Norge och Danmark av knallar från Boråstrakten (Zickerman, del XII, Linnebottentäcken, bd II). Hon identifierar likartade täcken i Hälsingland, som hon menar är lokalt producerade att döma av den högre materialkvaliteten (ibid.). Zickerman menar, med hänvisning till textiltforskaren Vivi Sylvan, att knallarna inte bara sålde varor utan också köpte in till exempel vävnader som de sedan lät tillverka kopior av för att ingå i försäljnings-sortimentet (ibid.). På så sätt skulle mönster från Hälsingland ha använts som förlagor till det som kom att kallas för västgötatäcken. Detta är ett exempel på en diffusionistisk syn på hur företeelser som textila

96. Se även Nylén 1995:90f, 189.

mönster vandrar och sprids. Även om beskrivningen av hur knallarna verkade för att utveckla sina sortiment kan stämma, saknas skriftliga empiriska belägg.

Täckena är helmönstrade, där mönstren struktureras som tvärgående eller längsgående ränder eller som rutor. Bottenväven är vävd i lingarn, mönsterinslagen går i bruna, gula och gröna nyanser av ullgarn och bildar en kontrast mot det ljusa som gör att mönstren framträder. Vissa täcken har ett mönsterparti i mitten, så kallade prästrutor. Zickerman menar dock att de är så ovanligt förekommande att de inte kan betraktas som en typ (ibid.).

*Broderier*⁹⁷

I ett band behandlas utdragssömmar, det som i Hälsingland kallas för näversöm.

Zickerman beskriver näversömmen så här:

I denna är, såväl varp- som inslagstrådar – i visst antal och på lika avstånd från hvarandra – utdragna så att de bilda ett kvadratisk rutgaller (Zickerman, del XVI, Broderi på linne, bd I).

Zickermans betoning av det visuella är typisk för hennes synsätt. Andra sätt att beskriva näversöm kommer bland annat till uttryck hos Anna-Maja Nylén som skriver om näversöm som teknik i *Hemslöjd: den svenska hemslöjden fram till 1800-talets slut* (1995):

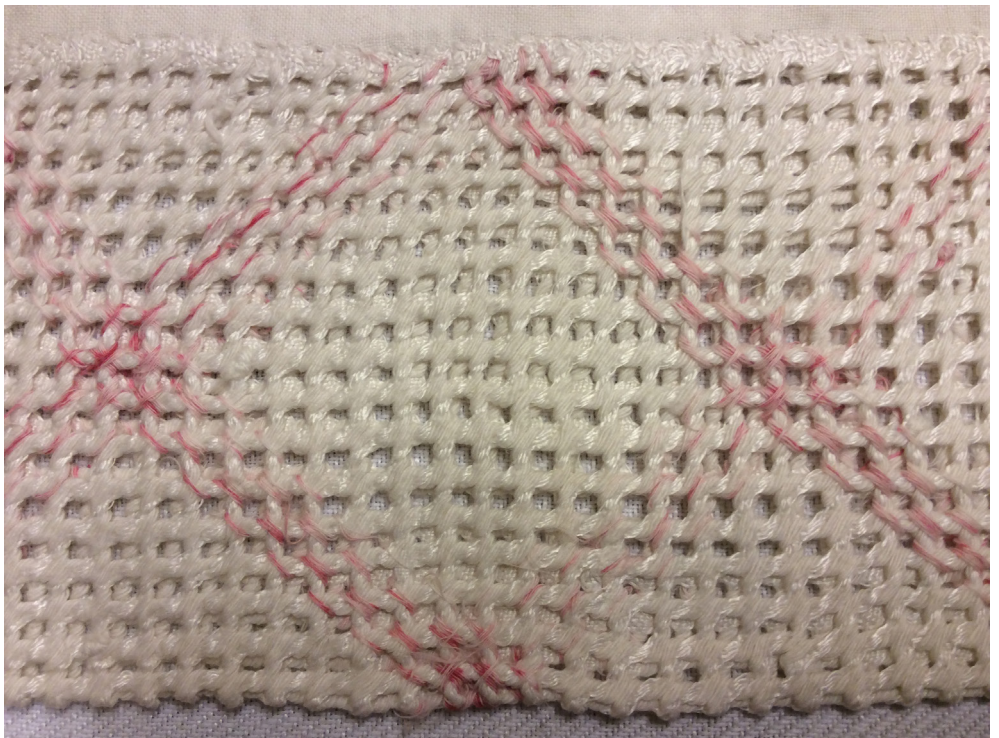
I Hälsingland har den s. k. näversömmen, som är en dubbel utdragssöm, fått namnet av att den syddes på lärft uppspänt på näver eller enbart med trådar spända över nävret (Nylén 1995:230).

En tredje beskrivning gör Stina Rodenstam när hon menar att näversöm är en dubbel utdragssöm som karaktäriseras av täta, stoppade mönsterpartier och av att stygnen går diagonalt (Rodenstam 1969:6). Vanligtvis sys den i vitt, ibland med rosa och blått (ibid.). Vitsen med

97. Lilli Zickerman använder beteckningen broderi, men Gertrud Grenander Nyberg föredrar att använda prydnadssöm ”som beteckning för dessa alster av svensk folkkonstsömnad än termen broderi med franskt ursprung och internationell prägel” (Grenander Nyberg 1983:7). I detta kapitel används broderi som en etablerad term med betydelsen ”textil metod där man med olikfärgad tråd och nål bygger upp en bild” (www.rikstermbanken.se).



Figur 4-5 (2.7.4-5):
Kuddvar/örn-
gottshuvud kantat
av näversöm med
röda inslag från
Järvsö hembygds-
förening (XJG T
1498). Foto: Anneli
Palmsköld



att spänna upp broderiet på lättillgänglig näver, enligt Rodenstam, var att det var transportabelt och att det tog lite plats eftersom näverbiten rullade ihop sig (ibid.). På så sätt kunde kvinnorna som var på fåbodvall eller ute i markerna ha med sig broderier och sy då tillfälle gavs (ibid.).

Greta Rodenstam, dotter till Stina Rodenstam, menar att tekniken förekom på 1700-talet, men att hur den utfördes var bortglömt i slutet av 1800-talet (Rodenstam 1969:5). Ett återupplivande skedde dock på 1890-talet genom fröken Augusta Gripenberg (1836–1925) som drev en handarbetsaffär i Hudiksvall (ibid.). Hon fick syn på ett broderat hänglakan hos sin hyresvärd, utfört i en för henne okänd teknik (ibid.), varefter hon uppmärksammade flera liknande alster (ibid.). Hon försökte hitta någon som kände till tekniken och fick veta att broderiet syddes från avigsidan och att det spändes upp på näver (ibid.). Augusta Gripenberg utvecklade tekniken och vann medaljer för sina näversömsbroderier på utställningarna i Malmö 1896, i Stockholm 1897, i Gävle 1901 och i Stockholm 1909 (ibid. 1969:6).

Själva mönstren bygger på diagonalrutans form och intentionen är, liksom i alla spetstekniker, att skapa kontraster mellan ljus och mörker, mellan täckande delar och genomsläppliga (jfr Nylén 1995:230). I Zickermans inventering framhålls att tekniken främst använts till att dekorera örngottsvar, men även till kantlister till både hänglakan och handlakan. Listerna avslutas med olika former av fransar som har sytts på i kanten. I ett av exemplen har ett örngottsvar dekorerats med ett broderi i rött,⁹⁸ där mittpartiet består av en gles näversöm i rakställda rutor. Enligt Greta Rodenstam användes näversöm på hänglakan och kuddvar (Rodenstam 1969:7). I den undersökning av inredningstextilier i offentliga och privata samlingar som genomförts i forskningsprojektet, är näversöm sällsynt.

En annan broderiteknik som nämns är ”korssöm”, som enligt Zickerman särskilt förekommer i Delsbo socken och där ”kläppformen [...] ingår såsom motiv i mönsterbildningen” (Zickerman, del XVI, Broderi på linne, bd II). I bilderna visar Zickerman hur korssömmen används för att dekorera örngottsvar, hänglakan och handlakan (ibid.). När det gäller det fria broderiet framhålls Hälsingland särskilt som ”det enda landskap som visar en starkt särpräglad, bygdebetonad karaktär. Det är huvudsakligen inom Delsbo och Järvsö socknar som det egenartade

⁹⁸. Fotografiet ifråga är i svartvitt, men det framgår att broderiet är i rött på vitt underlag.



Figur 6 (2.7.6): Kuddvar/
örngottshuvud broderat
med "tofssöm" i rödfär-
gat bomullsgarn. Järvsö
hembygdsförening (X)G
908G). Foto: Anneli Palm-
sköld

Figur 7 (2.7.7): Kuddvar/
örngottshuvud broderat
i så kallad delsbosöm.
Delvis kolorerat svartvitt
fotografi som ingår i
Lilli Zickermans studie-
samling, publicerad på
www.digitaltmuseum.se
(HSZ.2-00109). Foto: Lilli
Zickerman



framträder” (Zickerman, del XVI, Broderi på linne, bd III). Zickerman visar exempel på örngottsvar, hänglakan och handlakan med en variation av mönsterformer i form av slingor, speglingar kring ett mittmönster, diagonalrutor med fyllningar samt även oliksidiga mönster. Enligt Brita Åsbrink och Gun Blomqvist är gränsdragningen och skillnaderna mellan broderierna i Delsbo och Järvsö inte så tydlig (Åsbrink & Blomqvist 1970:7). De menar att Järvsösömmens mönsterformer ofta innehåller en ”rikedom av tofsar som växer ut från slingor och som dekorerar och omramar stora centrala mönsterformer” (ibid.). Den benämns därför även tofssöm,⁹⁹ medan delsbosömmen också kallas för långsöm (ibid.).

Broderierna från Delsbo och Järvsö har under lång tid beskrivits som ortskaraktäristiska och två exempel på ”landskapssömmar”, vilka ”har uppstått genom att man i vissa landsändar använt sig av speciella mönsterformer, tekniker och färger på broderier” (Åsbrink & Blomqvist 1970:7). Man har menat att mönsterformerna i dessa broderier utgörs av ”förenklingar av mer komplicerade broderier” (ibid.). Idén som här uttrycks går tillbaka på det sena 1800-talets tankar om folkkonsten som ”sjunket kulturgods” och härmande den konst som skapades för andra samhällsskikt, fast avsevärt mindre skickligt utförd.

Gertrud Grenander Nyberg menar i boken *Lantheimmens prydnadsöm: studier av svenskt folkligt broderi på hemtextilier före 1900* (1983) att linet som producerades i Hälsingland var en förutsättning för förekomsten av broderier genom att ”De släta lärfterna lämpade sig särskilt väl för prydnadsöm” (Grenander Nyberg 1983:23). Brita Åsbrink och Gun Blomqvist menar istället när det gäller Järvsösömmen att den ”blev modern när den täta bomullsväven kom i handeln eftersom den var svår att räkna trådar på, så som man gjorde på de äldre materialbundna sömsätten” (Åsbrink & Blomqvist 1970:7). Oavsett om lin, halvbomull eller bomull användes som underlag, var det viktigt att det var lätt och följsamt att hantera i hantverksprocessen så att synålar utan alltför mycket besvär kunde stickas igenom tyget och att stygnen lade sig fint intill varandra. En annan anledning till val av underlag kan vara att den ljusa bakgrunden lyfte fram mönstren som bildades av det färgade – oftast röda – garnet. Broderiet kunde te sig mycket kontrastrikt (se fig. 12–21).

⁹⁹. De alternativa benämningarna ”tofssöm”, ”tafssöm” och ”Jervsösöm” förekommer på ett katalogkort över ett broderat kuddvar, insamlat 1915 till Nordiska museet av Emilie von Walterstorff (NM 125706).

Flätningar och spetsar

Hänglakan och handlakan avslutas ofta med fransar eller flätningar. I Zickermans inventering redovisas textilier från Hälsingland med flätningar med fyra lockar (Zickerman, del XVIII, Flätning, bd III). Symmetrin som skapas när flätningen sker med fyrtalet som utgångspunkt, ger en helt annan mönsterbild än när flätning sker med tre grupper av trådar (se Palmsköld 2007). Mönstren på Zickermans bilder är lätta och skira till sin karaktär med många mellanrum och tunna bryggor som förbinder större mönsterformer som romber, trianglar och viggmönster men även med tätare och glesare tvärränder. Flätningar förekommer mycket sparsmakat i undersökningen som har genomförts i forskningsprojektet. Det är inte enda exemplet på diskrepansen mellan Zickermans urval och det faktiska bevarade av föremålsbeståndet.

När det gäller knyppling nämns Bollnäs som ett viktigt centrum med rikast och mest omväxlande mönster (Zickerman, del XIX, Knypppling, bd II). En annan viktig plats i sammanhanget är Delsbo socken, där spetsarna karaktäriseras som utförda i grovt rött och vitt bomullsgarn och mönstrade med rutor, hjärtan och mandlar (ibid.). Enligt Zickerman knypplade befolkningen här för avsalu och spetsarna från Delsbo förekom därför i angränsande socknar (ibid.). Ett flertal av de spetsar som redovisas i bildmaterialet är omonterade, andra är fastsydda på hänglakan och handkläden och ytterligare några har monterats som dekor på örngottsvar.

Det är värt att notera att Stina Rodenstam¹⁰⁰ 1912 skänkte en samling knypplade spetsprover från Delsbo socken omfattande 17 olika mönster till Nordiska museet (NM 117314a-p). Samlingen består av omonterade spetsar av varierande bredd och komplexitet i mönsterformerna. De knypplade spetsar som förekommer i undersökningen av inredningstextilier i offentliga och privata samlingar, stämmer överens med Lilli Zickermans beskrivning.

Ytterligare en spetsteknik som Zickerman tar upp är knytning och trädning som förekommer på handkläden, men även som dekor på örngottsvar (Zickerman, del XX, Knytning). Tekniken innebär att ett nätverk av kvadratiske rutor knyts. Rutorna kan vara horisontella eller rombformiga. Mönster skapas genom att trådar träs och packas tätt så att täta partier bildas. Konturer kan också skapas kring mönsterformerna. I bildmaterialet förekommer mönster i form av romber, hjärtan,

100. Om Stina Rodenstam, se Danielson 1986.



kors, triangelformer, halva och hela stjärnmönster samt viggår. Ofta är mönstren rikliga och tätt liggande, ibland betydligt glesare så att det knutna nätet dominerar. Av bilderna framgår att trädningen främst har utförts i ljust garn, men att även rött garn förekommer. Det röda garnet användes också till konturer.

Användning av färger

Bakom varje textil låg ett omfattande arbete för att framställa material, där inte minst färgerna var viktiga för slutresultatet genom att de användes för att skapa dekorationer, mönster och variationer. Hur hantverkarna fick tag på sitt material, och hur det färgades in, framgår inte av de uppgifter som finns om de enskilda textilierna. Det kan förekomma uppgifter på museers katalogkort om enskilda föremål, som till exempel beskrivningen av en rya i Nordiska museets samlingar (NM 122709). Ryan är avbildad i sin helhet i akvarell och i texten

Figur 8 (2.7.8): Detalj av hänglakan med broderier i korssöm och kant av knypplad Delsbospets i vitt och med rött bomullsgarn. Monogramdaterad "IBID 1832". Ägs av Delsbo hembygds- och fornminnesförening (XD 2763). Foto: Anneli Palm-sköld

talas det om att bresilja har använts för att färga in garnet i varpen. Forskning om historiska färgmetoder är dessutom knapphändig (Olars 2015:3f).

Även om färgning var en professionell verksamhet (se Bergström 2013; Palmsköld & Fabler 2018), var hemfärgning på ull vanlig med växter som lavar och löv hämtade från naturen (se Olars 2015:26f). Den viktigaste egenskapen var färgens hållbarhet, den ”måste hålla lika länge som det material den sitter på” (Runefelt 2015:111). Vilka procedurer som hela färgningsprocessen innehöll och vilka färggivande växter som användes, är frågor som inte står i fokus för denna undersökning. Det empiriska materialet innehåller dock exempel på flertalet färger. En rya från Stocksäter i Bollnäs socken som finns i Nordiska museets samlingar, har till exempel enligt uppgift mönstrats med ”grönt, blått, gult, rött, gulrosa o vitt ullgarn” (NM 204685). En dyna från Trönö socken insamlad genom Artur Hazelius 1873, beskrivs enligt följande: ”Mönster i krabbasnår af ylle i brunt, blått och grönt. [...] I hörnen tofsar af röda och blå ylleremsor” (NM 2995). Ytterligare en rya från Alfta socken har ”mörkbrun botten med rutmönster i flera färger, klart blått, grönt och vitt och något rött” (EU 2214).

Färgerna som nämns här förekommer även i de inredningstextilier som har ingått i undersökningen. De stämmer också med resultatet av Katarina Olars undersökning av vilka färgämnen som användes i Hälsinglands inredningskultur där hon genom arkivstudier av färgerier och receptböcker kan se att det rör sig om röda, blå, gula, gröna, svarta och grå samt bruna färger (Olars 2015). I det följande kommer särskilt de röda och blå färgerna att fokuseras, baserat på resultaten av delstudier som har genomförts i forskningsprojektet (Palmsköld & Fabler 2018; Nyström et al. 2016; Nyström & Roxvall 2018).

Turkrött bomullsgarn

En viktig nyhet som fick stort genomslag under den tidsperiod som här undersöks är det turkröda bomullsgarnet, där kulören kunde skifta från ljus rosa till starkt och fylligt rött. I arkivmaterial efter bonden Olof Persson (1793–1858) i Fågelsjö socken, Hälsingland, finns kvittenser från ortens handelsbod över varor som han inhandlade. På ett odaterat kvitto står det att han ”bekommit följande varor ½ lod rödt turkiskt garn 16” (Olof Perssons arkiv). Det betyder att turkrött bomullsgarn fanns tillgängligt och gick att köpa lokalt. Enligt uppgift från Stina Rodenstam kunde även en lokal skicklig färgerska anlitas och då använ-

des importerad koschenill för att få rätt högröd färgnyans (Rodenstam 1986:12). Detta är exempel på hur det turkröda bomullsgarnet i mitten av 1800-talet kom att bli tillgängligt för brodöser, spetsknypplerskor och väverskor i Hälsingland. Dess popularitet framträder i Zickermans *Sveriges folkliga textilkonst* liksom i bevarade textilier, där den röda färgen bildar tydliga och skarpa mönster mot en vit botten i linne, halvbomull eller bomull. Berit Eldvik har i sin undersökning av broderier från Järvsö, pekat på hur tillgången till bomull och turkrött bomullsgarn medverkade till en omfattande ökning av antalet broderier i mitten av 1800-talet (Eldvik & Åsbrink 1979:60). De tidigast daterade broderierna i Eldviks undersökning är från 1831 och 1837¹⁰¹ och utfört på bomull som sytts fast på ett örngott av linne (ibid. 1979:60). Bomull förknippades med hög status och därför användes det sparsmakat och bara där det syntes, som till exempel på hänglakan och kuddvar i sängarnas utrustning (ibid. 1979:59f). Färgen uppskattades särskilt på grund av sin hållbarhet (ibid. 1979:61).

Bomullen fortsatte att ersätta linet under 1840-talet och textilier tillverkade enbart i bomull alternativt i hälften bomull och hälften lin förekom på 1850-talet (ibid.). Dessa decennier i mitten av 1800-talet var en viktig period av stora förändringar i textilhistoriskt hänseende. I ett europeiskt perspektiv sammanfaller detta med perioden 1750–1850, som har kallats för ”the painted cotton craze” (Martinsen 2001). Då fanns det en stor efterfrågan på tryckta bomullstextilier i klara och starka kulörer, men även på färgat bomullsgarn. Enligt uppgiftslämnare i Eldviks studie, köptes det turkröda bomullsgarnet i handelsbodan eller på marknader (Eldvik 1977). Varifrån det hämtades till handelsbodan och marknader framgår inte. En teori är att knallarna kan ha medverkat till spridning av det rödfärgade garnet (ibid.) och det anses sannolikt ha varit importerat från Tyskland eller Skottland.¹⁰²

I Hälsingland förekommer även vävnader som vittnar om den turkröda färgens popularitet. Ett exempel är de huvor och handkläden som har prytt med rött mönster vävt i enkel rosengång (LjM 4232, XJG T 1490). De är vävda i tunt garn, som kräver många inslag för att packas

101. I forskningsprojektet är det äldsta daterade broderiet från 1821. Det rör sig om ett kuddvar/örngottshuvud med broderier i rött och med monogrammet ”BAD” som ägs av Järvsö hembygdsgeningsförening (utan märkning).

102. För en utförligare beskrivning av hur turkisk rödfärgning började praktiseras i Sverige, se Palmköld & Fabler 2018.

(jfr Eldvik & Åsbrink 1979). Den röda kulören är intensiv och framträder starkt tillsammans med kritvitt bomullsgarn. Andra exempel på tekniker där turkrött bomullsgarn förekommer är i knypplade och virkade spetsar samt i olika typer av fransar som kunde pryda örngottshuvor, handkläden och hänglakan. Den röda färgen användes här sparsmakat och strategiskt som dekoration och mönster mot det dominerande vita bomullsgarnet.

Den så kallade turkröda färgen kom att bli vanlig och uppskattad för dem som tillverkade textilier i olika tekniker. Under en period var detta den metod som användes för att färga in bomull i röda till rosa nyanser. När anilinfärgerna introducerades och började säljas i påsar till allmänheten för hemfärgning, kom den turkiskt röda infärgningsmetoden att fasas ut snabbast av växtfärgningsmetoderna.

Blå färg av indigo och vejde

Om den röda färgen främst användes för broderier, förekommer den blå färgen i vävnader som framställdes för inredning och beklädnad. Med den turkröda metoden gick det att färga in bomull, men det gick att åstadkomma blå nyanser på både ull- och cellulosa material (Olars 2015:27). På så sätt hade den blå färgen en bredare användning.

Kring sekelskiftet 1700 började de ostindiska kompanierna importera indigo (exotisk indigo) för att framställa blå färg (Olars 2015). Innan dess användes främst vejde och under en period användes båda ämnena vid färgning. När textilier färgades in kunde även blå pigment till måleri framställas (Nyström et al. 2016), som sedan bland annat såldes till de målare som var verksamma i Hälsingland.¹⁰³

Det fanns andra sätt att färga in textilier i blått utöver indigo och vejde (*Isatis tinctoria*) som med hjälp av blå bresilja, färgarpilört och blåa bär (Sandberg & Sisefsky 1981:78). Olars menar dock att i stort sett användes antingen indigo eller blå bresilja (Olars 2015:27). Det är svårt att med säkerhet säga i vilken omfattning hushållen färgade själva och vad som utfördes av professionella färgare.

I en delstudie i forskningsprojektet ställdes frågan om det är möjligt att med hjälp av Raman-spektroskopi undersöka blåfärgade textilier för att avgöra om de har färgats in med exotisk indigo eller vejde (Nyström et al. 2016). Referenser framställda efter historiska recept jämfördes med trådar från en kjol vävd i blåfärgad ull från Delsbo socken samt

103. Hur processen gick till beskrivs närmare i Nyström et al. 2016.

från tre nystan av olika blåfärgade trasor i bomull på gården Bortom Åa, förberedda för att användas i vävning av bland annat slarvtäcken. Resultatet av studien visar att trådarna från kjolen troligtvis är infärgade med exotisk indigo, men att det är svårare att fastställa vilket pigment som har använts för att färga in trådarna från bomullstrasorna. Detta kan bero på att materialet är väl använt och tvättat, innan det har klippts sönder till trasor.

Vad användes då den blå färgen till i inredningstextilierna i Hälsingland? I inventeringsmaterialet finns exempel på hur bitar av blåfärgade textilier vävdes in i så kallade slarvtäcken, som prydde sängarna i inredningen. Det handlar om de textilier som Lilli Zickerman i sin inventering benämnde linnebottentäcken. Täckena är alltså i huvudsak vävda i linne, med inslag av remsor som har klippts av avlagda och slitna linnetyger samt varp av lingarn. Bottnarna är ljusa med ränder i avvikande färger, ofta förekommer blå färger. Mellan de randade partierna har bitar av tyger i skilda färger plockats in så att de bildar mönsterformer som rundlar, sneda streck eller sicksack-vågor. I ett slarvtäcke som ägs av Järvsö hembygdsförening förekommer mönsterfärger som svart och olika nyanser av grönt, rött och blått. De blåfärgade remsorna är påtagligt lika de trasnystan som undersöktes ovan. Vid en närmare undersökning av de inplockade tygremsorna går det att identifiera inslag av stickade bitar, rosengångsvävnader, något som kan vara en rest av en kyrkvante med broderier i silke, förklädestyg, rocktyg, kjoltyg samt långrocksfoder.

Blå färg förekommer även på vävda mattor. Ett exempel är en långrandig matta som finns i samlingarna på Hälsinglands museum i Hudiksvall och som är vävd i spetskypert i bomull i färgerna rött, vitt och två olika blå nyanser (HM 8734). I mattans ytterkanter finns en bred röd bård med infällda ränder i vad som ser ut att vara ikatfärgat garn i blått på vitt. Blå färg förekommer sällan på hänglakan, men i ett fall förekommer en diskret inslagsrand med ikatfärgat garn i blått på vitt (XJG 103) (se fig. 11). På den vita textilen dominerar röda ränder och monogrammet "EED 1844", det blå syns mycket svagt i en vit rand. Rester av trådar i nederkanten indikerar att något tidigare har varit fastsytt, kanske en spets.

Även i hälsingska ryor förekommer blå färger. I *Sveriges folkliga textilkonst* nämner Lilli Zickerman att blå färg användes tillsammans med rött, grönt och vitt (del XI, Flossa, bd III). Ryorna illustreras i akvareller. Förutom mönstren åskådliggörs färgerna som ingår i målade



Figur 9 (2.7.9): Täcke vävt i slarvtjäll (slarvtäcke) med inslag av linneremсор på varp i linne. Mönster bildas med ränder samt inplockade små tygremsor i olika material och färger. Ägs av Järvsö hembygdsförening (XJG 663). Foto: Anneli Palm-sköld

Figur 10 (2.7.10): Detalj av slarvtäcke med exempel på vilka tygremsor som kunde användas för att skapa mönster i slarvtjäll. Den röda remsan är avigsidan av ett stickat tyg, den vita remsan är ett tätt vävt linnetyg och den svarta remsan är troligtvis en del av en brudvante med broderi i silke. Ägs av Järvsö hembygdsförening (XJG 663). Foto: Anneli Palm-sköld





kvadrater. Vanliga färgkombinationer är blått, grönt, rött, svart, brunt och gult.

Färger och deras framställning var en viktig fråga för Lilli Zickerman, kretsen kring henne men även henne efterföljare.¹⁰⁴ Gerda Boëthius, professor i konsthistoria och grundare av och redaktör för tidningen *Hemslöjd* 1933–1959, tog upp frågan i sina texter. I en odaterad artikel rubricerad *Hemslöjden*, skriver hon om dess ortskaraktär med utgångspunkt från den lokala florans betydelse för färgskalan i en trakt (Boëthius u.å.:456). Hon menar att tillgången på andra färgämnen har påverkat uttrycket och lyfter fram att utseendet och kvaliteten på linnet påverkas av hur det rötas, liksom ullen av fårraser och avelsarbete (ibid.). Tillsammans med faktorer som val av teknik, garnets kvalitet, ”impulser utifrån” och kända mönster skapades särskilda stilar som var typiska för olika orter, menar Boëthius (ibid. u.å.:457). Hon pekar här

Figur 11 (2.7.11): Hänglakanet är mönstrat med röda ränder och monogram med årtal. I ett av de ljusa partierna har ikatfärgat inslagsgarn använts och små blå strimmor framträder. Ägs av Järvsö hembygdsförening (XJG 103). Foto: Anneli Palmस्कöld

¹⁰⁴. Om hur kunskaper om växtfärgning och recept lärdes ut och spreds i början av 1900-talet, se Thomasson 2015.

på komplexiteten i hantverkarens kunskaper, att det inte bara handlade om själva görandet utan även om hur lokala omständigheter påverkar material och färger (jfr Olars 2015:4).

Betydelsen av mönster

Folkkonstens mönster och dekorer brukar karaktäriseras av ytbundenhet, repetitiva, geometriska inslag och stiliseringar av mönster och motiv. Därtill en komposition där dekoren fördelas över den yta som står till buds, gärna symmetriskt utifrån en tänkt mittlinje. Karaktäristiken har i första hand använts för att beskriva och analysera måleri, inte textilier. Eftersom textilier bildas genom att trådar transformeras till ytor, kan den textila folkkonsten av tekniska skäl beskrivas som ytbunden. Men den är även ytbunden genom det sätt som mönsterformerna har komponerats. Mönster och dekorer bygger ofta på repetitioner och symmetrier där mönsterpartier kan likna varandra kompositionsmässigt, men även på att mönster spegelvänds (speglas). Exempel på detta finns både på vävda täcken och broderier där mönster har placerats utifrån en mittlinje som kan gå både vertikalt och horisontellt. I de fall mänskliga gestalter har formats, kan symmetrierna bygga på att likartade, men inte exakta former har skapats som till exempel en mans- och en kvinnofigur. Det behöver alltså inte handla om en upprepning av exakt likadana mönsterformer. Repetitionerna kan också bygga på att samma mönsterform återkommer över en yta. En annan typ av komposition är den där ytan har täckts av ett galler som ramar in mönsterformer. Vissa mönster är liksidiga och saknar riktning, andra är tydliga i sina riktningar och tänkta att betraktas från ett specifikt håll. I det följande visas en serie med exempel på mönsterbildningar i broderier med kommentarer i bildtexterna.

En mycket stor del av den folkliga textilkonsten, även utanför Hälsingland, bygger på geometriska och icke föreställande mönster och dekorer (se t.ex. Palmsköld 2007). Därför är det svårt att hävda att avsikten har varit att stilisera. Själva ordet antyder implicit att det finns ett verklighetstroget sätt att avbilda något och att folkkonstnären istället framställer motivet på ett förenklat, stiliserat eller abstraherat sätt. Detta kan enligt detta sätt att resonera, göras antingen medvetet eller oreflekterat men också på grund av okunskap. Beroende på vilken utgångspunkt det handlar om kan resultatet definieras som mer eller mindre avancerat.

Ett annat sätt att tala om estetiska möjligheter när det gäller textil



Figur 12 (2.7.12): Handkläde med monogram "KAD 1872". Påsytt broderi i rött och gult samt påsydd virkad spets och knuten frans i rött och vitt. Broderiet är komponerat utifrån ett stjärnformat mittmönster utan riktning, där röda former blandas med gula. På vardera sida speglas två likadana mönsterformer som har en tydlig riktning, med en lite tyngre form som pekar uppåt och en lättare form som pekar nedåt. Ägs av Järvsö hembygdsförening (utan märkning). Foto: Anneli Palmsköld

Figur 13 (2.7.13): Kuddvar/örngottshuvud med broderat monogram "BPD". Broderiet som är sytt på kuddvaret består av tre likadana mönsterformer utan riktning som enligt uppgift i Järvsö hembygdsförening ska ses som kvarnformer eller kronbrudar. Mellan de tre formerna har mindre mönster i korsstyggn respektive plattsöm placerats. Vid en närmare granskning är de fyra formerna som är förgrenade varianter på samma tema, även om de vid en snabb blick ser likadana ut. Ägs av Järvsö hembygdsförening (XJG T 1489). Foto: Anneli Palmsköld





↖ **Figur 14** (2.7.14): Kuddvar/örngottshuvud med broderier i rött och rosa. Broderiet består av tre likadana runda mönsterformer på rad, placerade i ett rektangulärt galler och med fyra blomsterformer i mellanrummen. Dessa är komponerade inom en triangelform, med tre stjämlar som avslutas med runda blomformer. Ägs av Järvsö hembygdsförening (utan märkning). Foto: Anneli Palmsköld

← **Figur 15** (2.7.15): Kuddvar/örngottshuvud med broderier i rött. Kompositionen liknar den som syns ovan, men här ramas de rundade formerna in i ett oktangulärt galler. I mötespunkterna har brodösen placerat runda former som strålar ut samt tofsliknande former. Ägs av Järvsö hembygdsförening (utan märkning). Foto: Anneli Palmsköld

✓ **Figur 16** (2.7.16): Kuddvar/örngottshuvud med broderier i rött och monogram som blandar siffrorna i året med ägarens initialer: "1A8A6D3". På långsidorna av den broderade ytan ramas mönstret in av en ranka där förgreningarna ("tofsarna") pekar åt ett håll på den övre och ett annat på den nedre rankan. I mitten av den nedre rankan börjar ett korgformat mönster som ramas in av viggas som möts i rundlar. Ytorna är fyllda av rundlar, rankor och tofsliknande former. Hela mönstret har en riktning, ett upp och ett ned, även om det speglar sig kring en mittlinje. I privat ägo. Foto: Anneli Palmsköld

↓ **Figur 17** (2.7.17): Kuddvar/örngottshuvud med broderier i rött. Här har det vita bottenytan överalltats med stjärnor i olika storlekar broderade i plattsöm. I de vågräta raderna är stjärnorna omväxlande små och stora, i de lodräta raderna är de lika stora. Ägs av Järvsö hembygdsförening (XJG 100). Foto: Anneli Palmsköld





↖ **Figur 18** (2.7.18): Kuddvar/örngottshuvud med broderier i rött. Broderiet är även här översållat av stjärnor utförda i plattsöm. Skillnaden är att de är lika stora och att de har rakare och skarpare linjer. Spetsarna på stjärnorna är menade att möta varandra, men så är inte alltid fallet. I de vita rutorna som bottenväven bildar har bokstaven "D" och året "1850" broderats i korsstyg. Årtalet förekommer två gånger så att det kan läsas från två håll. Det är placerat utifrån en mittlinje som delar av de sex rutorna och därför är året uppdelat så att det står "18" i rutorna närmast mitten, följt av "5" och "0". I privat ägo. Foto: Anneli Palmsköld

← **Figur 19** (2.7.19): Detalj av broderi i rött på ett kuddvar/örngottshuvud. På bilden syns hur tätt vävd bottenväven är som utgör grunden för broderiet. I detta fall är stygnen långa och på sina ställen lite spretiga. I monogrammet har brodösen vänt på siffrorna i året, så att det står "KMD 1389". I privat ägo. Foto: Anneli Palmsköld

↙ **Figur 20** (2.7.20): Detalj av broderi i rött, blått och vitt på ett kuddvar/örngottshuvud. Mönstret är strikt geometriskt vilket understryks av att brodösen har använt sig av bundna sömnadssätt. Det bygger på snedställda rektanglar som ramar in mönsterformer. I mitten står året "1834", där siffrorna har placerats runt en mittpunkt så att de kan läsas från flera håll. Även om den röda färgen dominerar, har den vita använts för att understryka linjerna i de rektangulära formerna. Den blå färgen har använts utsprikt och strategiskt för att variera mönsterbilden. Ägs av Hälsinglands museum, med proveniens Bjuråker (HM 25653). Foto: Anneli Palmsköld

↓ **Figur 21** (2.7.21): Detalj av handkläde med broderi i rött och monogram med årtal samt en avslutande frans i rött och vitt. Här är broderiet utfört i korsstyg med glest placerade solitära mönsterformer, med små broderade rutmönster emellan. Mönstret är oliksidigt och har en tydlig riktning. Ägs av Delsbo hembygdsförening och ingår i Märta Brodéns samling (XD 2546). Foto: Anneli Palmsköld



folkkonst, är att uppmärksamma de skilda teknikernas förutsättningar. Att väva innebär till exempel att skapa en yta linjärt, där varptrådarna bildar grunden för inslagen som adderas efter hand. Mönster och dekor byggs upp genom den vävteknik som används tillsammans med färgvariationer. Den vävda ytan kan jämföras med pixlar, där varje möte mellan varp och inslag bildar en punkt (Ekdahl 2017). Vävningen i sig skapar därför möjligheter för geometriska mönster. Fria broderier inbjuder å andra sidan till mer rundade former där nålen och tråden kan användas för att skapa andra typer av mönster och dekorer. Möjligheten att skapa mönster genom flätning styrs av antal knippen av trådar och att arbeta med fyra stycken, som i Hälsingland, ger förutsättningar för ett annat slags mönstring än med tre knippen som i södra Sverige (jfr Palmsköld 2007). Estetiska möjligheter och variationer, val av hantverksteknik och tillgång till färger hänger alltså samman. Ett sätt att se på betydelsen av mönster och dekorer är att betrakta dem som uttryck för skicklighet och med Lilli Zickermans ord för kvinnors skicklighet att skapa textilkonst. Ett annat sätt att uttrycka det är att tala om att tekniker, material och färger erbjuder och skapar möjligheter som hantverkaren kan använda sig av. Hantverksskicklighet handlar då om att på bästa sätt utnyttja dessa möjligheter och skapa variation. Med en sådan utgångspunkt är estetiska variationer genom mönster och dekorer uttryck för hantverkarens skicklighet.

Referenser

Otryckta källor

- Delsbo hembygds- och fornminnesförening, textilsamlingen.
 Hälsinglands museum, textilsamlingen.
 Järvsö hembygdsförening, textilsamlingen. XJG T 1490, XJG 98, XJG 666.
 Ljusdalsbygdens museum, textilsamlingen.
 Loos kommunarkiv. Olof Perssons arkiv, Fågelsjö socken.
 Nordiska museets samlingar och arkiv. EU 2214; NM 2995 Dyna; NM 122709 Rya; NM 125706 Kuddvar; NM 117314 a-p Spetsprover; NM 204685 Rya.
 Lilli Zickermans manuskript till verket *Sveriges folkliga textilkonst*. Vol. 1: Sveriges folkliga textilkonst del I samt Krabbasnår, del II; Vol. 3: Rosengång, del VI; Vol. 6: Flossa, del XI, bd I; Vol. 7: Flossa, del XI, bd II; Vol. 8: Flossa, del XI, bd III; Vol. 9: Linnebottenstücken, del XII, bd I; Vol. 10: Linnebottenstücken,

del XII, bd II; Vol. 12: Broderi på linne, del XVI, bd I; Vol. 13: Broderi på linne, del XVI, bd II och III; Vol. 17: Flätning, del XIII, bd II; Vol. 23: Knyppling, del XIX, bd II; Vol. 26: Knytning, del XX.

Privata samlingar, textilier.

Samtal med Anders Assis, 2015-02-17.

Lilli Zickermans studiesamling. HSZ.2-00109 Kuddhuva/örngott. www.digitaltmuseum.se [2018-08-03].

Tryckta källor

Bergström, Eva (2013). *Den blå handen: om Stockholms färgare 1650–1900*. Stockholm: Nordiska museets förlag.

Boëthius, Gerda (u.å). *Hemslöjden*. u.o.: s. 453–482.

Broderi. www.rikstermbanken.se [2019-08-26].

Danielson, Sofia (1986). *Stina Rodenstam: ideolog och organisatör i 1900-talets hemslöjdsarbete*. Stockholm: Nordiska museet.

Eldvik, Berit & Brita Åsbrink (1979). *Järvsösöm*. Stockholm: LT.

Ekdahl, Annika (2017). *Gobelängresan: boken om att följa hjortar*. Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för kulturvård.

Grenander Nyberg, Gertrud (1983). *Lantheimmens prydnadssöm: studier av svenskt folkligt broderi på hemtextilier före 1900*. Stockholm: Nordiska museet.

Hemslöjdens samlingar. www.digitaltmuseum.se [2019-08-26].

Karlin, Georg (1886). *Skånsk textil konstslöjd*. Lund: Kulturhistoriska föreningen.

Martinsen, Hanna E. H. (2001). Dyeing in the Eighteenth Century. *Annals of Science*, 58:4, s. 399–402.

Nylén, Anna-Maja (1995). *Hemslöjd: den svenska hemslöjden fram till 1800-talets slut*. Ny utg. Stockholm: Cordia.

Nyström Ingalill, Susanne Wilken & Jacob Thomas (2016). FT-Raman Analyses of Blue Dyes Stuff Common in Swedish Folk Art from Hälsingland during 18th and 19th Century. *The Journal of Chemical Sciences* 7:123. doi:10.4172/2150-3494.1000123

Nyström, Ingalill & Andreas Roxvall (2018). Färgväxten vejdes användning i Sverige under 1700- och 1800-talen. En källöversikt. *Rig: kulturhistorisk tidskrift* 2018:2–3.

Olars, Katarina (2015). *Hälsingegårdarnas textila färglandskap: tänkbara kulörer, färgämnen och färgningsmetoder i Hälsingland 1750–1870*. Kandidatuppsats i kulturvård, Konservatorsprogrammet 2015:12. Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för kulturvård.

Palmköld, Anneli (2007). *Textila tolkningar: om hängkläden, drättar, lister och takdukar*. Diss. Lund: Lunds universitet.

Palmköld, Anneli (2012a). *Begreppet hemslöjd*. Stockholm: Hemslöjdens förlag.

Palmköld, Anneli (2012b). Begreppet hemslöjd idag. I: Meister, Anna (red.). *Lilli & Prinsen: 100 år av hemslöjd och textil konst*. Stockholm: Carlsson Bokförlag.

Palmköld, Anneli (2017). Den omoraliska virkningen. I: Jönsson, Lars-Eric (red.). *Politiska projekt, osäkra kulturarv*. Lund: Lunds universitet.

Palmköld, Anneli (2018). Emma Carolina Helena (Lilli) Zickerman. *Svenskt kvinno-*

- biografiskt lexikon*. <https://skbl.se/sv/artikel/LilliZickerman> (kontrollerad 2020-07-13)
- Palmsköld, Anneli & Anna Fabler (2018). Turkisk rödfärgning: tolkning av historiska färgrecept. *Rig: kulturhistorisk tidskrift* 2018:2–3.
- Rodenstam, Greta (1969). Näversömmen i Hälsingland. Förord och historik. I: Fischer, Tyra (red.). *Mönsterbok i näversöm från Hälsingland*. Delsbo: Tyra Fischer.
- Rodenstam, Stina (1986). *Hälsinglands textila hemslöjd*. Stockholm: Nordiska museet.
- Runefelt, Leif (2015). Grå bonde, blå bonde. I: Wachenfeldt, Paula von & Klas Nyberg (red.). *Det svenska begäret: sekler av lyxkonsumtion*. Stockholm: Carlsson Bokförlag.
- SAOB (Svenska Akademiens Ordbok), rosengång. www.saob.se, [2018-08-03].
- Thomasson, Elin (2015). *Färgad av kulturarvet: Utövarperspektiv på växtfärgning som kulturarv*. Kandidatuppsats i Kulturvård, Ledarskap i slöjd och kulturhantverk, 2015:29. Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för kulturvård.
- Zickerman, Lilli (1937). *Sveriges folkliga textilkonst: utdrag ur Föreningens för svensk hemslöjds samlingsverk över svenska allmogetextilier*, del 1, Rölakan. Stockholm: Svensk litteratur.
- Zickerman, Lilli (1999). *Lilli Zickermans bästa: hemslöjdstankar från källan*. Umeå: Hemslöjden.
- Åsbrink, Brita & Gun Blomqvist (1970). *Järvsöm*. Stockholm: LT.



MATERIAL OCH TEKNIK

ANTOLOGINS TREDJE DEL handlar om materialsammansättning och tillverkningstekniker. Det första kapitlet i denna del tar upp forskningsprojektets tvärvetenskapliga metodik. I projektet har vi använt ett antal olika metoder hämtade från såväl human- som naturvetenskaper. I kapitlet fokuseras särskilt de naturvetenskapliga metoderna och de tillvägagångssätt som använts. Olika spektroskopiska analysmetoder beskrivs och vilken kunskap de kan ge.

Det andra kapitlet behandlar trä, textil och papper som underlag. Här fokuseras underlaget i den bemålade och mönstrade inredningen. Särskild tyngd ligger på papper och hur detta tillverkades lokalt i Hälsingland under 1700- och 1800-talen.

Det tredje kapitlet handlar om färgers framställning, distribution och användning. Kapitlet inleds med ett avsnitt om pigment och färgämnen. Här beskrivs hur färger¹⁰⁵ framställdes, hur färgning kunde gå till och hur handeln med pigment och färgämnen såg ut i Hälsingland under 1700- och 1800-talen. Därefter används vejde och turkiskt rött som exempel på hur färger framställdes och användes.

Kapitel 3.4 tar upp måleritekniker. Här beskrivs och illustreras de måleritekniska aspekterna, vilka förlagor och hjälpmedel som målarna använt i såväl inrednings- som möbelmåleriet.

Det avslutande kapitlet behandlar resultaten från de konstteknologiska undersökningarna i studien. Kapitlet tar upp vilka pigment och bindemedel som enskilda målare har använt och hur dessa observationer kan styrka eller tillbakavisa tidigare attribueringar.

105. Med färg menar vi här det fysiska materialet och inte färg som kulör, vilket hör till färgers estetiska uttryck och beskrivs i del II, *Estetiska uttryck i måleri och textil*.

3.1

KONSTTEKNOLOGISK KÄLLFORSKNING MED ETT HANTVERKS- OCH KONSERVERINGSVETENSKAPLIGT PERSPEKTIV

Ingalill Nyström

Konstteknologi innebär studiet av ett konstverks uppbyggnad och tillverkning.¹⁰⁶ För att förstå tillverkningsteknik och materialsammansättning kan olika teknologiska undersökningar utföras. Dessa görs vanligtvis med hjälp av teknisk apparatur, specialbelysning och mikroskop. Hjälpmidlen bidrar till att se föremålet och dess olika lager på djupet, det vill säga mikronivå. Även andra metoder kan användas för att förstå ett föremåls tillverkningsprocess. Nedan presenteras de olika metoder som, använda tillsammans, ger kunskaper om tillverkningsprocesser, tekniker och material.

Att rekonstruera en hantverksprocess

Att ”utläsa spår av ett historiskt handlingsförlopp genom det bevarade resultatet” och att lära sig ”förstå kulturspåret genom rekonstruktion och inlevelse i motsvarande arbete” är en metod som nyttjas inom den hantverksvetenskapliga forskningen (Almevik 2017). Tillvägagångssättet kan i korthet beskrivas som *observation, dialog och försök*. Observation görs av spår från verktygsanvändning och tillverkningsprocessen på bevarade historiska objekt. Dialog förs sedan med levande traditionsbärare och med skriftliga källor. Därefter utförs egna försök och experiment för att testa och pröva det som observerats och hörsammats. Almevik har valt att kalla tillvägagångssättet för ett ”forensiskt perspektiv” med en anspelning på kriminaltekniken. Han talar även om en ”autentisk processuell konstruktion”.

¹⁰⁶. Kapitlet baseras på och utvecklar diskussionen i Nyström 2012.

Genom att nyttja en autentisk processuell konstruktion eller rekonstruktion, där forskaren utifrån verktygsspår och historiska källor prövar att tillverka och rekonstruera ett föremål eller en hantverkssituation kan en mer autentisk bild av hur ett föremål tillverkats ges. En liknande metod kallas inom arkeologi för experimentell arkeologi. En skillnad är dock att inom experimentell arkeologi finns sällan källtexter att tillgå. I vårt fall har flera av deltagarna i forskargruppen en professionell utbildning och lång erfarenhet av de hantverk som undersöks.

Även i de fall historiska källtexter finns att tillgå med recept och beskrivningar kan det vara svårt att förstå exakt hur processerna utfördes. Detta eftersom förgivettagna situationer och steg i processen ofta har uteslutits i källtextens beskrivning. Den oformulerade, självklara, kunskapen kan vara sinnesförmålor som lukt, utseende och den taktila känslan. Dessa aspekter kan vara avgörande för att förstå och tolka en tillverkningsprocess.

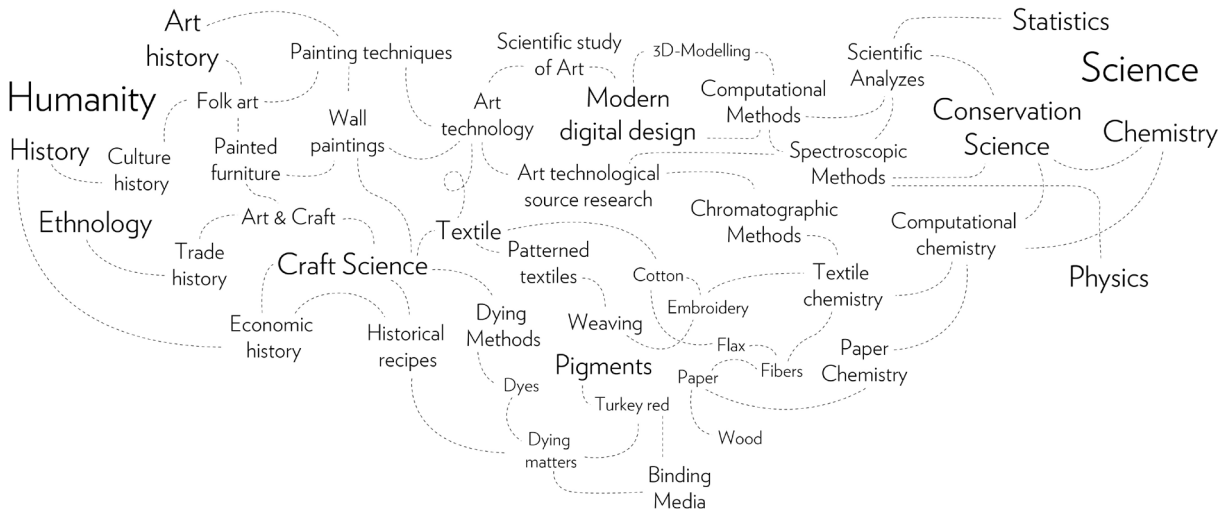
Historiska hantverk som inte längre utövas kan därför vara svåra att rekonstruera. Det kan alltså även inom hantverksvetenskap handla om ett experimenterande och prövande för att förstå en tillverknings-situation. Naturvetenskapliga analysmetoder inom konserveringsvetenskap kan i de fallen bidra till den hantverksvetenskapliga analysen. Ett exempel är den materialkaraktärisering som kan genomföras genom kemiska analyser av historiska föremål. På motsvarande sätt kan historiska recept kritiskt analyseras genom förståelsen av de olika kemiska processerna och deras resultat. Konserveringsvetenskapen kan därmed vara ett komplement till hantverksvetenskapen. Det är detta som bland annat *Heritage Science* handlar om.

ATSR och historisk källforskning

Vi har ett allomfattande (holistiskt) synsätt på kulturarvsfältet och vi använder olika perspektiv från såväl humaniora som naturvetenskap (se fig. 1). I en konsteknologisk undersökning av ett föremål kombineras källforskning, rekonstruktion och naturvetenskapliga materialkaraktäriseringsmetoder. Den övergripande metoden kallas internationellt för *Art Technological Source Research* och förkortas ATSR.

ATSR innebär att källor av olika slag nyttjas för att förstå ett föremål och dess tillverkningsmetoder på ett så allomfattande vis som möjligt. Framför allt nyttjas historiska källtexter vilka bidrar till djupare förståelse för studieobjektets (föremålets) kontext och den tidsanda som

Heritage Science



Figur 1 (3.1.1): Projektets ämnesfält. En holistisk studie där olika perspektiv från såväl humaniora som naturvetenskap nyttjas för att utföra en konsteknologisk studie enligt ATSR. Illustration: Jonathan Westin

rådte då föremålet skapades. Källor till kunskap enligt ATSR-metoden indelas i olika delar:

- studieobjektet i sig
- realia – det vill säga det inom fältet ATSR vedertagna begreppet för verktyg och redskap
- sekundär och primär information om och av en hantverkare, vilket kan vara recept, illustrationer och beskrivningar
- samtida information som bidrar till förståelse av kontexten, till exempel handböcker, och taxae, det vill säga apoteksvarulistor
- senaste forskningsrön inom ämnet

Även muntliga källor kan vara relevanta att använda. För att förstå tillverkningsprocesserna kan rekonstruktioner genomföras baserade på historiska källor. Det är här som den hantverksvetenskapliga metoden autentisk processuell (re)konstruktion används.

Inledningsvis i projektet genomfördes en pilotstudie, där fokus var

att finna texter som beskrev den historiska användningen av vejde och indigo (Nyström & Roxvall 2018). Studien syftade primärt till att finna recept som beskrev tillverkning av färgämnet som pigment och som ämne för infärgning. Ytterligare en studie genomfördes i syfte att undersöka möjliga färgämnen använda i Hälsingland under 1700- och 1800-talen (Olars 2015). Dessa studier låg till grund för den referenstillverkning som utfördes inom ramen för projektet och som använts vid de kemiska analyserna¹⁰⁷ (se fig. 2).



Figur 2 (3.1.2): Exempel på referensprover som tillverkats enligt historiska recept i projektet. Vejdeinfärgade prover och vejdepigment. Foto: Ingall Nyström

¹⁰⁷. Referenstillverkningen av färgämnen utfördes 2014 av textilkonstnär Mia Olsson och textilkonservator Katarina Olars. Även bindemedelsreferenser tillverkades av målerikonservator Andreas Roxvall.

Naturvetenskapliga metoder och tillvägagångssätt i projektet

För att kunna tolka analysresultat krävs inte bara erfarenhet och expertis inom analysområdet. Det krävs också att den som tolkar resultaten har hantverksmässig kunskap liksom kunskap inom konserveringsvetenskap. För att kunna tolka de slutgiltiga resultaten vid en bindemedelsanalys krävs kunskap om såväl tänkbara bindemedel som kemiska beståndsdelar i bindemedlet liksom måleritekniska kunskaper (se fig. 3). Risken är annars stor att fel slutsatser dras. Dessutom kan viktiga fakta förbises som den ursprungliga hantverkaren haft att ta ställning till (se fig. 4 samt 3.2 *Trä, textil och papper som underlag* och 3.4 *Målarens tekniker, verktyg och tillvägagångssätt*).

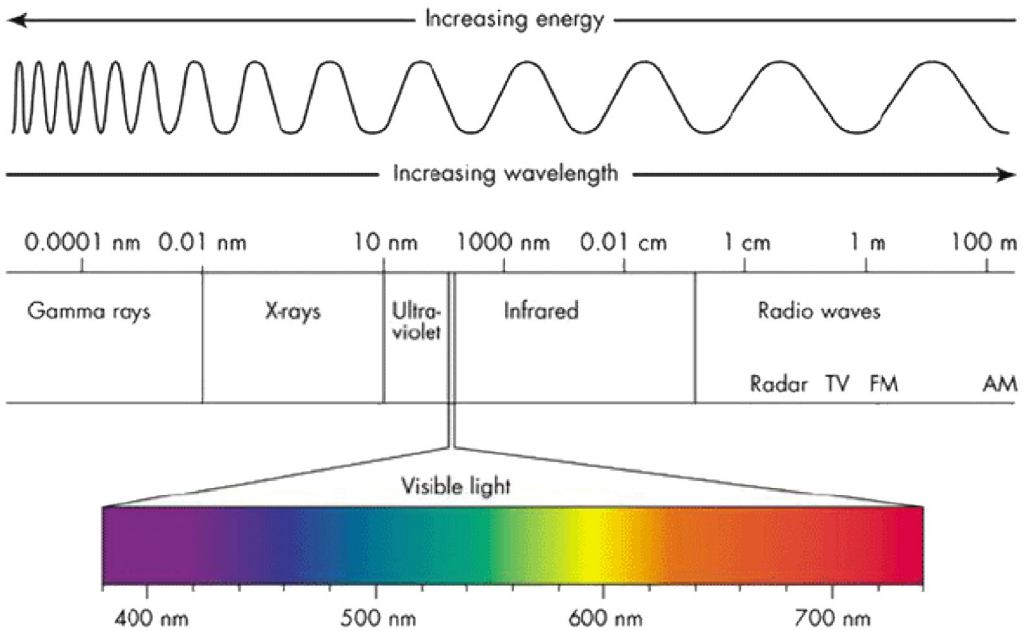
De naturvetenskapliga metoderna som nyttjats i studien är framför





← **Figur 3** (3.1.3): Hantverkarens kunskap. Om ett prov tas från drickamåleriet på denna bordsyta finns risker för feltolkning av resultatet. Utifrån kunskaper om måleritekniker och målarfärgen kan den erfarna hantverkaren se att det rör sig om ett drickamåleri som fernissats för att tåla våttorkning och slitage. Ytbehandlingen skulle kunna vara sekundär. Vid en bindemedelsanalys med hjälp av gaskromatografi kan ett sådant här prov innehålla såväl terpenoider som vegetabiliskt fett. En tolkning skulle kunna vara i ett sådant fall att provet är kontaminerat med terpenoider på grund av att måleriet är på ett träunderlag. En annan tolkning kan vara att terpenoiderna finns i drickamåleriet, att det är en harts-oljelasur. En tredje tolkning kan vara att det är en oljelasur med hartsfernissa ovanpå. En fjärde möjlig tolkning kan vara att det är ett dextrinbaserat bindemedel i drickamålningen och att den fernissats med en lackfernissa av kokt linolja med harts. Här krävs alltså kunskaper om möjliga måleritekniker samt att en del av provet gjutes in som ett tvärsnitt för att kunna se de olika lagren. Signerat bord av Mats Dahlström, privat ägo. Foto: Ingalill Nyström

↑ **Figur 4** (3.1.4): Konservatorns kunskap. Den ljusblå linoljebaserade bottenfärgen består av ett ljuskänsligt indigotinnehållande färgämne från vejde eller exotisk indigo. Den mörkare grönbå ytan som dolts av skåpdörren har inte blekts lika mycket som övrig ljusblå färg. Däremot har det oljehaltiga bindemedlet gulnat, varför färgen ter sig grönaktig. För att kunna göra denna bedömning av färgytan krävs kunskaper i konserveringsvetenskap och kunskaper om färg som kemiskt material. Golvskåp (HM 9042) av Jöns Månsson från 1800. Foto: Ingalill Nyström



Figur 5 (3.1.5): Det elektromagnetiska fältet. <https://www.hemmaodlat.se/odla/fotosyntesendel-1/> [2019-10-10]

allt ljusspektroskopiska metoder, där ljus (elektromagnetisk strålning) får växelverka med ett material. Olika ämnen tar upp (absorberar) eller sänder ut (emitterar) ljuset olika och det ger information om materialets sammansättning. På så vis kan en materialkaraktärisering göras. Det elektromagnetiska fältet kan ses i figur 5.

Följande metoder har nyttjats: multispektralteknik; röntgenfluorescens (XRF); dispersiv Raman, Fourier transform (FT) Raman; direct sampling time-of-flight mass spectrometry (DSA-ToF-MS); Fourier transform infraröd spektroskopi (FTIR) och gaskromatografi med masspektroskopi (GC-MS). Multispektralteknik och XRF utfördes direkt i fält. Den förra för att identifiera originaltytor samt få en första strukturell indikation om måleriskikten och den senare för en identifiering av grundämnen i färgpigmenten. Dispersiv Raman och FT-Raman har använts för såväl pigment- som färgämnesanalyser. Den förra har utförts i fält och den senare i laboratoriet. Kompletterande färgämnesanalyser har utförts med DSA-ToF-MS i laboratoriet. Bindemedelsanalyserna har utförts i laboratorium med hjälp av

FTIR i kombination med GC-MS. Det stegvisa tillvägagångssättet och analysmetoderna beskrivs nedan i korthet och på ett förenklat vis.

Det första steget vid en undersökning av ett bemålat föremål görs genom okulär besiktning och med hjälp av olika enklare spektraltekniker, såsom exempelvis multispektralteknik (se fig. 6). Denna första analys av föremålet brukar inom konserveringsfältet kallas för översiktsanalys och ger information om originalsikt och senare tillägg (Nyström 2012:35ff). Även indikationer om materialets sammansättning och stratigrafi eller uppbyggnaden av föremålet kan fås. Vanligtvis används synligt ljus, med en våglängd mellan cirka 400 och 700 nm (se fig. 3) och en kamera för dokumentation. Ljuset kan vara diffust eller mer fokuserat. Diffust ljus som faller in i ungefär 45 graders vinkel mot ett föremål används för att undvika reflektioner i en glansig plan yta. Ljus som faller in från baksidan på ett föremål, till exempel ett måleri på duk, kan göra att håligheter och glesvävd struktur blir mer synliga genom att de transmitterar (släpper igenom) ljuset. Med samlat släpljus, en

Figur 6 (3.1.6): Multispektralundersökning av väggmåleri. Foto: Ingalill Nyström



spaltad ljuskälla från sidan, kan ytstrukturer uppfattas tydligare såsom exempelvis ett måleri med tjocka färgskikt (pastost måleri).

Även ljuskällor inom andra spektralområden går att använda tillsammans med specialfilter och kamera för att dokumentera det som annars kan vara osynligt för blotta ögat. UV-ljus med våglängdsband mellan 320 och 400 nm, som ligger nära det synliga violetta ljuset tillsammans med ett speciellt filter (som bara släpper igenom reflekterat UV-ljus) kan användas för att se ytstrukturer som penselstråk i en fennissa. UV-ljus kan även användas för att se UV-fluorescens. Det betyder att material som har benägenhet att fluorescera vid UV-bestrålning ger specifika lysande kulörer. För att fotografiskt dokumentera UV-fluorescens används ett gult filter som filtrerar bort det violetta ljuset och UV-strålningen. På så vis blir fluorescensen tydligare. Vissa pigment har specifik fluorescenskulör och därmed kan en indikation om vilka pigment som ingår erhållas. Likaså kan senare tillägg som exempelvis retuscher bli synliga på grund av att åldrat material generellt fluorescerar mer. Senare tillägg ter sig då som mörka fläckar.

Nära Infrarött (NIR) ljus med en våglängd mellan cirka 700 och 1250 nm kan användas för att få ytterligare information om den bemålade ytans underliggande skikt. Med hjälp av detta ljus och tillsammans med ett NIR-filter som stänger ute allt synligt ljus kan underliggande skisser bli synliga. För att de ska synas måste dock ovanpåliggande färgskikt innehålla pigment som släpper igenom (transmitterar) NIR-strålning och god kontrast finnas i skissen. Det kan till exempel handla om ett blyvittinnehållande färgskikt med en kolteckning ovanpå en vit kritgrund.

Efter översiktsanalysen kan ytterligare analyser utföras med hjälp av mer avancerade spektroskopiska metoder. Vissa analyser kan utföras direkt på ett föremål med portabla instrument. Om kompletterande prover behövs för vidare analys i laboratoriet tas cirka en millimeter stora prover från samtliga originalkulörer och färgpartier som är av intresse. Prover tas företrädesvis vid färgbortfall och där ingreppet är så osynligt som möjligt. Detta för att bevara helhetsintrycket av föremålets olika färg- och ytbehandlingar. Varje prov dokumenteras i bild och registreras i ett provformulär med en kort föremålsbeskrivning, provtillfälle och provtagare. Samtliga analyser utförda och prover tagna registreras sedan i en databas. Den databas som visade sig mest lämpad för projektet var KD-Tools databassystem utformat för färgarkeologiska undersökningar av byggnader (Edvardsson & Verweij 2016). Varje



↑ **Figur 7** (3.1.7): Inmarkering av prover och analysområden. I det här fallet markering av områden där XRF-analyser har utförts. Salen på bottenvåningen i Bortom Åa, Fågelsjö. Foto: Ingaliill Nyström

← **Figur 8** (3.1.8): Provtagning av färg för kompletterande analyser i laboratorium. Ca 1 mm stora prover tas företrädesvis i områden som ej är iögonenfallande eller i anslutning till befintlig skada eller färgbortfall. Foto: Ingaliill Nyström

undersökt föremål fick ett registreringsnummer. Samtliga analyser på plats och prover som togs i en provserie från respektive föremål markerades in på en översiktsbild (se fig. 7 och 8).

De avancerade spektroskopiska analysmetoderna består alltså av



Figur 9 (3.1.9): Att utföra analyser ute i fält kräver tillgång till el. Här utförs XRF-analyser, Ramana-analyser samt FTIR-analyser. Ljusdalsbygdens museum. Foto: Anders Assis

tekniker baserade på ljusstrålning som interagerar med material på olika vis, därtill behövs speciella detektorer och andra hjälpmedel för att registrera de emitterade eller absorberade fotonerna. Spektroskopiska undersökningar kan utföras i fält (se fig. 9) och i laboratorium beroende på hur instrumentet är utformat.

Infrarött ljus som beskrevs tidigare kan användas för att undersöka de funktionella grupperna i organiska ämnen som bindemedel och färgämnen. Funktionella grupper med dipol-dipolbindningar tar upp (absorberar) energi från ljuskällan, varpå de börjar vibrera. Den reflekterade eller transmitterade ljusspridningen som då uppstår har nu lägre energi och kan med hjälp av speciella gitter, som finns i en infraröd spektrometer (FTIR) spaltas upp och separeras ut. Med en detektor kan de olika uppspaltade ljusvågorna registreras i form av ett spektrum som är specifikt för de olika funktionella grupperna i färgskiktet.

Med hjälp av röntgenstrålning kan grundämnen i exempelvis oorganiska pigment analyseras. Röntgen är dock en mycket energirik strålning varför specialutrustning krävs. I ett röntgenfluorescens-instrument

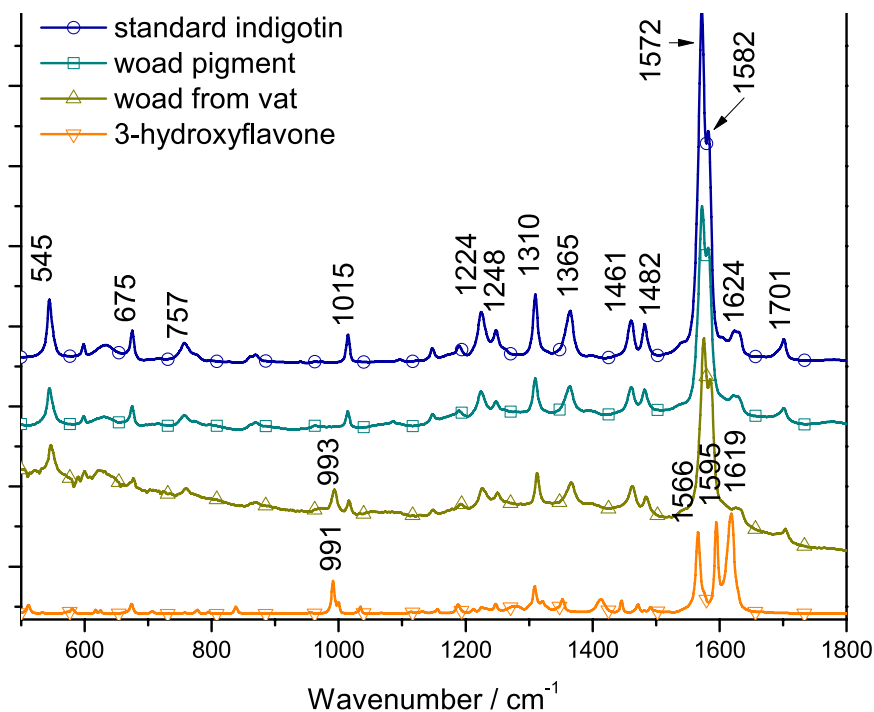
sveper röntgenstrålen över den yta som ska analyseras. Det uppstår då fluorescens, emitterat röntgenljus med lägre energi, från varje punkt på provytan. Energin på detta ljus kan registreras i form av olika energilinjor specifika för respektive grundämne. Tekniken ger en fingervisning om vilka möjliga pigment som kan ingå i färgskiktet (se fig. 10).

Laserljus kan också användas för analys av pigment och färgämnen. Laser är ett monokromatiskt ljus av en enda våglängd. Det finns lasrar inom det ultravioletta (UV), gröna, röda och nära infraröda (NIR) området. När ett material med polariserbara bindningar – till exempel pigment eller färgämne – bestrålas med laserljus utstrålas en svag ljusspridning som kallas Ramanspridning (Edwards & Chalmers 2005:18ff). Ramanspridningen går att separera ut från det infallande laserljuset med hjälp av filter. Det är denna teknik som används inom Ramanspektroskopi. Ramanspektrometrar med lasrar inom UV-, synliga och NIR-fältet upp till ungefär 800 nm nyttjar en spektrometer innehållande ett gitter och en CCD-kamera som detektor. När en laser med infrarött ljus med en våglängd på 1064 nm används krävs en interferometer, som separerar ut Ramansignalen i spektrometern. För att detektera Ramanspridningen i detta instrument behövs också en speciell kyld detektor. Ramanspridningen som detekteras, registreras i form

Figur 10 (3.1.10): XRF-analys av väggfält målat av Anders Beck Hansson i gården Bortom Åa. Bilden till vänster visar analysresultatet vid XRF-mappningen. De ljusa partierna visar på respektive grundämne som listas. Det första, Ca, betyder kalcium som finns i grunderingen varför stora delar är vitaktiga på mappbilden. Foto: Kaj Thuresson

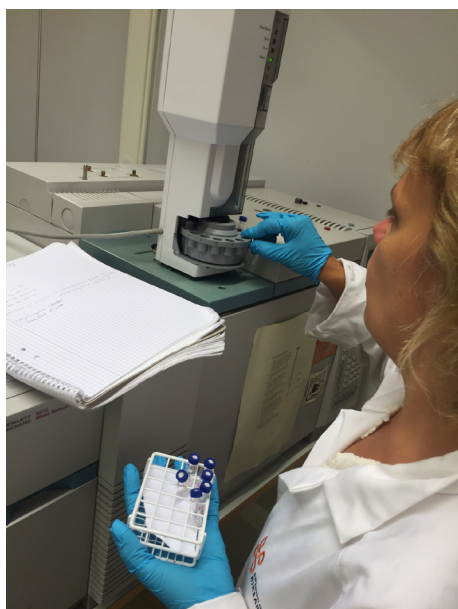


Figur 11
 (3.1.11): Raman-spektrum över vejde-referensprov från skummet av färgkypen, olivgrön linje. Referensspektrum av indigotin, blå linje. Notera den avvikande toppen på 993 vågtal i provet från vejdekypen. Här är en topp som eventuellt kan särskilja vejde från exotisk vejde (Nyström et al. 2016). Foto: Ingalill Nyström



av ett vågtalsspektrum. Det erhållna spektrumet är specifikt för varje ämne (pigment och färgämne) och kan därefter jämföras med spektra från olika kända referenser (se fig. 11). En matchning ger då svar på vilket pigment som ingår i provet.

Masspektrometri används för att undersöka massan av fragment av en stor molekyl (Harris 2003) för att kunna avgöra vilka beståndsdelar molekylerna är uppbyggda av. Det undersökta ämnet förångas först med hjälp av hög värme, i till exempel en gaskromatograf (se fig. 12), varpå molekylerna sönderfaller till mindre laddade partiklar, joner. Jonerna accelereras av ett elektromagnetiskt fält så att lätta och tunga joner avlänkas på olika sätt för att sedan träffa detektorn på olika punkter. Partiklar med samma massa och laddning rör sig till samma punkt på detektorn och därmed kan provet karakteriseras. Detta är en förstörande (destruktiv) metod, varför analysen sker i slutskedet av hela analysprocessen.



Figur 12 (3.1.12): Förbearbetade prov laddas i gaskromatografen. Med hjälp av hög värme förångas sedan provet, varpå molekylerna faller sönder till mindre laddade partiklar. Partiklarna åker runt i ett elektromagnetiskt fält för att beroende av laddning, storlek och massa träffa detektorn på olika punkter. Detta är en förstörande metod, varför analysen sker i slutskedet av hela analysprocessen. Foto: Ingalill Nyström

Referenser

Tryckta källor

- Almervik, Gunnar (2012). *Byggnaden som kunskapskälla*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Edvardsson, David & Edwin Verweij (2016). *Att fånga dekorationshistoriken av interiörens ytskikt: ett digitalt dokumentationsverktyg inom färgundersökningsfältet*. Sammanfattningar av föredrag, Färgforum 2016, Karlstad. Visby: Riksantikvarieämbetet.
- Edwards, Howell G. M. & John M. Chalmers (2005). *Raman Spectroscopy in Archaeology and Art History*, RSC Analytical Spectroscopy Monographs. Cambridge: Royal Society of Chemistry.
- Harris, Daniel (2003). *Quantitative Chemical Analysis*. 6 uppl. New York: Freeman.
- Nyström, Ingalill (2012). *Bonadsmåleri under lupp: spektroskopiska analyser av färg och teknik i sydsvenska bonadsmålningar 1700–1870*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet. Tillgänglig på: <http://hdl.handle.net/2077/30154>
- Nyström, Ingalill & Andreas Roxvall (2018). Översikt: Färgväxten vejdes användning i Sverige under 1700- och 1800-talen: en källöversikt. *Rig: kulturhistorisk tidskrift* 2018:2–3.
- Nyström, Ingalill, Susanne Wilken & Jacob Thomas (2016). FT-Raman Analyses of Blue Dyes Stuff Common in Swedish Folk Art from Hälsingland during 18th and 19th Century. *Chemical Sciences Journal* 2016 7:2. DOI: 10.4172/2150-3494.1000123
- Olars, Katarina (2015). *Hälsingegårdarnas textila färglandskap: en kartläggning av tänkbara kulörer, färgämnen och färgningsmetoder i hälsingegårdarnas interiöra textilier under 1700- och 1800-talen*. Kandidatuppsats. Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för kulturvård.

3.2 TRÄ, TEXTIL OCH PAPPER SOM UNDERLAG

*Ingalill Nyström,¹⁰⁸ Liv Friis,¹⁰⁹ Johan Knutsson¹¹⁰
och Anneli Palmsköld¹¹¹*

Detta kapitel fokuserar på underlaget som material och teknik i inredningarnas måleri och mönstrade textilier i Hälsingland. Hantverkaren gör sitt materialval beroende på tillgång, ekonomi, miljö, konventioner och kunders efterfrågan. Det tidiga väggmåleriet under 1700-talet var framför allt utfört på trä eller textil. Under tidigt 1800-tal introducerades även papper som underlag. Trä av olika slag utgör även underlag för bemålningen av möbler. Inredningstextilierna kunde vara tillverkade i olika material och tekniker och den bottenvävda textilen kunde utgöra underlag för dekorationer och mönster i andra tekniker.

De olika underlagsmaterialen beskrivs här mer i detalj utifrån egenskaper, tekniker och hantverkarens kunskaper. Störst fokus kommer att ligga på papper som underlag eftersom en separat fallstudie om detta har genomförts i projektet. Kapitlet avslutas därför med en detaljerad beskrivning av de olika moment som ingår i hantverksmässig pappers-tillverkning.

Underlag i interiörmåleri

Det tidiga väggmåleriet i Hälsingland under 1700-talet var utfört på trä eller textil. Träunderlaget utgjordes framför allt av den slätbilade, timrade furuväggen i stugan. Även trälistor och -paneler i furu har ut-

108. Ingalill Nyström har bidragit med kunskapen om trä, textil och papper som underlag för måleri.

109. Liv Friis har gjort fallstudien om papper i Hälsingland.

110. Johan Knutsson har bidragit med delen om trä som underlag och möbler.

111. Anneli Palmsköld har bidragit med kunskap om textil som material i inredning.

gjort underlag i måleri. Då textil förekommer som underlag i området är det oftast ny väv som använts. I enstaka fall finns också exempel på återanvänd textil som underlag. I Sydsverige var återanvända textilier som underlag i folkliga sammanhang mycket vanligt (Nyström 2012). Textilunderlaget var vanligtvis av lin vävt i tuskaft, ibland också fiskben eller kypert. Textilien spändes upp direkt mot timmerväggen för att sedan bemålas. Vid måleri på textil förekommer också en grövre, tätare kvalitet av linne, ibland i jute eller hampa. Ibland rör det sig om en så kallad buldansväv, det vill säga en grov vävnad i tuskaft, vävd av linne, hampa eller jute. Under 1800-talet användes ibland tidningspapper som värmeisolering mellan textil och timmervägg samt för att skapa ett jämnare underlag. Under denna period kan väggmåleriet även vara utfört på papper, troligen av typen makulatur. Ibland är pappret uppspänt med nubb, i andra fall har det fodrats upp och limmats fast, mot en glesvävd textil för att hålla samman bättre vid byggnadens eventuella rörelser.

Underlag av trä, textilier eller papper för väggmåleri har ibland förbehandlats med ett lim innan det har grunderats och sedan bemålats. Denna typ av förbehandling kallas för isolering och har funktionen att den mättar och fixerar de porösa och hygroskopiska fibrerna, vilket gör att vattenlöslig grundering fäster bättre. Grunderingen i sin tur fungerar som reflektor och behövs också för de magra färgernas skull. Oljemålade trälistor har sällan grunderats eller isolerats. Fet oljefärg suger in och fäster bra mot det porösa träunderlaget.

I undersökningen av inredningsmåleriet har flera exempel på glesvävd tuskaft i linne, en så kallad entränning, påträffats. Väven utgör ofta underlag för tapeter och måleri på papper. På världsarvsgården Bommars finns ett rum inklätt med denna väv (se fig. 1). Väven har spänts upp och förberetts med fastlimmat tidningspapper. Av någon anledning har rummet sedan förblivit obemalat. Huruvida produktionen av dessa glesa vävar bara gällde Hälsingland eller om de även såldes och användes på andra platser är okänt.

En viktig del av hantverkarens kunskap handlade om vilka egenskaper olika material har och hur de fungerar var för sig och tillsammans samt i olika hantverkliga kontexter. Ett exempel på detta är att lin krymper vid fuktning, men expanderar och tänjs ut vid torkning. Dessa egenskaper har hantverkaren förhållit sig till och varit medveten om vid uppspanning av väv. I traditionellt måleri, framför allt stafflimåleri, spänts duken om ett antal gånger tills fibrerna har ordnat sig och slapp-

Figur 1 (3.2.1): En glesvävd linnevävnad, entränning, som förberetts för måleri på världsarvsgården Bommars. Foto: Ingalill Nyström



nat av. Vid den sista uppspänningen isoleras duken med limlösning som fixerar och låser fibrerna. I inrednings-sammanhang har momenten av upprepad uppspänning hoppats över och fixeringen kan ha gjorts direkt med hjälp av lim. I sydsvenskt bonadsmålari har stärkelselim ibland använts, vilket troligen även har förekommit i Hälsingland. Möjligen kan också tvättad textil ha använts som underlag eftersom det slappnat av och rör sig mindre, det vill säga att fibrerna efter upprepad tvätt är mindre krymp- och svällningsbenägna.

Hantverkaren har kreativt försökt lösa sin uppgift på ett tidsbesparande sätt, utan att alltför mycket äventyra resultatets kvalitet. De djupa kunskaperna om materialens olika egenskaper och användningsområden var användbara vid tillverkning och nyttjande av materialen samt vid skötseln av de målade ytorna.

Trä som material i möbler

Tillverkningen av möbler har genom historien varit beroende av materialet trä. Trä är ett levande och hygroskopiskt material som rör sig vid fukt- och temperaturfluktuationer. Dessa egenskaper påverkar hur möbler konstrueras och fogas samman. Skilda tillverkningstekniker och -processer kräver olika verktyg beroende på träslagets hårdhet,

porositet och bearbetningsbarhet. Träslagens varierande egenskaper gör dem mer eller mindre lämpade för olika ändamål.

Ask och idegran kan användas i tunnare dimensioner än furu, utan att knäckas vid belastning. Bok låter sig böjas, basas, med hjälp av värme och ånga. Ek och alm är särskilt slitstarka och tåliga träslag, motståndskraftiga mot skadeinsekter och röta. Lind, ek, al, asp och björk lämpar sig för skulptur, som skurna möbelornament. Lind är mycket mjukt och lättbearbetat och tillåter skuret arbete på extrem detaljnivå. Barrträ, liksom lövträ som al, björk och ek har varit vanliga träslag för stolar, särskilt stolar i sargkonstruktion. Ibland har flera träslag blandats i en och samma möbel, med till exempel stolpar i furu, sits av ek och skurna detaljer i björk eller lind.

Furu och gran har hört till de vanligaste materialen för möbeltillverkning i Sverige – främst i folkliga sammanhang. De har använts för att de har varit de mest tillgängliga. Furu är mer kvistfritt än gran och därmed lämpligare för flera ändamål eftersom kvistar lämnar spår i virket. Ur dem kan kåda sippra fram och de kan falla ur när träet torkar. I norra Sverige är virket tätvuxet på grund av långsam tillväxt i det kallare klimatet, vilket gör materialet mer tåligt, motståndskraftigt mot angrepp och lämpligt för både konstruktion och utfyllande partier. Även om lövträslag generellt lämpar sig bättre för skuren dekor har barrträslag använts för skulpterade möbeldetaljer med förvånansvärt stor precision. Furu har sällan exponerats som obehandlad yta, utan vanligen bemålats eller på olika sätt ytbehandlats för att framstå som något annat, mer exklusivt och åtråvärt träslag eller material.

I möbelmåleriet finns vissa generella principer för val av målarmaterial och komposition av motiv och mönster, val som i sin tur har med underlaget och möbelns konstruktion att göra. Förvaringsmöbler, som skåp och kistor, erbjuder plana ytor lämpade för målad dekor. Dessa möbelkategorier, liksom golvur och skrin, hör till de statusfyllda allmogemöbler som brukar vara praktfullt bemålade. I Hälsingland har vi därutöver även att räkna med de för området typiska mössborden, en kombination av förvarings- och bordsmöbel, och de för festmåltiden avsedda långborden med dess målade bordsskivor. I jämförelse med det arkitekturbundna interiörmåleriet är de inom möbelmåleriet till buds stående obrutna ytorna ändå begränsade. De berättande figurscenerna saknas nästan helt. Fokus ligger istället på ornamentiken, ofta abstrakt, stilsrad och vanligen strikt symmetrisk. Hos ett målat skåp är möbelns konstruktion framhävd, inte dold, genom betoningen av

ramverk och fyllningar (dörrspeglar), med profilerna runt dörrspegeln målade i en avvikande färg. Oljefärgen är ofta tunt pålagd, sällan pastost och flödigt. Oftast saknas grundering. Målaren tycks inte ha haft några problem med att måla på ett underlag som kunde vara både ojämnt och defekt genom kvistar och spånutslag i ytan.

Textil som material i inredning

I Hälsingland förekom en omfattande linodling och linnevävning, både för eget bruk och för försäljning (Fiebranz 2002:24, 84ff). Under 1700- och 1800-talen var tillverkningen specialiserad. I den södra delen såldes skäktat och berett lin och i den norra grövre vävnader som buldansväv, foderväv och bolsterväv (Nylén 1995:129) samt även segelduk (Fiebranz 2002:105). Den inhemska efterfrågan på grov linneväv ökade under 1700-talet på grund av krig och växande handel (ibid.). Produktionen gällde segel, tält och uniformer. Med andra ord pågick en omfattande produktion av lin, som även användes i inredningssammanhang som underlag till måleri och till bland annat gardiner, mattor, sängkläder och handlakan.

Själva linberedningen var mycket arbetskrävande, vilket också gäller spinningen och tvinningen av garnerna. Det behövdes tre till fyra spinnorskor för att försörja en väverska med material (Nylén 1995:118). Genom nyodling i Hälsingland och den allmänna befolkningstillväxten ökade tillgången till lin (Fiebranz 2002:106). Även teknisk utveckling bidrog till att linproduktionen ökade fram till 1820-talet. Detta tack vare innovationer som vattendrivna linbråkor och linskäktor som byggdes under 1700-talets andra hälft (Nylén 1995:116f; Fiebranz 2002:105f).

Mot slutet av 1700-talet fick linet konkurrens av bomullen, genom import via England. Detta var ett nytt material som nu blev tillgängligt i västvärlden genom tidens kolonialism och slavhandel (Palmsköld 2017:31; Yafa 2006; Lemire 2011). Bomull blev ett oerhört populärt material.¹¹² Det lämpade sig väl för att färga in i klara färger som till exempel rött, se kapitel 3.3 *Färgers framställning, distribution och användning. Vejde, turkiskt rött och andra färger*. Garn och tråd kunde färgas in och användas till vävnader i olika färger och mönster eller till broderier och

112. Ett exempel på bomullens popularitet är att den brittiska konsumtionen av råbomull 50-dubblades mellan åren 1770 och 1830 (Nyberg & Lundqvist 2013:12).

spetsar. Tyger i bomull kunde användas som underlag för mönstrade tryck, som till exempel de kattuner som blev oerhört populära i det folkliga modet.

Exakt hur det gick till när befolkningen i Sverige började använda bomull som material, är oklart även om bevarade textilier i viss mån kan hjälpa till att belysa frågan. Klart är att de inhemska mekaniserade bomullsspinnerierna som anlades, blomstrade under 1800-talets första hälft och att 1830-talet räknas som det decennium då bomull fick sitt stora genombrott (Nyberg & Lundqvist 2013:12). Råbomull importerades från Amerika och England. Först kom importen via Stockholm, för att senare flyttas till Göteborg för att möta efterfrågan från den tidiga textilindustrin i Västergötland (Nylén 1995:112). De upparbetade handelsvägarna mellan Hälsingland och Stockholm indikerar att materialet tidigt blev känt och använt i inredningstextilier och i klädedräkt. Till exempel såldes importerat turkrött garn i bomull i handelsbodrar i början av 1800-talet (Olof Perssons arkiv). Men även om linet fick konkurrens fortsatte produktionen i mindre skala.

Lin och bomull är de material som dominerar i inredningstextilierna, även i golvmattor, gardiner och rullgardiner.¹¹³ Ull förekommer också, främst i täcken som användes på bord och sängar. Ryor i flossateknik med mönster i olika färger lades på sängar. Opphämtatäcken användes till bord. Dessa täcken var i vissa fall inköpta av västgötaknallar, i andra fall tillverkade lokalt (Lundqvist 2008). Vissa golvmattor trycktes i stora mönster i två färger och även trasmattor och ripsmattor förekommer.

I vissa bevarade inredningstextilier förekommer både lin och bomull samtidigt. Exempel på detta är röda broderier i bland annat korsstyg, stjälkstyg och tofssöm. De syns både i monogram och årtal samt i abstrakta och föreställande mönster på kuddvar, hänglakan och handkläden. I täcken vävda i trasväv samsas små, klippta remsor i små ”knippen” som vävs in och bildar mönster mot en ljusare, enhetligt färgad botten. Här finns exempel på stickad ylletrikå i rött, svart och blått, remsor av tryckta bomullskattuner samt blåfärgade rester av kypertvävda arbetskläder som har återanvänts. Vissa handkläden vävda i tuskaft eller kypert avslutas med en bred bård vävd i rosengång, där rött bomullsgarn bildar ränder som dominerar över det vita bomullsgarnet.

113. Materialkaraktärisering av fibrer i inredningstextilier har inte genomförts inom ramen för projektet. Det är möjligt att även material som hampa och jute förekommer (jfr Skoglund 2016).

De spetsar som förekommer på kuddvar, hänglakan och handkläden är utförda i olika slags tekniker, som knyppling, sprängning och virkning, ofta med inslag av rött bomullsgarn som bildar mönster.

Textilhantverkare hade kunskap om materialens egenskaper och om vilka material och tekniker som bäst samspelade. För att bibehålla styrkan kunde en väverska lägga en fuktig duk över linnevarpen under vävprocessen. Lin blir starkare när det är fuktigt, men bryts lätt i torrt tillstånd särskilt när det är nytt och otvättat. Ull användes för sin mjuka och värmeisolerande förmåga och förekommer därför som sängtäcken. Materialet innehåller naturliga fetter som lanolin, och fibrernas ytliga fjäll gör att de hakar i varandra och kan skapa en porös, luftig och fluffig struktur med isolerande egenskaper. Bomullens mest eftertraktade egenskap, förutom att den gick att färga med klara färger, är att den kan blekas till kritvita nyanser som får färger i mönster, dekor och broderier att framstå som än starkare. Materialet är också starkt och hållbart på grund av fiberns spiralstruktur.

Papper som material i underlag, mallar och schabloner

Pappret som användes som underlag i hälsingemåleriet har med stor sannolikhet producerats lokalt.¹¹⁴ Pappersbruken i området grundades huvudsakligen under senare delen av 1700-talet och framåt. I Sverige började papper att tillverkas först under 1500-talet (Rudin 1987). De första pappersbruken låg framför allt i södra Sverige. Dessförinnan importerades papper från Europa, som användes som skrivpapper. Pappret var länge ett exklusivt och dyrt material, något som ändras först under 1800-talet (ibid.).

Tillgången på papper

Det krävdes kungligt tillstånd för att få anlägga en papperskvarn och för att få samla in linnelump, som utgjorde basen för papperstillverkningen. Linnen användes som råmaterial till papperspulpen, även kallad mäld. Pappersbruken engagerade särskilda lumpsamlare som reste runt och samlade upp textillump från allmogen. Lump betraktades som en

114. Detta kan styrkas genom brukens relativt stora produktion av papper samt närheten till orter där hantverkarna köpte material. Papper som underlag i hälsingemåleriet beskrivs i utställningen *Bild på bondevägg* 1996 (Lundell & Sinha 1996).



Figur 2 (3.2.2): Karta över Hälsingland med vissa vattendrag, vägnät och orter ungefärligt angivna utifrån generalstabskartor från 1800-talets mitt. 1) Östanå pappersbruk, Iggesund 2) Fredriksfors pappersbruk, Delsbo och 3) Bergviks pappersbruk, mellan Kilafors och Söderhamn. Av kartan framgår hur bruken placerats utifrån geografiska förutsättningar såsom vattendrag, fallhöjd och närhet till transportvägar. Karta: Liv Friis

bristvara då det var svårt att få folk att vilja lämna ifrån sig detta råmaterial. Därför organiserades lumpinsamlingen av staten kring 1700-talets slut. I början av 1800-talet kunde pappersbruken ansöka om privilegiebrev och på så vis få rätt att byta till sig lump från lumpsamlare i trakten (Bringéus 1999:62). Det är också då som pappret blir billigare att tillverka tack vare mer tillgänglig lump, men även på grund av teknikutveckling.

I södra Sverige låg pappersbruken tätt, det fanns cirka 65 pappersbruk i det sydsvenska bonadsområdet under åren 1700–1870 (Nyström 2012:88). I Hälsingland under samma period var det bara några få bruk verksamma (se fig. 2). Skillnaden beror på tillgången till lump, som var betydligt större i det tätbefolkade Sydsverige. Utöver tillgången på material var brukens placering beroende av vattentillgång och vattnets fallhöjd, eftersom vattnet användes som renings- och kraftkälla.

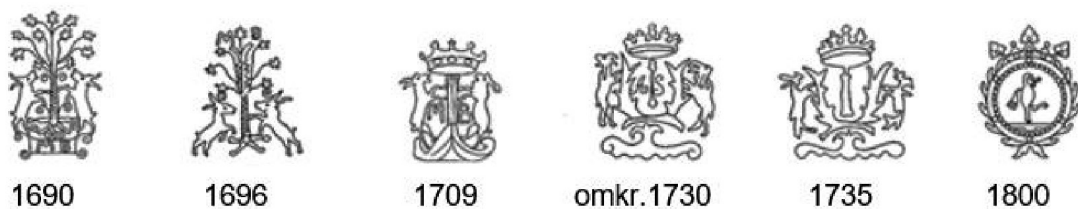
Ett tidigt exempel på pappersbruk i Hälsingland är Östanå bruk vid

Iggesundsbukten som startades 1665 och som fick ensamrätt på lumpinsamlingen i Norrland 1672 (Bergström 1981:10). Ett annat pappersbruk var det lilla bruket vid Klubboån i Delsbo, som nämns 1736 och som då ägdes av Knut Nilsson Lenæus. Det var dock först 1845 som ett riktigt pappersbruk anlades på platsen (Valeur 2007:25). Bruket fick då namnet *Fredriksfors* efter den dåvarande ägaren Fredrik Hofverberg och tillverkade framför allt omslagspapper och papp av grövre lump. Vidare fanns *Bergvik bruk*, verksamt mellan åren 1798 och 1855 (ibid. 2007:139). Bruket var beläget vid Bergviksströmmen en dryg mil från Ljusnans utlopp. Det startades av Johan Brolin och Eric Albrecht Stenfelt, som båda var delägare i Flors Linne Fabriques Bolag, känt som Flors linnemanufaktur.¹¹⁵ År 1733 fick manufakturen privilegier och kunde därmed anlägga en papperskvarn. Det blev då möjligt att återanvända det linne som annars skulle kastas. På så sätt var tillgången till råmaterial säkrad. Kvarnen uppfördes dock först 1798 vid Ljusnan. Söderhamns Hallrätt kontrollerade verksamheten den 31 mars 1802 och det noterades då att pappersbruken tillverkade åtskilliga sorters papper (Bergström 1981:19). Året dessförinnan finns uppgifter om 13 anställda som ska ha tillverkat 1 510 pappersark av olika slag. Produktionskapaciteten var hög tack vare den kyp som verksamheten ägde. Några år senare, 1805, då ytterligare en kyp satts in, dubblades brukets kapacitet till 3 045 pappersark. Detta utan att antalet anställda behövde ökas.

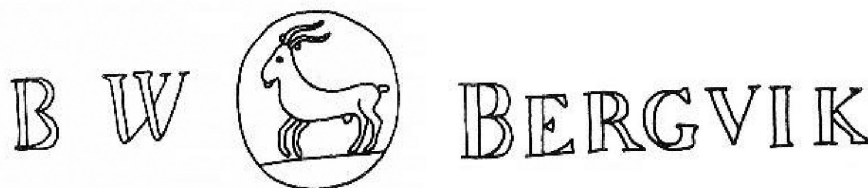
Runt 1800-talets mitt började pappersbruken använda annat råmaterial än lump. Massaframställning av trä blev då mer vanligt. Norrland hade därmed plötsligt bättre förutsättningar än södra Sverige, varför också Hälsinglands pappersproduktion ökade. Jonas Stakel, verksam vid Östanå bruk 1735 och framåt, kom att bli en pionjär vad gäller tillverkningen av papper med träfiber. Han omnämns av Vetenskapsakademien redan 1751 för att ha lyckats tillverka ett papper enbart av träfibrer. Det dröjde dock nästan ett sekel innan papper började framställas av trämassa i stor skala och med hjälp av långduksmaskiner.

Det papper som användes i interiörmåleriet i Hälsinglands gårdar var ett oblekt lumppapper, så kallad makulatur, tillverkat i större ark, cirka 50 gånger 60 centimeter (jfr Nyström 2012:86f). Dessa pappersark var billigare att tillverka än skrivpapper av vit, blekt linnelump. Vattenstämplar och vattenmärkning användes för att kvalitetsstämp-

115. För mer information om linnefabriken i Flor, jfr Topelius 1985:101ff; Thorman 1937; Flordal & Brodén (1970); Nylander 2006.



Figur 3 (3.2.3):
Vattenmärken
från Östanå,
bild från Valeur
2006:19.



Figur 4 (3.2.4):
Vattenmärke
från Bergvik,
bild från Berg-
ström 1981:35.

la pappret samt för att visa var det var tillverkat. Stämplor från olika bruk kan ibland urskiljas på pappret som varit underlag för måleriet. Hälsingebrukens vattenstämplor har vanligen motiv med landskapets symbol bocken i olika varianter (se fig. 3). Att hitta vattenstämplor i inredningar kräver dock demontering och ibland även destruktiva analyser för identifiering.

Tillverkning av papper

Papper av denna typ tillverkades genom en rad olika moment och steg: *kokning, beredning, formning, guskning, pressning, torkning, limning och glättning*. Förutom arbetsmomenten var valet av råmaterial viktigt. Papper kunde tillverkas av många olika sorters fibrer, gärna långa och fibrösa.¹¹⁶ Val av fibrer berodde på tillgång, ekonomi och på vilken kvalitet som önskades. Lumpen kunde innehålla lin, ull, djurhår, hampa, jute och bomull.¹¹⁷ Kring 1840 sker en förändring genom att papper inte längre tillverkas av lump, utan av växtfibrer och senare även träfiber-massa. Nedan följer en beskrivning av hur papperstillverkning kunde gå till genom de olika momenten i tillverkningsprocessen.

¹¹⁶. I Asien användes bastfibrer som till exempel kozo, gampi och mitsumata. I Europa har fibrer från textillump varit vanliga råmaterial.

¹¹⁷. Bomull har dock använts för mer exklusiva papperskvaliteter och har inte varit lika vanlig i Sverige.

Steg 1: Kokning av fibrer

- Lumpen blandas med vatten, kokas och ångas. Vid kokningen löses vattenlösliga ämnen samt kemiska bindningar i fiberbuntar och fibrösa delar upp. Om råmaterialet består av växt- eller träfibrer tillförs kaustiksoda som är basisk. Basen bidrar till att lignin och vedartade ämnen, som är syrahaltiga, bryts ned. Papper som tillverkas av lump kokas inte med kaustiksoda eftersom lignin saknas då den redan är borttvtad.

Steg 2: Beredning av mäld

- De kokade fiberbuntarna i vattenlösningen mals sedan ned så att fibrerna separeras till mindre beståndsdelar, fibrer. Fibermassan kallas nu mäld eller papperspulp. Malningen sker med hjälp av en holländare – en kvarn med vassa metallblad som drivs av vattenkraft.

Steg 3: Formning av ark

- Mälden hålls i stora vattenkar och rörs om för att bli homogen. Det är viktigt att mälden innehåller rätt mängd fibrer i förhållande till vatten. En träram med ett fastspänt, glesvävt, nät (även kallad vira) på undersidan förs försiktigt, i vinkel, ned i karet för att samla upp mälden. Ramen lyfts sedan rakt upp ur karet och hålls i en vågrät position så att vattnet silas bort. Därefter skakas den lätt så att fibrernas struktur och riktning formas. Riktningen på fibrerna är beroende av hur skakningarna har utförts, i sidled eller fram och tillbaka. Mälden formas på detta sätt till ett ark.

Steg 4: Guskning

- Guskning innebär att det våta arket stjälpas av från träramens nät mot en välvd guskbräda. Detta moment utförs i en framåtriktad, välvande rörelse med skjuts som får arket att släppa. Mellan arken på guskbrädan läggs fuktiga filter som skiljer arken åt. Om arken är för tunna riskeras veck att bildas eller att de fastnar på filtarna.

Steg 5: Pressning

- Arken pressas tillsammans med filtmellanlägggen med hjälp av en stor tryckpress, så att så mycket som möjligt av vattnet försvinner. Ytterligare pressning kan göras efter steg 6: torkning.

Steg 6: Torkning

- Pappersarken hängs upp på linor eller stänger placerade i taket på verkstaden. Detta moment ger veck i arken som kan vara synliga även efter ytterligare pressning.

Steg 7: Limning

- Det torra arket limmas med djur- eller växtlim, harts och alun. Limningen kan ske både genom att limmet blandas direkt i malden och/eller genom att limmet påförs i efterhand. Momentet isolerar pappret och minskar uppsugningsförmågan, det blir mindre poröst. Ett hårt limmat papper kan vara svårt att skriva på eftersom bläcket inte fäster. Efter limningen torkas arken igen.

Steg 8: Glättning

- Glättning innebär att pappersarket gnuggas med en glättsten så att det blir blankare. På så sätt skapas ett ark som är mera lämpat för tryck. Detta moment lämpar sig inte för papper som ska ha en bevarad och tydlig gräng.

Viktiga generella kunskaper för pappershantverkaren var att läsa av konsistens och tjocklek för att i rätt ögonblick i varje moment i processen kunna genomföra rörelser med precision. Det moment som var mest tidskrävande och tungt vid manuell papperstillverkning var beredningen av malden, det vill säga malningen av fibrerna om en vattendriven kvarn inte fanns för detta. Formnings- och guskningsmomentet krävde dessutom erfarenhet, uppmärksamhet och fingertoppskänsla. Formningen i sin tur krävde dessutom noggrannhet och balans. Ifall droppar hamnade på ytan kunde ljusa prickar uppstå på det färdiga, torkade arket. Att guska av ett vått ark krävde därtill en stadig och följsam hand. Detta för att kunna avgöra hur stor press som behövdes mot guskbrädan. För att tillverka ett ark med önskvärd struktur och tjocklek

behövde hantverkaren besitta kunskap om arkets fibrer och vad som krävs för materialets bearbetning i varje steg.

Referenser

Otryckta källor

Loos kommunarkiv. Olof Perssons arkiv, Fågelsjö socken.

Tryckta källor

- Bergström, Yngve (1981). *Industriorten Bergvik: gamla dokument berättar*. Söderhamn: Bergvik och Ala AB.
- Bringéus, Nils-Arvid (1999). *Kistebrev tryckta i Jönköping*. Jönköping: Jönköpings läns museum.
- Fiebranz, Rosemarie (2002). *Jord, linne eller träkol? Genusordning och hushållsstrategier, Bjuråker 1750–1850*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet.
- Flordal, Per & Märta Brodén (1970): *Flor-damastens historia (1969)*. *Hälsingerunor* 1970, s. 140–157.
- Lemire, Beverly (2011). *Cotton*. Oxford: Berg Publishers.
- Lundell, Jan (1981). *Flors linnemanufaktur: människor och arbete vid en textilfabrik i Hälsingland under åren 1729–1845*. Hudiksvall: Hälsinglands museum.
- Lundqvist, Pia (2008). *Marknad på väg: den västgötska gårdsfarihandeln 1790–1864*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Lundell, Jan & Kerstin Sinha (1996). *Bild på bondevägg*. Hudiksvall: Hälsinglands museum.
- Nyberg, Klas & Pia Lundqvist (red.) (2013). *Dolda innovationer: textila produkter och ny teknik under 1800-talet*. Stockholm: Kulturhistoriska bokförlaget.
- Nylander, Lars (2006). Den stora ekonomiska katastrofen vid Flors linnemanufaktur 1768. *Hälsingerunor* 2006.
- Nylén, Anna-Maja (1995). *Hemslöjd: den svenska hemslöjden fram till 1800-talets slut*. 4 uppl. Stockholm: Cordia.
- Nyström, Ingalill (2012). *Bonadsmålveri under lupp. Spektroskopiska analyser av färg och teknik i sydsvenska bonadsmålningar 1700–1870*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet, Tillgänglig på: <http://hdl.handle.net/2077/30154>
- Palmköld, Anneli (2016). Craft, crochet and heritage. I: Palmköld, Anneli, Johanna Rosenqvist & Gunnar Almevik (red.). *Crafting Cultural Heritage*. Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för kulturvård.
- Palmköld, Anneli (2017). Den omoraliska virkningen. I: Jönsson, Lars-Eric (red.). *Politiska projekt, osäkra kulturarv: en inledning* [elektronisk resurs]. Lund: Lunds universitet. Tillgänglig på: http://portal.research.lu.se/ws/files/31170650/Politiska_projekt_antologi_webb.pdf
- Paludan, Lis (1986). *Häklning: historie og teknik*. Köpenhamn: Borgen.
- Rudin, Bo (1987). *Papperets historia: studier i ett gammalt hantverk*. Vällingby: Rudin.

- Skoglund, Git (2016). *Hampa: det vita gullet. Textilväxten cannabis sativa*. Möklinta: Gidlunds.
- Thorman, Elisabeth (1937). *Duktyger i damast från Flors manufaktur*. Gefle.
- Topelius, Ann-Sofi (1985). *Damastduktyg och verksamheten vid Vadstena fabrik 1753–1843*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet.
- Valeur, Christian (2007). *Papper och massa i Hälsingland och Gästrikland: från handpappersbruk till processindustri*. Stockholm: Skogsindustrierna.
- Yafa, Stephen (2006). *Cotton: The biography of a revolutionary fiber*. New York: Penguin.

3.3

FÄRGERS FRAMSTÄLLNING, DISTRIBUTION OCH ANVÄNDNING. VEJDE, TURKISKT RÖTT OCH ANDRA FÄRGER

Ingalill Nyström,¹¹⁸ Anneli Palmsköld¹¹⁹ och Anders Assis¹²⁰

Hälsinglands inredningskultur uppvisar en särpräglad färgrikedom där exempelvis olika röda nyanser i textilier framstår särskilt utmärkande. Färg som kulör och material ger olika estetiska uttryck genom sin struktur, glans och mättnad. Beroende på bindemedel erhålls blanka eller matta ytor. I textilier kan infärgat garn användas för att skapa mönster och strukturer. Färg kan förhöja ett rums status. Det gäller vare sig färgen finns på väggar, tak, möbler eller inredningstextilier – på material som trä, papper eller på textila fibrer. I detta avsnitt redogörs för pigmentens och färgämnenas ursprung och beredning.

Pigment och färgämnens ursprung

Pigment och färgämnen i pulverform, även kallat färgstoff, är den färggivande delen i målarfärg (se fig. 1). Färgämnen kan också användas för infärgning av textilfibrer men då är färgämnet upplöst i ett färgbud. Pigment är framför allt oorganiska och kommer från mineralriket medan färgämnen är organiska och kommer huvudsakligen från växtriket med några få undantag.¹²¹

Oorganiska pigment kan vara naturliga metallsalter som *jordfärger*

118. Ingalill Nyströms bidrag är framför allt avsnitten om pigment och färgämnen samt vejde och handeln med färg i Hälsingland. Nyström har även bidragit med tolkningar av den kemiska processen vid infärgning med turkiskt rött.

119. Anneli Palmsköld har huvudsakligen bidragit med avsnittet om turkisk rödfärgning.

120. Anders Assis har bidragit med arkivstudier gällande handeln med färg och omräkning av priser och vikter till jämförbara och samtida enheter.

121. Följande sammanställning baseras på Nyström 2012.



Figur 1(3.3.1): Vanliga pigment och färgämnen under 1800-talet. Foto: Ingall Nyström

hämtade ur jorden, till exempel ockror (järnoxider) och umbror (järnoxid-manganrik lera), eller *bergmineraler* från malmbrytning, till exempel kopparinnehållande malakit, berggrönt, azurit och bergblått. Andra pigment kan vara orpiment (arseniksulfid), cinnober (kviksilversulfid), silverglitt (blymonoxid), krita (kalciumkarbonat), blyvitt (blykarbonat-hydroxid). Dessa pigment kan finnas i berg och mark eller framställas direkt från metallplåtar som utsätts för syror eller baser (se fig.



Figur 2 (3.3.2): Exempel på röda pigment. Blymönja är ett metallsalt som kan förekomma naturligt som mineral eller framställas på kemisk väg. Järnoxidrött är ett jordpigment som förekommer naturligt eller kan framställas på syntetisk väg. Foto: Liv Friis

2). Oorganiska metallsaltspigment kan även framställas på kemisk väg genom att olika kemikalier med metalljoner blandas, såsom pariserblått (ferri-ferrocyanid), schweinfurtergrönt (koppar-aceto-arsenik) och kromgult (blykromat-blyoxid). Även kimrök räknas som mineralpigment genom att det består av rent kol som är bränt och därmed mineraliskt. Under 1700- och 1800-talen togs pigmentet vanligtvis direkt från skorstenen i form av sot.

Organiska färgämnen kan erhållas från växtdelar, som innehåller färggivande ämnen av olika slag. För att få det blå färgämnet indigotin kan blad från vejde eller indigoväxter användas. I bladen från växten vau erhålls det gula färgämnet luteolin. Växters rötter kan också ge färgämnen som till exempel krapprött från krapprot (se fig. 3). Likaså kan bark från vissa träd nyttjas som bresilja och färnbock, vilka ger rödvioletta kulörer. Lavar och mossor kan också användas som färglav, letlav eller örnlav, vars färg ibland gick under namnet korkje (Moberg & Holmåsen 1995:28f). Dessa lavar ger olika rödbruna kulörer. Även svampar kan användas som färgämnen. Från djurriket kommer röd koschenill, karminsyra, som tas från en lus, koschenillsköldlusen som lever på en kaktus. För att framställa indiskt gult användes gula njurstenar från kor som matats med mangoblاد. Under 1800-talets andra hälft började syntetiska färgämnen, anilinfärger, att framställas. År 1856 kom det första syntetiska färgämnet, modefärgen gredelin även kallad

”mauve” efter malvaväxtens kronblad i blekpurpur (Hofenk de Graaff 2004:242). En uppsjö av olika syntetiska färgämnen kom därefter ut på marknaden.

Färgämnen som används för målarfärg måste först omvandlas till ett fast pulver. Detta görs genom att färgämnet extraheras från färgväxterna och sedan fälls det ut med hjälp av metalljoner eller färgas in på ett ämne, så kallat substrat. Fyllmedel, som krita eller aluminiumhydroxid, kan användas som substrat. Samma princip gäller för infärgning av textilfibrer, där själva fibern är ett substrat. Igen måste färgämnet extraheras ut och lösas upp i ett färgbud, även kallat kyp. Därefter gäller det att få substratet att suga upp färgämnet och få det att binda. Också här används metalljoner och salter för att dels förstärka kulören, dels få färgämnet att fästa. Detta kallas betning. Varje moment i framställningsprocessen ställer krav på särskilda hantverkskunskaper för att kontrollera resultatet – den eftersträfvade och önskade kulören. Hur det gick till när färgämnen och färgstoff framställdes under 1700- och 1800-talen exemplifieras nedan med hjälp av vejde och krapp.

Vejde-indigo som målarpigment och färgämne

Det blå växtfärgämnet indigotin även kallat vejde-indigo utvinns ur bladen från växten vejde, *Isatis tinctoria*. Vejdens inhemska utbredning

Figur 3 (3.3.3): Infärgat ullgarn. Krapprot, koschenill och indigo, Hälsinglands museum. Foto: Ingalill Nyström



kartlades under 1700-talet (Linné 1742; Gadd 1763; Orrelius 1797; Nyman 1867). Vild vejde återfinns främst på steniga stränder längs kustbanden, men eftersom den kultiverats och odlats kan den idag även förekomma på andra platser (jfr Hultén 1971). De fyndplatser som nämns i litteratur är framför allt kustbanden i södra och mellersta Sverige: Skåne, Blekinge, Öland och Gotland (jfr Sandberg 1986). Tidigt beskrivs också vejdens utbredning i södra Finland, exempelvis Åbo, eftersom området då var en del av Sverige (Gadd 1763).

Linné namngav vejde med det latinska namnet *Isatis tinctoria* L. efter latinets *tingere* (färga) (Linné 1742; 1779; Beckman 1904). Både före och efter detta användes dock en rad olika beteckningar. I svenska källtexter från 1700- och 1800-talen nämns den odlade vejden som ”äkta vejde” och ”fält-vejde” (Linders 1720; Gadd 1763; Hjelm 1801:12; Retzius 1806; Nyman 1840, 1867). På så sätt särskiljdes kvaliteten mellan den odlade vejden, för textilfärgning, och den vilt växande vejden, som innehöll mindre färgämne (Linders 1720; Gadd 1763; Hjelm 1801; Retzius 1806). Ibland används termen indigo för vejdefärgstoff, det vill säga vejde-indigopigment. Detta åsyftar egentligen färgämnet indigotin, men termen började användas först under 1800-talets senare hälft. Just benämningen indigo kan därmed vara förvillande. Det kan lätt ske förväxling med exotisk, importerad indigo. Namnet indigo kommer ursprungligen av benämningen på mörkblå färgkakor, som från antiken och fram till 1500-talet importerades via landvägen från Indien till Europa (Sandberg 1986, Balfour-Paul 2002). Dessa färgkakor kom från växter av *Indigofera*-släktet som också ger blå indigotin. Värt att notera är att dessa färgkakor under medeltiden och renässansen var mycket exklusiva och dyra och de användes huvudsakligen i konstnärsfärg (Nyström & Roxvall 2018).

Fram till 1600-talet användes vejde som färgämne vid blåfärgning i Europa och Skandinavien. De stora exportörerna av vejde var Frankrike, Tyskland och England (Orrelius 1797; Synnerberg 1815, Hjelm 1801; jfr Hurry 1930). Därefter började den successivt konkurreras ut av den exotiska indigon som importerades i allt större kvantiteter via de nystartade ostindiska kompanierna (jfr Merrifield 1849; Orrelius 1797; Sandberg 1986; Spufford 2010; Balfour-Paul 2011). Trots införseln av exotisk indigo fortgick parallellt importen av vejde från europeiska länder till Sverige. För att ersätta den omfattande och dyra importen påbörjades i Sverige under 1700-talet inventeringar av den inhemska vejdens förekomst (Nyström & Roxvall 2018). Avsikten var att under-

söka förutsättningarna för en större inhemsk odling och på så sätt säkra tillgången på blåfärg för exempelvis den svenska militärens uniformer (Linders 1720:53ff; jfr Gadd 1763). Under 1720-talet förekom odling i svenska Finland. Några decennier senare, kring mitten av 1700-talet, anslogs bidrag för storskalig vejdeproduktion och odling inom landets gränser (Retzius 1806:330). Odlingar ska ha anlagts i Skåne. Eventuellt skulle även den vejdeodling och manufaktur som fanns i Alingsås och som Linné beskriver under sin västgötaresa 1742, kunna vara ett resultat av denna satsning (jfr Beckman 1904).

Det tycks ha varit svårt att anlägga permanenta vejdeodlingar i Sverige. Detta kan ha berott på odlingstekniska svårigheter. Jamieson B. Hurry (1930) beskriver att vejden utarmar jorden, vilket gjorde att de engelska vejdeodlarna ofta måste flytta på sig. Detta skapade missnöje hos lokalbefolkning och myndigheter. Nordiska författare verkar relativt välinformerade om odlingsproblematiken. Exempelvis nämns att endast förstaårsplantor ger dugligt färgämne och att på svenska breddgrader erhålles som bäst två till tre skördar per år (Gadd 1763; Hjelm 1801; Retzius 1806; Bruzelius 1811). Källtexterna ger också utförliga metodbeskrivningar i syfte att höja kvaliteten på såväl vejdens råvara som slutprodukt.

Förädling och framställning av vejde som pigment

Indigotin som finns i vejdeblad kan fällas ut och göras till ett pulver som kan användas som organiskt pigment för målarfärg. Sedan medeltiden ska Tyskland ha exporterat ett vejdebaserat indigotinfärgstoff, som framställdes genom att det blå skummet från ytan av textulfärgbaden, den så kallade blomman, torkades (Hurry 1930:34; Harley 2001:66; van Eikema Hommes 2002:117f). Likaså ska England under 1500- och 1600-talen ha exporterat en variant som kallades ”engelsk indigo”. Denna framställdes genom den indigotinfällning som uppstår i en vejdekyp vid oxidation och som sedimenterar till en fast bottensats (Hurry 1930:34). Under tidigt 1800-tal kom Frankrike att utveckla ett vejdepigment av mycket hög kvalitet. Charles de Lasteyrie redogör för hur extraheringen gick till (Lasteyrie 1816). Syftet var att användningen av dyr importerad exotisk indigo skulle upphöra. Samtidigt tycks även framställningsmetoderna i Sverige ha ifrågasatts och utvecklats (Nyström & Roxvall 2018). I en avhandling om indigotillverkning av vejde från 1801 beskrivs i detalj en tysk metod som kan ge en slutprodukt av lika god kvalitet som importerad indigo (Hjelm 1801; jfr Retzius 1806).

Det går till och med så långt att den svenska importen av exotisk indigo ifrågasätts (Nyström & Roxvall 2018). Nedan följer en kort beskrivning av hur vejde-indigo som färgstoff kan produceras i indigomanufaktur enligt P.J. Hjelm (1801).

Processbeskrivning av vejdeframställning

Till denna metod krävs tre kärl (helst murade) som ligger i sluttning efter varandra. Avlopp med öppningsbara kranar finns mellan varje kärl, så att den fasta bottensatsen kan rinna från första via det andra och slutligen ned till det sista kärlet vars botten är skålformad. Samtliga kärl har dessutom avrinningskranar i de övre delarna för att separera de upplösta flytande ämnena från bottensatsen som består av indigotin. Det första kärlets innehåll kallas *jäsningsskyp*, det andra kallas *slagkyp* och det sista *satskyp*. Nedan beskrivs de olika momenten i tillverkningsprocessen.

Steg 1: Jäskypen

1. Vedjeväxtens blad läggs efter plockning och avsköljning ned i det första kärlet som fylls med vatten.
2. Vejdeblandningen ligger i kärlet en tid så att en jäsprocess sätts igång. En kopparfärgad hinna bildas. Denna övergår mot blått när bubblor från jäsprocessen frigör färgämnet ur bladen, som successivt bryts ned. Fasta partiklar av indigotin bildas genom oxidation vid ytan och partiklarna sjunker till botten. Jäsprocessen måste avbrytas i tid så att inte blandningen förruttnas.
3. Bottensatsen bildar en grönaktig sörja innehållande icke helt nedbrutna växtdelar, indigotin och lite gula färgämnen (olika flavonoider). Den ovanpåliggande vätskan som innehåller upplösta flavonoider är mer gulaktig. Den övre vätskan separeras bort och bottensatsen får, genom att avloppskranen öppnas, rinna ned till det andra kärlet: slagkypen.

Steg 2: Slagkypen

1. Med hjälp av skopor rörs och piskas slagkypen häftigt så att syre slås in och än mer indigotin bildas genom oxidering av förstadiéfärgämnet som finns i de växtdelar som kvarstår. Detta förhindrar fortsatt förruttelse. Under omrörningen

- uppstår ett skum, som bildar ett lock, vilket försvårar syretillförseln. För att minska skumbildningen kan olja tillsättas.
2. Momentet avslutas och kypen får stå cirka två till tre timmar och sätta sig så att ett blått slam samlas på botten och en gulaktig vätska ligger ovanpå.
 3. Den gulaktiga vätskan får rinna av genom att en avrinningskran i övre delen av kärlet öppnas. Kvar finns den tjocka blå färgsatsen i botten av slagkypen. Denna får, genom att nedre kranen öppnas, rinna ned i det tredje kärlet: satskypen.

Steg 3: Satskypen

1. Färgsatsen renas med klart vatten så att de kvarstående gula färgämnen sköljs bort. Satsen får sätta sig efter varje sköljning. När sista sköljningen är genomförd återstår en svartblå massa av ren indigotin som ligger i botten av det skålformiga kärlet.
2. Massan samlas ihop och hålls upp i en stor tygpåse som går att öppna och veckla ut. Överskottsvattnet rinner ut genom den ihopsamlade påsen som sedan vecklas ut på en träpall för att torka i ett torkhus.
3. När färgen har börjat torka trycks massan ihop med en slev och formas till stycken som får torka ytterligare. Styckena skärs till i storleken $6 \times 4 \times 2$ tum. Dessa säljs sedan vidare under namnet indigo.

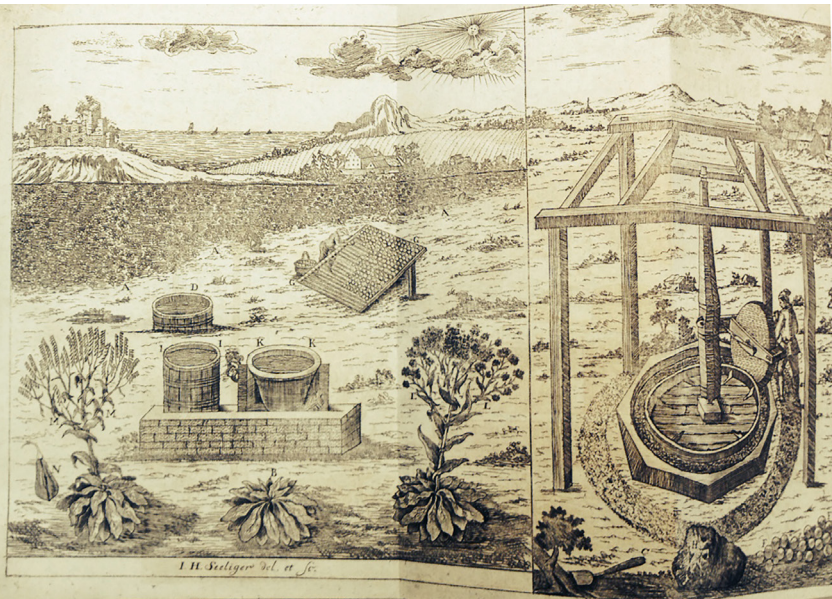
Av beskrivningarna att döma, är det slagkypen som kräver den mest omfattande och tyngsta arbetsinsatsen. Denna observation bekräftas vid praktiskt utförande av arbetsmomenten (jfr Balfour-Paul 2011).

Vejde-indigopigment i målarfärg

De blå indigotinnehållande färgkakorna måste krossas i mortel innan de kan användas som pigment i färg. Färgpulvret rivs sedan med ett bindemedel till en målarfärg. Eftersom indigotin är ett mycket färgstarkt pigment, i ren form blåsvart, behöver det blandas ut med ett vitt pigment för att erhålla en mer blåaktig kulör. I oljefärg används vanligen blyvitt medan i limfärg och tempera kan krita nyttjas som vitt pigment för att få en ljusare kulör.

Sörflaring
 Siver
 TABELLEN.

- A. En Åter hewuren med Veide.
 B. Et Veide-Stånd med blotta Blad/ som afs-
 stäres til Färg.
 C. Veide-Etkran.
 D. Et Watten-tårt Kar/ hwaruti Veide kan til-
 redas til Färg.
 E. Veide-Dwarren.
 F. Veide-Bällar.
 G. Veide-Bäll-Stellagen, med en Karl som dem
 upslätter at torkas.
 H. Veide-Högen/ då den anfugtas med Watten.
 I. Veide-Lunnan/ hwaruti Veidet inpactas så-
 som Färg-stoff.
 K. Kopen/ hwaruti Veidet såsom Färg-stoff ups-
 brufas.
 L. Et Veide-Stånd/ med Blad och Blomma.
 M. Veide-Stånd/ med Fröa och Frö-Etder.
 N. Et meget Veide-Frö.



Figur 4 (3.3-4):
 Vejdeplantage,
 plansch från
 Gadd 1763.

Förädling och framställning av vejde inför textilfärgning

För textilfärgning användes vejdebollar som salufördes i handeln. P.A. Gadd (1763) beskriver tre olika tillvägagångssätt för tillverkning av vejdebollar från tre europeiska länder – en engelsk (a), en tysk (b) och en fransk (c) metod: Tillverkning av vejdebollar (se fig. 4). Dessa består av hackade, kramade och torkade vejdeblad. Nedan följer en kort beskrivning av tillverkning av vejdebollar utifrån historiska källor,¹²² samt ett mer finfördelat ämne lämpligt för textilfärgning. Den senare metoden utvecklades ursprungligen i Frankrike på vejdeplantager och i vejde-manufakturier för storskalig verksamhet.

Tillverkning av vejdebollar

När vejdebladen är cirka sex tum i storlek och de undre bladen börjar gulna något på kanterna, görs första skörden i torrt väder.

Steg 1: Något torkade blad blandas med nyskördade, för att undvika en alltför fuktig bladblandning.

Steg 2: Bladen läggs i en stor vejdekvarn (driven av hästar eller människor i olika åldrar) och krossas.

- (a) Enligt den engelska metoden kramas vejdebladkrosset direkt ihop till handstora bollar så att överskottssaft pressas ur.

122. För att få ökad insikt om processen i dess helhet skulle hela tillvägagångssättet från odling av vejde till framställning av vejde-indigofärg behöva iscensättas och vetenskapligt prövas.

- (b) Enligt den tyska metoden läggs de krossade bladen först i en hög som får vila i ett dygn, varpå överskottssaften silas bort. Därefter formas bollarna och ytterligare vätska pressas ur.
- (c) Enligt den franska metoden får de krossade bladen, som lagts i en hög, ligga i fyra till tio dagar, varpå temperaturen successivt ökar, en fermenteringsprocess har startat. Processen kontrolleras noga så att massan inte börjar ruttna. Bladmassan pressas därefter samman till bollar som får torka på en torkställning i 14 till 20 dagar. Sedan pressas de samman igen och får torka ytterligare 14 till 20 dagar.

Vejdebollens kvalitet testas genom ett gnidtest, där fingrarna gnids mot vejden och sedan mot ett ofärgat papper för att se hur stark blå kulör som uppstår (jfr Balfour-Paul 2011:34). Bollarna kan hålla i upp till tio år.

För att få ett extra finfördelat material lämpligt för textilfärgning kunde vejdebollarna behandlas ytterligare i manufakturerna (jfr Gadd 1760; jfr Hurry 1930; jfr Schweppe 1997:91). De hackades, omskyfflades och jästes, en process som på svenska kallades *omskåffling*.

Tillverkning av finmald vejde för textilfärgning

Steg 1: Bollarna krossas och bultas sönder i vejdekvarnen.

Steg 2: Vejdekrosset läggs i en hög på ett torrt ställe och fuktas med vatten som är lätt tempererat med hjälp av en vattenkanna med spridtratt. I kallare klimat krävs att vattnet värms något.

Steg 3: Omskåffling, det vill säga omskyffling, sker vartannat eller vart tredje dygn för att undvika förruttelse.

Steg 4: Det finfördelade materialet kan fuktas vid behov, men vanligen fuktas det efter åtta till tio dygn för att hålla en jämn fukthalt. Mer fukt krävs för äldre och torrare vejdebollar.

Steg 5: Värmen stiger successivt upp till 37–38 °C under jäsprocessen som totalt tar tre till fyra veckor med upprepad omskyffling.

Steg 6: Det färdiga materialet siktas genom stora såll och samlas ihop för vidare försäljning och användning.

Allt material tas till vara. Det som blir kvar i sållet finfördelas ytterli-

gare, fuktas och omskåfflas i ytterligare några dygn innan det är färdigbearbetat.

Infärgning med vejde

För att färga in textilier, garn, tråd och tyger med vejde krävs ett basiskt färgbud (Edmonds 1998:4ff). Vejdebladskrosset eller det rena färgstoffet löses upp i hett basiskt vatten 40–50 °C. Detta färgbud omvandlar det annars olösliga indigotinpigmentet genom *reduktion*¹²³ till ett vattenlösligt, färglöst ämne som kallas indigovitt eller leuco-indigo, som kan inkorporeras i fibern. När sedan textilen lyfts upp ur färgbudet och utsätts för luftens syre, *oxideras*¹²⁴ leuco-indigon och återgår till blått indigotin som nu är fäst på fibern. Vejdekyp kan ge många olika nyanser av blått. Den kan också fungera som grundkulör på vilken andra växtfärger appliceras för att erhålla ytterligare kulörer såsom grön, violett, brun, grå och svart (Hurry 1930:47).

De baser som i historiska färgrecept används för vejdeinfärgning är: kalk, pottaska och fermenterad (jäst) urin omvandlad till ammoniak (jfr Samzelius 1765; Edmonds 1998; Hofenk de Graaf 2004:246, 254; Cardon 2007:396f). Denna process luktar kraftigt och den påverkade både dem som var inblandade i arbetet och det omgivande samhället (jfr Bergström 2013). Därför var färgerierna ofta placerade i utkanterna, med riklig tillgång till vatten (ibid. 2013:30).

Krapp och turkisk rödfärgning

Färgämnet krapp består av olika röda och blå färggivande komponenter som alizarin, pseudopurpurin och purpurin, beroende på vilken art som används (Hofenk de Graaff et al. 2004:92ff; jfr Nyström 2012). Krapp erhålls ur rötter från olika sorters mårväxter. Det röda färgämnet alizarin sitter mellan det yttre skalet och den vedartade kärnan av roten (Cardon 2007:112). Inhemsk art är till exempel *Gotlandis Madra* L., den som främst har använts i Europa är *Rubia tinctorum*. Försök att odla *Rubia tinctorum* har gjorts i Sverige, skörden räckte inte för att mätta den inhemska efterfrågan och krappen kom istället att importeras. Den användes dels för att framställa krapplack, ett transparent lackpigment,¹²⁵ för måleri och som färgämne för infärgning av textila fibrer.

123. Reduktion innebär att syre avlägsnas från ämnet.

124. Oxidation innebär att syre tillförs ämnet.

125. Pigmentet har i handeln ibland saluförts under namn som kugellack eller

Krapp som pigment

Krapprot kan även användas som färgämne i målarfärg. Krapp som färgpigment kallas för krapplack. Vid tillverkning av krapplack värms krapprotten tillsammans med vatten och alun (Nyström 2012:102). Alun innehåller aluminium och fungerar som betmedel, men även järn har använts som betmedel för krapplack (Chenciner 2000:149). Den röda färgvätskan som extraheras består av en blandning av färggivande komponenter. Det är framför allt alizarin och pseudopurpurin som ger den röda kulören. Pseudopurpurin, som är kraftigt rött, är känsligt för temperatur, varför uppvärmningen ej bör överskrida 70 °C. I annat fall blir kulören mindre röd. Färgvätskan kan sedan antingen fällas ut med hjälp av vinsten (ibid. 2000:156) eller fästas direkt på ett substrat, vanligen krita eller aluminiumhydroxid. Det nu fasta färgpigmentet torkas in och formas till kulor eller intorkade fasta bitar som måste rivs innan de kan användas till målarfärg.

Turkisk rödfärgning

Den mest uppskattade metoden för att framställa röda textila fibrer med krapp var den speciella färgningsprocess som användes i Turkiet. Metoden uppmärksammades under 1700-talet av resenärer från väst som tog med sig spridda kunskaper om recept, ingredienser och procedurer. Under 1800-talet blev det som då kallades turkröd färg mycket populär. Färgen, vars kulör kunde röra sig i ett spektrum från rosa till mörkt rött, användes för att färga in vegetabiliska fibrer som bomull, lin och hampa. Färgen var uppskattad på grund av sin färgäkthet och kulörthet (Eldvik 1977:61).

Den turkröda färgningsmetoden var omtalad och omgiven av hemlighetsmakeri. Recepten varierade beroende på vem som utförde dem och var. Samtida skribenter menade att klimatet, luften och vattnet i Europa skilde sig från metodens ursprungsregioner i Turkiet och att infärgningmiljön därför påverkade slutresultaten – troligen i form av nyansskillnader (Chenciner 2000:189). Flera källor uppger den kalkrika marken som en viktig komponent för styrkan i krappfärgens kulör (Sefström 1763, Sandberg 1994, Storey 1978). Ur ett europeiskt färgteknologiskt perspektiv är 1747 ett viktigt årtal. Det var då ett par färgmakare i Rouen, Frankrike, introducerade den turkiska metoden för

florentinerlack, vanligen bestående av karminsyra från koschenill, alltså inte krapp.

krappfärgning på bomull i Europa (Sandberg 1989:67; Johnston 2010). Två olika rödfärgningsmetoder utvecklades i Rouen, den *grå metoden* och den *gula metoden*. För att godsets röda slutkulör skulle dra åt grått *krappades* (krappfärgades) det omedelbart efter att ha behandlats i betbad. För att få en gulare ton betades godset enligt den grå metoden *två gånger* innan det krappades. Processen var komplicerad och det tog lång tid innan färgerier i Sverige kunde färga rött – det lyckades först på 1820-talet. Under perioden 1820 till 1870 användes den turkröda färgningsmetoden i svensk färgindustri, innan det syntetiska derivatet alizarin uppfanns 1869 och spreds som en enklare färgmetod (Cardon 2007:112).

Turkiskt rött – processbeskrivning och recept

Färgningsmetoden för turkiskt rött kan i grova drag struktureras i följande steg enligt historisk terminologi: *animalisering*, *betning*, *gallering* och *krappering*. I vissa recept förekommer även *efterbad*.

Animaliseringen av textilfibern innebär att olika baser som pottaska (träaska), soda, lut, kalk tillsammans med alun och oljor samt animaliska råvaror som blod, fisktran samt ibland även dynga eller tarminnehåll används. Syftet med animaliseringen var att förpreparera den vegetabiliska fibern så att den får ”animaliska egenskaper” genom kemisk nedbrytning, tillförsel av fetter och proteiner samt försäpning. På så sätt fäster färgämnet och komplexbinder bättre. En sorts biologisk nedbrytning kan även ske i de fall blod och fekalier har ingått i receptet. Processen bidrar också till att fibern blir fri från föroreningar och bleks.

Under *betningen* fästs aluminium- och eventuellt kalciumjoner till fibrerna. I detta moment används förutom alun som innehåller aluminium, även kalk, krita, olja (härsken) och pottaska.

Galleringen innebär att tanniner och garvsyror tillförs. Syftet med galleringen är dels att skapa en sur miljö för att krappen ska kunna fästa vid den nu nedbrutna fibern, dels att beta materialet ytterligare. I detta moment används galläpple och *Rhus cotinus* (perukbuske). Galläpplen tillför metalljoner som järn, i de fall blod ingår i receptet tillförs järn på köpet.

Vid *krapperingen* skapar metalljonerna bindningar mellan fibern och färgämnet (skapar tvättäkthet) och färgkomplex bildas (ger kulörthet och ljusäkthet). För att uppnå detta används krapprot, alun, lut och krita. Färgkomplex bildas såsom exempelvis alizarinaluminiumkomplex som är kraftigt rött och ljusäkta. I *efterbaden* eftersträvas klarning av

färgen och eventuellt nyansvariationer, genom att restprodukter sköljs bort och färgen fixeras. Här används såpa, lutbad och sköljning med tennsalt.

Initialt var det garn i härvor och mindre tygstycken som färgades enligt metoden. Förfarandet var omständligt, tidskrävande, stinkande och bitvis mycket brandfarligt. Ofta användes härsken och illaluktande *bomolja*, en restprodukt utvunnen av olivfrukt.

Det första kända receptet på turkisk rödfärgning som publicerades på svenska är från 1781, *Beskrifning på sättet at färga turkiskt garn; eller det österländska sättet at fästa äkta röd färg på Bomull med Krapp, som brukas uti Astrakan* (Pallas 1781). Det trycktes i *Samling af rön och uptäkter*, en viktig vetenskaplig publikationsserie från tiden. I det följande kommer vi att analysera och diskutera ett av de recept på turkisk rödfärgning som publicerades under tidigt 1800-tal. Receptet ingår i *Svenska lafvarnas färghistoria, eller sättet att använda dem till färgning och annan hushållsnytta* av Johan Westring (1805). Materialet i färggodset kan utgöras av bomull och/eller linne i form av garn, tråd eller textil. Godset bör vara blekt och rent. Följande ingredienser ingår i receptet:

Pottaska

Osläckt vit kalk

Alun

Färsk linolja (alternativt sill- eller tranolja)

Krapp (cyprisk eller levantinsk)

Vetekli

Tvål

Pottaska

(Galläpplen

Blod och tarmar från får)

Det historiska receptet har kompletterats med kunskaper om kemiska processer. Följande moment ingår:

Steg 1: Animalisering och betning av textilgods

1. Pottaska och osläckt vit kalk som är basiskt blandas. Blandningen tillsätts i vatten och kokas upp. Badet silas slutligen.
2. 1 del alun och 2 delar kokhett vatten kokas och blandas väl.

Vätskan hålls i det första basiska badet. Detta får sedan svalna till dess att det bildas små kristaller på ytan.

3. Färsk linolja, eller ännu bättre, sillolja alternativt tranolja, tillsätts och badet rörs om. Blandningen får nu en mjölkaktig färg eftersom det har uppstått en instabil emulsion. Detta beror på att den svaga basen och syran samt dito metalljoner från alun tillsammans med oljans fettsyror bildar en svag, instabil tvål.
4. Det oljade betbadet rörs väl så att inte oljan flyter ovanpå blandningen. Textilgodset doppas och hängs på tork i värme i 24 timmar.
5. När textilgodset är torrt sköljs det väl i rinnande vatten och hängs åter på tork.
6. Processen kan upprepas tre till fyra gånger. Efter varje torkning doppas godset igen i betbad. Ju fler gånger textilgodset betas, desto fylligare blir färgen. Det är viktigt att tillaga ett nytt betbad med olja för varje betning. Om samma betbad återanvänds kan det vara svårt att hålla oljan upplöst.
7. (För att förstärka kulören i den kommande infärgningen med krapp kan textilgodset doppas i varmt fårblod som blandas med innehåll från de ännu varma tarmarna. Möjligen bidrar järnjonerna i blodet till ytterligare färgkomplex vid den efterpåföljande krapperingen. Textilgodset torkas och sköljs efteråt i varmt vatten.)

Steg 2: Krappering av textilgodset

1. Infärgning sker med krapprot av hög kvalitet, som den cypriska eller levantinska.¹²⁶ Mängden krapprot ska vara 3 till 4 gånger större än godsets vikt. Denna blandas med 1/6 finstött krita, för att förstärka kulören samt neutralisera krappens syrlighet. Det röda färgämnet, alizarin, som innehåller aluminium komplexbinder vid krapperingen till ett aluminiumkomplex som är starkt färggivande.
2. (Gallering: För den färgare som vill spara på krapproten kan godset innan infärgning behandlas i en lösning av galläpplen. I receptet anges att den röda färgen då inte blir så vacker.)

¹²⁶ Levantinska länder är en äldre benämning på länderna längs östra Medelhavets kusttrakter.

3. Alltsammans läggs i en kittel med 30 till 40 gånger så mycket vatten. Godset ska sedan hängas ned i kitteln och kokas jämnt i 3 timmar. Badet ska vara så hett att man inte kan hålla handen däri (ca 50–60 °C).
4. Det infärgade godset sköljs väl så att eventuella rester av olje-, salt- eller jordpartiklar avlägsnas.

Steg 3: Efterbad. Avslutningsvis rengörs godset för att uppnå klarhet och glans. Detta sker genom att godset tillsammans med en påse med vetekli, tvål och pottaska kokas (sjuds) i vatten under 6 till 8 timmar. Processen avslutas när den röda färgen får den kulör som önskas.

Steg 4: Färgbadet används till ytterligare textilgoods. Ju fler gånger badet återanvänds, desto svagare blir kulörerna.

De olika momenten som här beskrivs innehåller en mängd steg och procedurer som dessutom upprepas i flera fall.

Färgtillverkning

Under 1700- och 1800-talen tillverkade målaren själv sin färg. Vanligtvis var det inköpta ingredienser men även egentillverkade och på egen hand införskaffade ingredienser förekom. Enligt muntliga uppgifter vid Ljudsalsbygdens museum ska målare ha hämtat jordpigment – röd-ockra/rödkrita – direkt i naturen i Bjuråkerstrakten (LjM, Carl Perssons arkiv; Dellenportalen; jfr Nyström 2012). Även växtfärgämnen kunde införskaffas i naturen. Många pigment och färgämnen införskaffades dock i handeln. Pigmenten salufördes i stycken och bitar eller i pulver.

Vejde-indigo och krapplack är exempel på pigment som tillverkades i stycken eller bitar. För att målaren skulle kunna använda detta som färgpigment till färg, behövde materialet rivas i en mortel till ett pulver. Det finmalda pulvret lades på en rivsten och bearbetades tillsammans med vatten eller sprit med hjälp av en löpare (se fig. 5). Efter hand tillfördes bindemedel som kunde bestå av äggula, lim eller linolja. Varje kulör hölls upp i en egen behållare. Kulörerna användes vanligtvis i sina rena former i dekorationsmåleriet. Hur olika målare och konstnärer arbetade beskrivs mer i detalj i kapitel 3.4 *Målarens tekniker, verktyg och tillvägagångssätt*.

Färgpigment i pulverform kunde köpas i lösvikt i pappersstrutar eller kuvert. Målaren höll sedan över de kulörta pulvren i egna separata

trä- eller näveraskar (se fig. 5). Från 1860-talet och framåt introducerades kemiskt framställd och fabriktillverkad färg i tub och på plåtburk. Färgen höll längre i dessa förpackningar jämfört med tidigare, då den förvarades i gallblåsor och trätunnor. Dessutom förenklades målarprocessen, genom att färgen inte längre behövde tillverkas av målaren själv. En omfattande utveckling av färgtillverkning i stor skala skedde och nya färgproducenter och färgfabriker etablerades runt om i Europa.

Figur 5 (3.3.5):
Målarpigment
från Pipar Lars
Larssons målar-
bod vid Lek-
sands kulturhus.
Foto: Ingalill
Nyström

På samma sätt som industrialiseringen förändrade villkoren för målaren, påverkades även väverskor och brodöser. Infärgning av textila fibrer kunde både ske i hushållen och genom professionella färgare. För färgning i hushållen kunde såväl inköpta pigment som torkade växter och egna insamlade sådana användas, beroende på vilka kulörer som önskades. När det gäller turkiskt rött i Hälsingland, tillhandahölls in-



färgat bomullsgarn för vävning och broderi i lanthandeln från 1820-talet. Genom industrialiseringen och från 1860-talet kunde färgpigment för textilfärgning köpas i små papperspåsar. Dessa pigment blev populära då de var jämförelsevis enklare att använda och dessutom mer koncentrerade. De gav stora valmöjligheter när det gäller kulörer, även om färgämnen kunde vara ljuskänsliga och förändras med tiden.

Hantverkets betydelse i färgframställning

Gemensamt för äldre målarhandböcker och historiska färgrecept är att de utgör ungefärliga anvisningar snarare än exakta beskrivningar av hur arbetet bör genomföras. Många aspekter är utsagda. Det kan bland annat bero på att dessa, när recepten nedtecknades, ansågs självklara. Ett exempel på detta är bedömningen av målarfärgens viskositet (konsistens) och applicerbarhet, vilket kräver erfarenheter av hur färger beter sig när de tillreds och sedan påförs en yta med hjälp av vissa målarverktyg. Ett annat exempel är punkt 7 i Westrings recept på turkisk rödfärgning ovan (s. 261ff), där användningen av tarmar och blod från får indirekt visar att rödfärgning skedde samtidigt som fårslakt. Närheten till ingredienser var en viktig faktor och dåtidens läsare och uttolkare av recepten visste det ekonomiska värdet och tillgängligheten på dessa.

För en nutida läsare framstår de historiska recepten som osorterade och närmast röriga. De innehåller ungefärliga måttangivelser eller inga alls. De saknar också närmare tidsangivelser för procedurer och moment. Verktyg och kärl kan nämnas vid namn, men deras storlek, utseende och vilka material de var tillverkade i anges inte. Bilder och illustrationer som kan klargöra olika procedurer, hur dessa genomförs och med vilka redskap förekommer sällan. Hantverksprocesser innefattar rörelser, sinnesförnimmelser och viktiga avgöranden om fortsatta moment. När det gäller framställning av pigment och färger anges ofta hur illaluktande vissa moment var. Det är rimligt att anta att färgare använde sina luktsinnen för att avgöra nästa steg i framställningsprocessen. Detta är exempel på aspekter som saknas och som gör att recepten måste tolkas ingående och helst prövas för att till fullo kunna förstås.

Den skicklige färgaren som var verksam på 1700- och 1800-talen, behärskade konsten att kontrollera hela processen för att nå ett önskat resultat: en specifik kulör. Westring nämner till exempel i sitt recept möjligheten att genom krappering, tillsammans med andra ingredienser, få fram ytterligare kulörer än rött. Han skriver:

Man får allahanda vackra färger och nuanser af många slag, om blåfärgadt linne eller bomull, eller rostfärgadt på vanligt vis, betas på det nu uppgifna sättet i oljad och lutad alunjordsupplösning, 2 eller 3 gånger, hvarefter det sedan kokas i krapp eller fernbock, konsjonell, m. fl. På sådant sätt kan man få purpur, violett, puce, lilas m. fl. på linne och bomull (Westring 1805:260).

Citatet visar en annan aspekt av färgarens kompetens, som handlar om att behärska användningen av olika ingredienser och ha en repertoar av skilda kemikalier att tillgå.

I färgningsprocessen finns det därutöver många detaljer som kan påverka resultatet. Den skickliga färgaren var tvungen att kunna tolka, hantera och parera oväntade situationer som kan uppstå. Kompetensen handlade om att vara erfaren, uppmärksam, lyhörd och flexibel. Det handlade om att kunna göra mikroanpassningar vid behov.

Distribution och handel med färgråvaror i Hälsingland

Fram till 1800-talets mitt var handeln i Sverige begränsad till städer och köpingar (jfr Brismark & Lundqvist 2010; jfr Nyström 2012:82). Det fanns även fasta marknadsplatser på landsbygden där handel fick ske vid speciella tillfällen och med särskild periodicitet. Utöver dessa marknadstillfällen var endast handelsutbyte av egenhändigt producerade varor tillåtet på annan ort än i städerna. Under sent 1700-tal och tidigt 1800-tal började handelsförbudet att luckras upp. Exempelvis tilläts borgare från städerna, kontingentborgare, att bedriva mer eller mindre fast handel på enstaka landsorter (Brismark 2008:46, 87). År 1846 kom en näringsfrihetsreform, som innebar att det blev fritt att öppna lanthandel på orter minst tre mil från närmaste stad (ibid. 2008:43f). Knappt 20 år senare, 1864, släpptes handeln fri. Det var också på 1860-talet som en mer specialiserad färghandel startade i Sverige och färghandelsbodas började saluföra målar- och konstnärsrelaterade material. Detta är en effekt av industrialismens tekniska innovationer och möjligheter till distribution över större områden samt nya hållbara förpackningar. Innan 1860-talet hade pigment och färgämnen saluförts vid apotek och kryddbodas samt under 1800-talet även i specerihandeln.

I exemplet Hälsingland är två städer centrala: Söderhamn och Hudiksvall, båda belägna utmed kusten och med magasin och hamnar, se figur 6. I Hudiksvall fanns Dalbomska handelshuset som startade runt

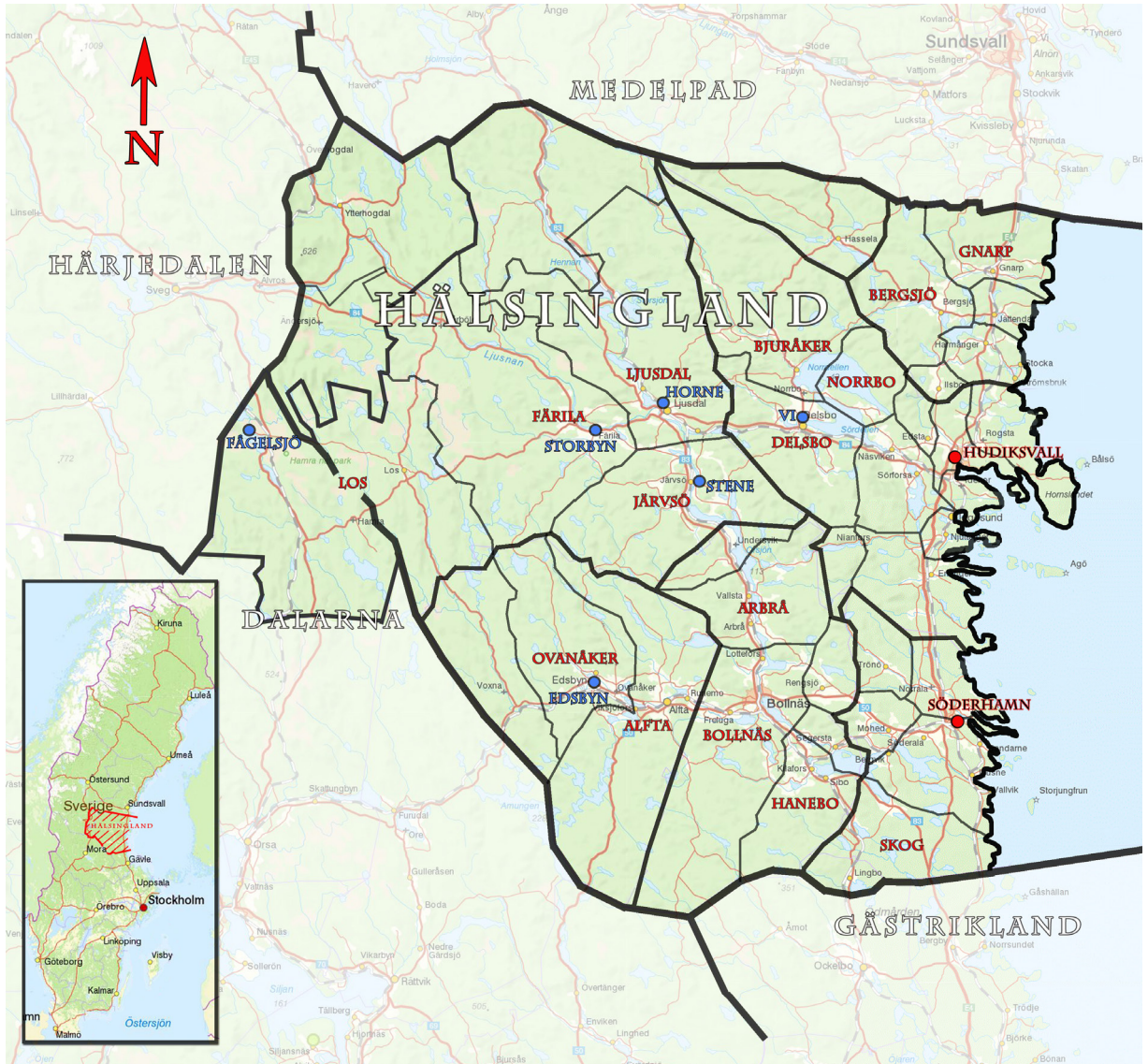
1750 och Steinmetz och söners handelshus som startade kring 1800. Samtidigt öppnades flera handelsbodas och filialapotek på landsbygden. Några av dessa hade haft mer eller mindre fast handel sedan tidigt 1800-tal. Exempelvis fanns i byn Vi, i Delsbo socken, mellan 1813 och 1829 en handlare vid namn Fahlander som idkade handel med målarmaterial (Nyström & Assis 2018). Fahlander hade ett förhållandevis stort utbud av målarrelaterade material, se tabell 2. På 1830-talet etablerades flera fasta viktualiehandelsbodas i Ljusdal, Edsbyn, Alfta, Färila och Järvsö, se figur 6 (ibid; Brismark 2008:84f). Kring 1850 hade fasta handelsbodas etablerats även i Hanebo, Bollnäs och Bjuråkers socknas. Vidare fanns en brukshandel vid gården Bortom Åa i Fågelsjö, där bonden Jonas Olsson bedrev handel med bland annat färgämnen, se tabell 2. Filial- och sockenapotek etablerades i Hälsingland runt 1800-talets mitt och framåt. Det tidigaste i Järvsö (se fig. 6). Något senare öppnades apotek även i Skog och Alfta socknas. Utöver handel i fasta handelsbodas och apotek kan handel av målarmaterial även ha förekommit på de årligen återkommande marknaderna som fanns i Järvsö, Bergsjö, Gnarp, Bjuråker, Ljusdal, Färila, Ovanåker och Alfta, se figur 6 (Nyström & Assis 2018; jfr Öhman 1950:110f; jfr Brismark 2008:45).

Målarråvaror som salufördes i handeln

Av det insamlade materialet över varusortiment, som redovisas i tabell 1, framgår framför allt vilka produkter som salufördes och var någonstans de såldes i Hälsingland. Under 1700-talet är det framför allt färgämnen och jordpigment som salufördes i handeln (Nyström & Assis 2018). Dessa uppgifter har verifierats genom pigmentanalyser som har genomförts i forskningsprojektet. De färgämnen och pigment som påträffats vid analys är indigotin (från vejde alternativt från indigo),¹²⁷ gula och röda färgämnen, kimirök, krita samt gul och röd ockra. Att vi inte finner svart kimirök i handeln under 1700-talet beror troligen på att det pigmentet, som består av sot, kunde tas direkt från skorsten. Först under 1800-talet tycks kimirök ha introducerats i handeln. Troligen rör det sig om den industriellt framställda varianten i renare form.

Vad gäller det blå indigotinet som påvisats kan det komma från vejde-indigo eller importerad exotisk indigo. I arkivmaterial från 1700-

127. Det är svårt att särskilja om indigotinet kommer från vejde-indigo eller exotisk indigo. Särskilda metoder krävs, se Nyström et al. 2016.



Figur 6: Karta med Hälsinglands landskapsgränser och sockengränser utritade. Endast de namn på orter och socknar som har anknytning till artikeln har skrivits ut. Illustration: Anders Assis

och 1800-tal förekommer ord som fin indigo och indigo samt vejde. Baserat på de prisnivåer som anges kan slutsatsen dras att fin indigo respektive indigo är förädlad indigotinpigment, medan vejde troligen betecknar vejdebollar för textildfärgning. Prisskillnaden beror framför allt på det omfattande arbete som krävdes för att kunna förädla produkten. Jämförs sedan priset för fin indigo under 1800-talet med indigo är prisskillnaden

nästan sju gånger, se tabell 2. Detta indikerar att den fina varianten är exotisk importerad indigo medan den andra troligen avser förädlad vejde-indigopigment. Prisskillnaden beror i det här fallet på kvalitet, tull- och fraktkostnader. Vid jämförelse mellan priserna på fin indigo från 1778 och 1840-talet blir det utifrån prisskillnaden mer rimligt att anta att den fina indigon från 1700-talets slut snarare är pigment av vejde-indigo från Europa, med lägre tull- och fraktkostnader, än exotisk importerad indigo via Ostindiska kompaniet.

Under 1800-talet ökade utbudet av såväl färgämnen, pigment som bindemedel och andra färgrelaterade produkter i handeln, se tabell 2. I hälsingemålningar från denna period finns pigment som gul och röd mönja respektive ockra, cinnober, pariserblått och spanskgrönt, se vidare kapitel 3,5 *Konstteknologiska undersökningar av hälsingemåleri*. I det skriftliga arkivmaterialet nämns samma pigment. Kring 1830 kunde dessa införskaffas i de lanthandelsbodas som hade etablerats. Pigment som förekommer i den så kallade Blåmålares och i Anders Erik Ädels respektive måleri men som inte gått att finna i arkivhandlingarna är blytenngult, kromgult, schweinfurtergrönt och syntetisk ultramarinblått (Nyström et al. 2017; Nyström & Assis 2018).

Det samlade källmaterialet erbjuder möjlighet att studera skillnader och likheter i utbud och sortiment (se tabell 2), men även var materialen införskaffades. Under 1700-talet såldes målarråvaror i städernas apotek och handelsbodas, medan det under 1800-talet successivt blev allt lättare att köpa sådana material även på landsbygden. I tabell 2 redovisas olika handlares varusortiment och prisnivå, baserat på befintligt arkivmaterial (Nyström & Assis 2018). Utbudet och efterfrågan verkar ha varit stort under perioden. I några fall specifikt finns belägg för att enskilda målare införskaffat målarmaterial från en viss handlare. Målarna Jonas Wallström och Anders Erik Ädel var till exempel kunder i handelshuset Steinmetz och söner. Ädel handlade även hos Forsberg vid flera tillfällen (Nyström et al. 2017; Assis et al. 2018). När Norrbo kyrka dekormålades vid 1830-talets slut var flera leverantörer och mellanhänder involverade. Kyrkohandlingarna visar också hur målarna, Wallström och Albert Blombergsson, handlade och bistod med egna målarråvaror. Att församlingen anlidade flera leverantörer till ett och samma arbete kan ha olika orsaker som pris, utbud, tillgänglighet, personliga kontakter och rena tillfälligheter.

Kyrkliga räkenskaper visar också att vissa bindemedel som linolja, ägg och lim införskaffades lokalt från bönder. Eftersom lin var en re-

lativt vanlig gröda, var det troligen enkelt att få tag på linolja lokalt (Nyström & Assis 2018). Det fanns till exempel ett linoljeslageri i Arbrå i början av 1800-talet. Animaliskt lim kan ha sålts lokalt från garverier eller från bönder i samband med slakt. Vegetabilisk limfärg kunde göras av limlav som samlades in i skogen. Om målaren behövde stärkelse för isolering av det textila underlaget kunde detta köpas i handelsbodarna eller tillverkas av potatis eller mjöl av olika slag. Hartser för lacker och fernissor samt lösningsmedel som terpentin, alkohol och ammoniak köptes i städerna, såvida det inte var ammoniak från fermenterad urin som kunde framställas på egen hand. Enligt visitationsprotokoll och apotekarnas inventarielistor, så kallade *taxae*, hade hartser och lösningsmedel framför allt saluförts via apotek under 1700-talet, men under 1800-talet började även handelshusen i städerna att sälja dessa produkter. Kring 1800-talets mitt tycks också slagmetaller (oäkta blandmetaller) förekomma i handeln i Hälsingland. För införskaffandet av exklusiva och dyra målarmaterial som till exempel äkta bladguld behövde någon ta sig hela vägen till Stockholm. Boluslera för förgyllning kunde köpas i apoteken.

Tabell 2: Förteckning över färg- och färgningsrelaterade varor som saluförts i Hälsingland under perioden 1780–1850. I originalhandlingarna är priserna angivna i riksdaler (Rdr), skilling (Sk) och runstycken (Rs) men för att underlätta jämförelser har de omräknats till riksdaler i decimalform. Prisuppgifterna är sedan omvandlade till jämförpris/mängdenhet i riksdaler banco (riksdaler/kilo, riksdaler/liter eller riksdaler/styck). Till exempel har 24 Sk omskrivits som 0,5 Rdr och 1 Rdr 36 Sk har omskrivits till 1,75 Rdr. Poster markerade med x anger att varan finns i respektive källmaterial, men att priset inte har varit möjligt att räkna ut på grund av ospecifika uppgifter i ursprungskällan. Prisuppgifter markerade med asterisk är tagna ur fordringslängder som angett handlarens inköpspris, och är således inte helt jämförbara med de övriga som är utpriser mot kund.

Handlare	Dahlbomska handels- huset	Fahlanders handelsbod	Apoteket Hjorten Lehman	Forsbergs handelsbod	Carl Steinmetz handelshus	Jonas Steinmetz handelshus	Johan Steinmetz handelshus	Jonas Olssons Bruks- handel
Ort År	Hudiksvall 1778	Delsbo 1829	Söderhamn 1840	Färila 1841	Hudiksvall 1842	Hudiksvall 1844	Hudiksvall 1844	Fågelsjö ca 1850
Råvaror	pris	pris	pris	pris	pris	pris	pris	pris
Alun	0,08	0,16	0,78	0,29	0,29		0,49 0,88* (blå)	0,75 1,18
Auripig- mentum		0,78						
Bensvart						1,18	0,59*	
Bergblått		3,19						
Berliner- blått		3,14	12,60	4,76	4,71	3,92	3,92	6,21
Berli- nerrött (syntetisk järnoxid)								6,27
Bivax, gult		0,78 (sämre)		3,13		3,15	3,72*	6,27
Bivax, vitt			6,24				4,71*	
Blad- mässing / bok		0,25						
Blyerts		0,20					0,88	
Blyerts- pennor /st		0,07	0,25		0,01			
Blyvitt		0,59	1,17	1,12		0,83	0,78	0,94
Bolus			0,10					
Borstar, röd- färgs- /st		0,33				0,66		
Borstar, tjär-, /st			0,83					
Bokguld, / bok		0,17						

Borax		x			2,35	2,07	
Bresilja	0,10	0,20	0,29	0,22	0,29	0,39	0,25 0,39
Bresilja, gul				0,22		0,40	
Brännvin, etanol		x				x	x
Regalpap- per /bok		1,33					
Cinnober		4,69	15,80	9,38	12,94	11,77	8,23 15,80
Cinnober- grön							6,72
Coschenil (karmin)		27,12	x		15,29	21,18	18,79* 54,43 68,97
Coschenil med bitar				43,64			68,97
Fernissa		4,70					
Florenti- nerlack		6,25					
Färnböck	0,29	1,88		1,36	1,73	1,83 1,76	
Gurkmeja		2,35		1,17	0,78	0,88	0,78 1,19
Galläpplen		1,58		2,38			2,16* 4,70
Gul vau					3,53		3,53*
Gum asphalt (bitumen)			0,54				
Gummi arabicum		1,38				2,97	
Gummi							4,70
Gummi lacka (shel- lac)			1,73				6,21
Hampolja /liter					0,77		
Harts		0,10		0,15			0,87
Indigo	2,87 (fin)	6,27		9,25	11,76	12,48	12,02 14,12

Fin indigo						86,08		87,28
Kalk			x					
Kamfer				9,55				
Kimrök					x	1,57		x
Konungsgelb (syntetisk orpiment)		2,36						
Kopaivabalsam				9,72				
Kopparrök		0,63	x					0,88*
Kork /10 st				0,07				
Krapp	0,29	0,98		1,57	1,58	1,57	1,69	3,14 3,92 (bitar)
Kromgult							6,30	
Krita	0,01	0,06	0,18 (mald)	0,12		0,08	0,06* (mald)	
Lack		3,14				4,70		
Lackmus		0,81						
Lim		0,59	1,58				1,19	
Linolja / liter		0,51	x	1,15		0,90	0,96*	x
Mengel		1,17	1,96	1,76	1,27	1,57 (sämre)	1,37*	
Mineralgrönt (kopparhaltigt pigment)				26,34				
Målarpapper /ark			0,08					
Mönja (minium)		0,36	0,51	0,98	0,77	0,77 0,88	0,78 2,36 (Eng)	1,13
Ockra, gul (guld-)		0,20						x
Ockra, ljus	0,04		0,78	0,79	0,24	0,39	0,39	0,75
Ockra, röd (rödkrita)		0,39				0,50 0,58		

Ockra, brun						0,79	
Orleana	0,9	3,53			7,06	5,83	14,11
Papp			x	0,39			
Papper / rulle					x		
Pensel / st			0,13		0,25		
Potatis- mjöl						0,59	
Recinolja			x				
Rispapper					x		
Rysselgelb		1,57					
Rödfärg (slamfärg) / tunna	x	4,00			6,00	7,00 7,57	
Safflor		0,23					
Saffran				50,45	117,65	113,49	94,09
Salt				x			x
Sandel		0,39	0,51			0,59	
Silverglitt (lithargyrum)		0,39	x	0,59	0,78	0,59*	0,80 x
Spansk-grön		2,73		3,13	3,13	3,53	3,13 4,70
Stärkelse	0,12			0,59			0,98* 1,57
Svart lack			6,32				
Terpentin (-olja) / kg		0,69	0,82			1,18	
Tjära / liter			0,13				
Umbra		0,59			1,17		
Vau					4,70		3,53* x
Vejde					0,59	0,59	
Vetemjöl			0,24 0,39		0,23	0,21	
Vinsten		1,37 (vit)	2,36	1,18	1,36 (vit)		1,18

Vinsten, röd	0,26	0,20 (skämd)		1,18	1,22	1,22	
Vitriol, koppar- vitriol			0,49	0,29	0,31		0,39 0,30
Vitriol, vit						0,79	0,88 2,37
Vitriol, grå		0,06					
Vitriol, blå/bläs- ten				0,89	0,78		0,78 0,89
Vitriol, grön		0,18				0,21	
Vitriol- olja /kg		0,59				1,18	1,18 1,00
Ättika / liter		0,13					

Referenser

Otryckta källor

<http://dellenportalen.se>

Ljusdalsbygdens museum (LjM). Carl Perssons arkiv.

Tryckta källor

- Allmänhetens Nyttä (1759). *En uppriktig och pålitelig Färg-bok: hwarefter Hwar hushållare kan färga alla sina tillwäknningar och hward han behöwer, på Ylle och Linne samt Bomullsgarn och silkes-garn*. Stockholm: Allmänhetens Nyttä.
- Alzén, A. (1989). Färgare. I: Nyström, Bengt, Arne Biörnstad & Barbro Bursell (red.) (1989). *Hantverk i Sverige: om bagare, kopparslagare, vagnmakare och 286 andra hantverksyrken*. Stockholm: LT i samarbete med Nordiska museet, s. 110–118.
- Balfour-Paul, J. (1994). The Woad Trade of Toulouse and The Second International Conference on Woad, Indigo and Other Natural Dyes. *Dyes in History and Archaeology* 13.
- Balfour-Paul, J. (2011). *Indigo: Egyptian mummies to blue jeans*. London: The British Museum Press.
- Beckman, N. (1904). *Karl von Linnés västgötaresa i utdrag*. Stockholm: Ljus.
- Bechtold, T. & R. Mussak (red.) (2009). *Handbook of Natural Colorants*. John Wiley & Sons.
- Bergström, E. (2013). *Den blå handen: om Stockholms färgare 1650–1900*. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Brismark, A. (2008). *Mellan producent och konsument: köpmän, kommissionärer och krediter i det tidiga 1800-talets Hälsingland*. Uppsala universitet: Uppsala
- Brismark, A. & P. Lundqvist (2010). Före lanthandelns tid? förutsättningarna för och förekomsten av handel på den svenska landsbygden för 1846. *Kommers: historiska handelsreformer i Norden under 1700- och 1800-talen*. Opuscula Historica Upsaliensia 42. Uppsala
- Bruzelius, A. (1811). *Tankar om Några Manufaktur- Färg- och Medicinal Växters odling i Sverige*. Lund: Berglinska boktryckeriet.
- Cardon, D. 2007: *Natural Dyes: Sources, tradition, technology and science*. London: Archetype Books.
- Clark, R. J. H., Ch. J. Cooksey, M. A. M. Daniels & R. Withnall (1993). Indigo, Woad and Tyrian Purple: Important vat dyes from antiquity to present. *Endeavour*, new series, vol. 17, nr 4. Pergamon Press Ltd.
- Chenciner, R (2000). *Madder Red: A history of luxury and trade*. Routledge: Oxon.
- Edmonds, J. (1998). *The History of Woad and the Medieval Woad Vat*. Buckinghamshire: Edmonds.
- van Eikema Hommes, M. H. (2002). *Discoloration in Renaissance and Baroque Oil Paintings: Instructions for painters, theoretical concepts, and scientific data*. Amsterdam.
- Ekroth Edebo, M., & A. Javér (2011). *Woad is More than Blue*. Paper presented at the Dyes in History and Archaeology 30, Derby.
- Eldvik, Berit & Brita Åsbrink (1979). *Järvsösöm*. Stockholm: LT.

- Gadd, P. A. (1763). *Uppmuntran och underrättelse til nyttiga plantagers widtagande i Finland*. Åbo: J. Ch. Frenchell.
- Hjelm, P. J. (1801). *Afhandling om Indigos tillverkning af Vejde-örten*. Stockholm.
- Hultén, E. (1971). *Atlas över växternas utbredning i Norden: fanerogamer och ormbunksväxter*. 2 helt omarb. uppl. Stockholm: Generalstabens litografiska anstalts förlag.
- Harley, R.D. (1970). *Artists Pigments c. 1600–1835: A study in English documentary sources*. 2 uppl 1982 (reprinted 2001). London: Butterworth scientific.
- Hjelm, P. J. (1801). *Afhandling om Indigos tillverkning af Vejde-örten*. Stockholm.
- Hofenk de Graaff, J. H., W. G. T. Roelofs & M. R. v. Bommel (2004). *The Colourful Past: Origins, chemistry and identification of natural dyestuffs*. London, Riggisberg: Archetype, Abegg-Stiftung.
- Hurry, J. B. (1930). *The Woad Plant and its Dye*. London: Oxford University Press, H. Milford.
- Lasteyrie, C. de (1816). *A Treatise on the Culture, Preparation, History, and Analysis of Pastel, or Woad: The different methods of extracting the coloring matter, and the manner of using it, and indigo, in dyeing*. [Elektronisk resurs] [S.l.: s.n.]
- Linders, J. (1720). *Johan Linders Svenska Färg-konst: med Indlandske örter, gräs, blommor, blad, löf, barkar, rötter, wexter och mineraler*. Stockholm: Johan Laur. Horn, Kungliga Antiquit. Archivi Boktr.
- Linné, C. v. (1742). *Carl Linnaei förteckning af de färgegräs, som brukas på Gotland och Öland*. Stockholm.
- Linné, C. v. & E. Aspelin (1979). *Flora oeconomica eller Hushållsnyttan af de i Sverige wildt växande örter: Flora oeconomica or Household uses of wild plants in Sweden* (faksimil). Stockholm: Rediviva.
- Merrifield, M. P. (1849). *Original Treatises Dating from the Twelfth to the Eighteenth Centuries, on the Arts of Painting*. London.
- Moberg, Roland & Ingmar Holmåsén (1995). *Lavar: en fälthandbok*. 3 uppl. Stockholm: Interpublishing.
- Nyman, C. F. (1840). *Bidrag till Gottlands flora: Kungl. Svenska vetenskapsakademiens handlingar för år 1840*. Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1842, s. 123–151.
- Nyman, C. F. (1867). *Utkast till Svenska Växternas Naturhistoria eller Sveriges Fanerogamer skildrade i korthet med deras växtställen och utbredning m.m.: deras egenskaper, användning och historia i allmänhet*. Örebro: N. M. Lindh.
- Nyström, Ingalill (2012). *Bonadsmåleri under lupp. Spektroskopiska analyser av färg och teknik i sydsvenska bonadsmålningar 1700–1870*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet, Tillgänglig på: <http://hdl.handle.net/2077/30154>
- Nyström, Ingalill (2014). Spectroscopic Analyses of Artists' Pigments and Materials used in Southern Swedish Painted Wall Hangings from the Eighteenth and Nineteenth Centuries. *Studies in Conservation* 60:6. Maney.
- Nyström, I., S. Wilken & J. Thomas (2016). Blue Dyestuff: FT-Raman analyses of dyes and lac pigments in folk arts and crafts in the interiors of decorative farmhouses of Hälsingland, Sweden, UNESCO World Heritage. *Chemical Sciences Journal* 2016, 7:2. Tillgänglig på: <http://dx.doi.org/10.4172/2150-3494.1000123>
- Nyström, I., J. Thomas, L. Friis, Y. Fors, A. Assis & K. Thuresson (2017). Forensic

- Art History: The Ädel painting dispute 1839–1841. *Journal Conservation Science in Cultural Heritage*, N.17-2017.
- Nyström, Ingalill & Andreas Roxvall (2018). Färgväxten vejdes användning i Sverige under 1700- och 1800-talen: en källöversikt. *Rig: kulturhistorisk tidskrift* 2018:2–3.
- Nyström, Ingalill & Anders Assis (2018). Handeln med färger i Hälsingland under 1700- och 1800-talen. *Rig: kulturhistorisk tidskrift* 2018:2–3.
- Orrelius, M. (1797). *Köpmans- och material-lexicon, innehållande beskrifning på alla handels-waror, til deras hemort, beskaffenhet, tilverkning, brukbarhet och försälgning, samt derjämte upräknade på svenska, latin, tyska, fransyska, äfwen ibland på engelska: och holländska*. Stockholm: And. Jac. Nordström.
- Pallas, Peter Simon (1781). Beskrifning på sättet at färga turkiskt garn; eller det österländska sättet at fästa äkta röd färg på Bomull med Krapp, som brukas uti Astrakan. I: Ahlströmer, C., P. Dubb & J. T. Fagræus (1781). *Samling af rön och uptäkter, gjorde i senare tider, uti fysik, medecin, chirurgie, naturalhistoria, chemie, hushållning, åkerbruk, handel, sjöfart, slögder: jämte biographier öfver de mäst betydande lärde män*, bd 2 [Göteborg].
- Retzius, Anders Jahan (1806). *Flora oeconomica Sveciae eller Svenska Växterns nytta och skada i hushållningen*. Första delen. Lund: professorn, Dokt. Joh. Lundblad.
- Samzelius, A. (1765). *Beskrifning på svenska färggräsen, huru de af allmogon och andra här i riket warda nyttjade til färgning, utur flere witttra mäns dagböcker och ingifne berättelser til kongl. wetenskaps academien, sammandragen år 1763*. Örebro: Joh. Lindh. Kongl. priv. bok-tr.
- Sandberg, G. (1986). *Indigo: en bok om blå textilier*. Stockholm: Norstedts.
- Sandberg, G. & J. Sisefsky (1981). *Växtfärgning*. 5 omarb. uppl. Stockholm: Norstedts.
- Sandberg, Gösta 1994: *Purpur, koschenill, krapp: en bok om röda textilier*. Stockholm: Tiden.
- Schweppe, H. (1997). Indigo and Woad. I: Feller, Robert L. & Elizabeth West Fitz-Hugh (red.). *Artists' Pigments: A handbook of their history and characteristics*, vol. 3. Washington: National Gallery of Art, s. 81–108.
- Sefström, Eric 1763: *Underrättelse huru färgerie-wäxterne weide, krapp, safflor och wau rätteligen böra planteras och tilredas m.m.* Af E. S. Tryckt i Upsala år 1763. [E. Ziervogel.] Uppsala.
- Spufford, P. (2010). Lapis, Indigo, Woad: Artists' materials in the context of international trade before 1700. I: *Trade in Artists' Materials: Markets and commerce in Europe to 1700*. London: Archetype.
- Stoker, Kerry G., David T. Cooke & David J. Hill (1998). An Improved Method for the Large-Scale Processing of Woad (*Isatis tinctoria*) for Possible Commercial Production of Woad Indigo. *Journal of Agricultural Engineering Research*, 71(4), s. 315–320.
- Synnerberg, L. N. (1815). *Svenskt waru-lexicon uti sammandrag ur de mest bekanta författares arbeten, rörande handeln*, vol. 1–2. Göteborg: L. N. Synnerberg.
- Öhman, U.-M. (1950). *Knåda marknad. Hälsingerunor 1950*. Hälsinglands hembygds-krets.

3.4

MÅLARENS TEKNIKER, VERKTYG OCH TILLVÄGAGÅNGSSÄTT

Ingalill Nyström,¹²⁸ Liv Friis¹²⁹ och Johan Knutsson¹³⁰

De på landsbygden verksamma målarnas olika material och tekniker har i många avseenden varit desamma som de skråutbildade eller akademiutbildade målarnas. Fast inte riktigt. Pigmenttillgången kunde variera liksom bindemedelsmaterialet, verktygsuppsättning, tillvägagångssätt och handgrepp. Målarens underlag och olika färgpigment har beskrivits i tidigare kapitel. Här kommer dessa beröras enbart i den mån som de har betydelse för målarens måleritekniker, målarverktyg och tillvägagångssätt i samband med bemålning av en yta eller ett föremål.

För att få en förståelse för och bakgrund till vilka målarmaterial och måleritekniker som målarna kan ha använt eller bara haft kunskap om har vi i studien undersökt målarhandböcker, verktyg och bevarat måleri efter olika målare verksamma i Hälsingland under perioden 1700–1870. Kunskapen om målarens material och tekniker har också betydelse för tolkning av resultaten vid de naturvetenskapliga analyserna av färg som presenteras i nästa kapitel, 3.5 *Konstteknologiska undersökningar av hälsingemåleri* och hur de kan hjälpa till vid attribueringar.

Metoder för analys av måleriteknik, verktyg och tillvägagångssätt

Genom att granska penseldrag, schatteringar och färgskikten i släpljus med hjälp av USB-mikroskop kan pigmentkornstorlek, pigmentbland-

128. Ingalill Nyström har bidragit med kunskaper gällande de generella måleritekniska aspekterna.

129. Liv Friis har bidragit med kunskaper om schablonmåleri.

130. Johan Knutsson har bidragit med kunskaper om möbelmåleri.

ning, penselstråk, dess kvalitet och spår av andra målarhjälpmedel urskiljas. Med multispektralteknik, som beskrivs i kapitel 3.1 *Konstteknologisk källforskning med ett hantverks- och konserveringsvetenskapligt perspektiv*, och ibland redan i god belysning och för blotta ögat kan spår av underliggande skisser och markeringar iakttas. Förutom olika penselföring och konturer kan blyertslinjer, kolteckningar, punsade hålmärken och inristningar avläsas. Allt detta tillsammans visar hur målaren gått tillväga.

Om konturerna från olika figurativa och non-figurativa motiv sedan ritas av på plastfilm och plastavritningen därefter appliceras ovanpå andra liknande motiv och detaljer kan en bedömning göras av hur väl de överensstämmer med varandra. Detta kan ge indikationer om huruvida motiven är massproducerade utifrån mallar eller frihandsmålade.

Observationerna kan tillsammans med andra iakttagelser användas vid attribuering av okända verk. För att komma målarens handgrepp och övriga arbetssätt in på livet bör den information som föremålen själva bär på, tillsammans med det som de skrivna källorna har att berätta om dem, kompletteras med egna handgripliga rekonstruktioner, experiment och försök, se kapitel 3.1 *Konstteknologisk källforskning med ett hantverks- och konserveringsvetenskapligt perspektiv*.

Färgtyper och måleritekniker

Val av måleriteknik styrs av färgens binde- och lösningsmedel, även om pigmentet – organiskt eller oorganiskt – också har stor betydelse. Lika så har underlaget en avgörande roll. Vattenlöslig färg, såsom tempera och limfärg, är annorlunda i karaktär jämfört med en oljehaltig färg, som linoljafärg. Detta bidrar till begränsningar och möjligheter i såväl utförande som i det slutgiltiga visuella och estetiska resultatet. Val av material, målarverktyg som penslar och mallar samt måleritekniker och appliceringssätt bidrar till slutresultatet. Nedan beskrivs måleriteknikerna utifrån underlag, bindemedel och verktyg.

Grundering

Som vi sett i kapitel 3.2 *Trä, textil och papper som underlag*, kunde underlaget för inredningsmåleriet på väggar och tak vara timmer, linneväv eller lumppapper. Underlaget preparerades ibland med en isolering, en limlösning, innan det beströks med en grundering, oftast krita och lim. När grunderingen torkat tecknades riktlinjer för motiven och mönst-

ren upp, se fig. 11. Därefter applicerades färgerna, vanligen i sina rena former. De olika kulörerna tillreddes separat. Varje kulör hade sin egen målarpyts med tillhörande pensel. Sällan är färgerna blandade till olika nyanser i det folkliga måleriet, även om vissa kulörer har ljusats upp med vitt pigment.

Inom möbelmåleriet förekommer sällan någon grundering före 1800-talets slut, med vissa undantag till exempel i Gustaf Reuters möbelmåleri och i Ovanåkersmåleriet från 1700-talet. Vanligtvis strök möbelmålaren färgen direkt på det obehandlade träet, täckande men tunt, aldrig laserande och aldrig pastost. Vad som föranledde vissa av landsbygdens målare i exempelvis södra Hälsingland att grundmåla med krita och limvatten kan vi bara spekulera i. Kanske överförde målaren helt enkelt den teknik hen använde i interiörmåleriet för väggar, där underlaget, trä, linneväv i tuskaft eller ett grått lumpapper, brukade förses med en kritgrund på vilken motivet sedan tecknades upp.

Bindemedel efter underlag

Olika måleritekniker och bindemedel nyttjas för olika typer av underlag och grundering. Beroende på underlagets beskaffenhet – med det avses porositet och täthet samt hur föremålet ska användas – krävs olika bindemedel för målarfärgen. Exempelvis är papper vanligtvis ett mycket poröst och sugande underlag som gör det svårt att måla med oljefärg utan att oljan sprider sig utanför penselstråket. Detta eftersom bindemedlet i färgen blöder, migrerar ut i det porösa materialet och lakas ut. Färgen blir därmed torr och svårbearbetad, den ”hugger”. Pigmentet kan till och med få för lite bindemedelskraft och därmed fällas av vid beröring. Papper kräver alltså ett magrare bindemedel eller färg med mindre lösningsmedel som inte sugas in i materialet lika djupt. Möbler av trä däremot som dessutom ska användas, kanske våttorkas, behöver en vattentålig, slitstark färg som härdar.

Vattenlösliga färger såsom limfärgsmålari och temperamåleri har alltså nyttjats på matta underlag som papper och textil, medan oljemåleri har använts till mindre sugande material som trä och metall. Limfärg kan även förekomma på träytor som inte utsätts för direkt slitage eller exponering för damm och smuts. Animaliskt lim är vanligt i limfärg. Även stärkelse, mjöl eller andra vegetabiliska limämnen kan ingå i limfärg men då kallas färgen ofta för slamfärg. Såväl slamfärg som äggtempera kan innehålla en liten mängd olja, vilket gör färgen något fetare. Ägg är en naturlig tensid och kan blandas med olja trots

att vatten används som lösningsmedel (Nyström 2012). En tempera som är uppblandad med olja kallas fet medan en tempera utan olja kallas för mager.

Underlaget tillsammans med färgens bindemedel och sammansättning bidrar till matthet, dovhet, mättnad och glans som ger skilda visuella effekter. Olika bindemedel bidrar också till varierande torktider och andra fysiska egenskaper hos färgen, vilket påverkar måleritekniken, tillvägagångssättet och procedurerna när färgen förs på underlaget.

Måleritekniker och verktyg vid komposition av mönster och applicering av färg

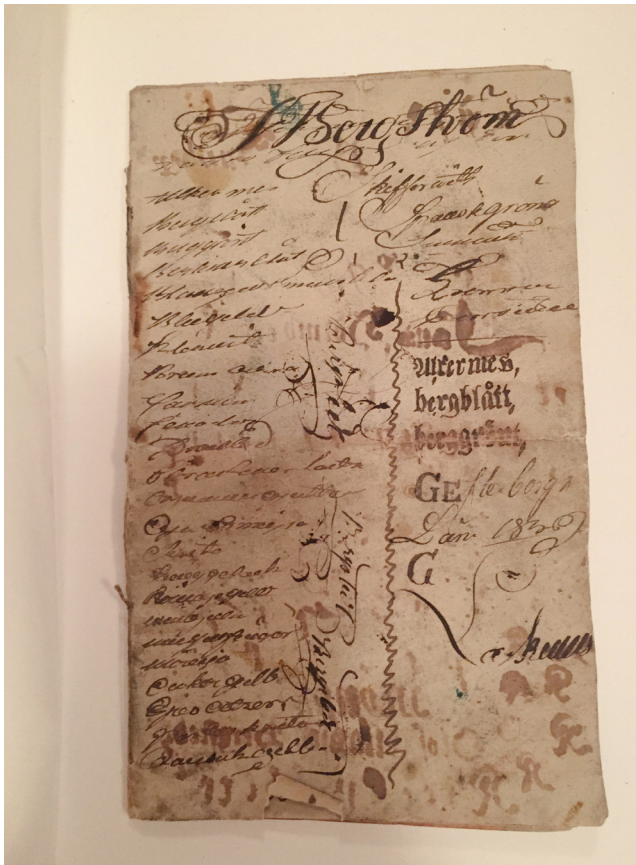
Beroende på färgens beskaffenhet kan olika måleritekniker som schumring, stöppling, fördrivning och skiktmåleri (lager på lager) nyttjas. Vissa färgtyper går också att polera upp för att erhålla mer glans. Andra färgtyper måste ytbehandlas för att bli vattenfasta, slitstarka eller få en djupare mättnad. För olika målerimaterial och måleritekniker kan också olika hjälpmedel, verktyg, användas.

Penslar, kammar och stämplor

Med hjälp av penslar, kammar och stämplor har målaren fört på, blandat, fördrivit och fördelat färgen över den yta som ska bemålas. För att åstadkomma de fantasifulla ådrings- och marmoreringsmönster som

Figur 1 (3.4.1): Olika typer av penslar. Till vänster två fina, runda, spetsiga penslar som används för konturer. Tredje penseln från vänster är en platt svinborstspensel. Den runda, långborstade, tjocka penseln överst i mitten är en anstrykare medan den undre är en sorts stöpplare. Penslar från Göras Göran Hanssons samling, Bollnäs kulturhus. Foto: Liv Friis





J Bergström

..... några feger a....

Alkermes	Skifferrött (?)
Bergblått	Spanskgröna
Berggrönt	S....
Berlinerblåt	L...
Bl	K
Blyglete	-----
Blyvit	Altermes
Brun Ockra	Bergblått
Carmin	Berggrönt
Cinober	Gefleborgs Län 1839
Drakblod	Lackmus
Florentenerlack	
Gummigutta	
Gurkmeija	
Krita	
Cuge(l) Lack	
Roccajo ? Gele	
Wec...?	
Mässingsflagor	
Mönja	
Ockergelb	
Geio ocker	
Pariserkrita?	
...gelb	

utmärker allmogemåleriet, använde målaren tandade kammar av läder, stämplar, trasor, fingrar eller handlov.

Olika verktyg som vi bland annat ser spår av i hälsingemåleriet är exempelvis platta och runda svinborstpenslar som nyttjats för ifyllning av motiv (se penslar till vänster i fig. 1). Andra penslar som var vanligt förekommande är runda avklippta penslar och runda spetsiga penslar, den senare för att måla tunna linjer, konturer och skrift. Breda svinborstpenslar och moddlare användes för grundering, medan en stöpplare vanligtvis nyttjades för schablonmåleri (se fig. 1 och 12). Även svinborstpenslar kunde användas till schabloner.

Målarböcker och mallar för upprepade mönster

I vår studie har vi uppmärksammat två målarböcker med proveniens från Hälsingland. Den ena är en handskreven målarbok, daterad 1830, med bland annat en lista på olika pigment som enligt påskrift tillhört ”J Bergström [...] Gefleborgs län” (se fig. 2 a–b). Den andra är en handbok från 1828 i målar tekniker, *Den uppriktige Laquerkonsten ... Jämte Tillför-*

Figur 2 a–b (3.4.2 a–b): Handskriven lista över bland annat olika pigment, sammanfattad av J. Bergström 1830, Gefleborgs län. Målarboken finns vid Jamtli, Östersund. Foto: Ingall Nyström

lietelig beskrifning på olje-färgor. Huruvida ägaren till boken, en bonde i Håvra, var målare är okänt. En likadan målارhandbok efter målaren Pehr Sundin (1760–1827) i Sunne, Jämtland, finns bevarad på Jamtli/Jämtlands länsmuseum. Efter denne målare finns även andra böcker om färgtillverkning som *Beskrifning om tillverkningssätten af harts, terpentin, terpentinolja och kimrök*, utgiven 1774. Vid Leksands kulturhus i Dalarna finns bevarat efter målaren Pipar Lars Larsson i Tibble by, Leksand, en målارbok med titeln *Handledning till beredning af alla slags Olje- och*

Figur 3 (3.4-3): Bildmontage med bilder ur skissbok från 1703 efter en målare, möjligen vid namn Pehr Wästhin. Ett par av skisserna tycks vara tecknade efter 1600-talets bibel-illustrationer medan andra bildfält förefaller avbilda eller vara skisser för interiörmaleri. Figurrepertoar och dekorelement överensstämmer med det äldre hälsingemåleriets bildtradition och visar att det måleri som kan dokumenteras i bevarat interiörmaleri från 1700-talets mitt och andra hälft var etablerat i området redan vid 1700-talets början. Skissbokens nuvarande placering och ägare är okänd. Foto: Hilding Mickelsson





Wattenfärger till målning och stenkning, äfvensom till anskaffandet af de dertill nödiga färger, Olje- och lackfernissor o. s. w. Tillika med anvisning till Betsning, Polering och Förgyllning af Trä till Konsten att ... till Färgning af Ylle-, Bomulls-, Siden- och Linnetyger ... av Louis Mathey från 1838. Boken är signerad av målaren själv 1843. Rimligtvis hade målarna i Hälsingland också tillgång till denna typ av målarhandböcker.

Vidare är det troligt att målarna hade tillgång till och använde egna och andras skissböcker med anteckningar och skisser samt mönsterböcker. Efter snickaren Olof Axell (1824–1903) i Hudiksvall och hans föregångare Jonas Ullberg (1776–1847) finns såväl skissböcker som mönsterböcker med mallar bevarade vid Hälsinglands museum (se fig. 3) (A 45:1). Det finns också dokumentation av en skissbok daterad 1703 som tillhört en oidentifierad målare, vid namn Pehr Wästhin (se fig. 3). Denna har med all sannolikhet nyttjats som förlaga vid måleri. Mönster

Figur 4 (3.4.4): Punsad skiss och mall från Olof Axells samling av ritningar, skisser och förlagor vid Hälsinglands museums arkiv (A 45:1). Foto: Ingalill Nyström

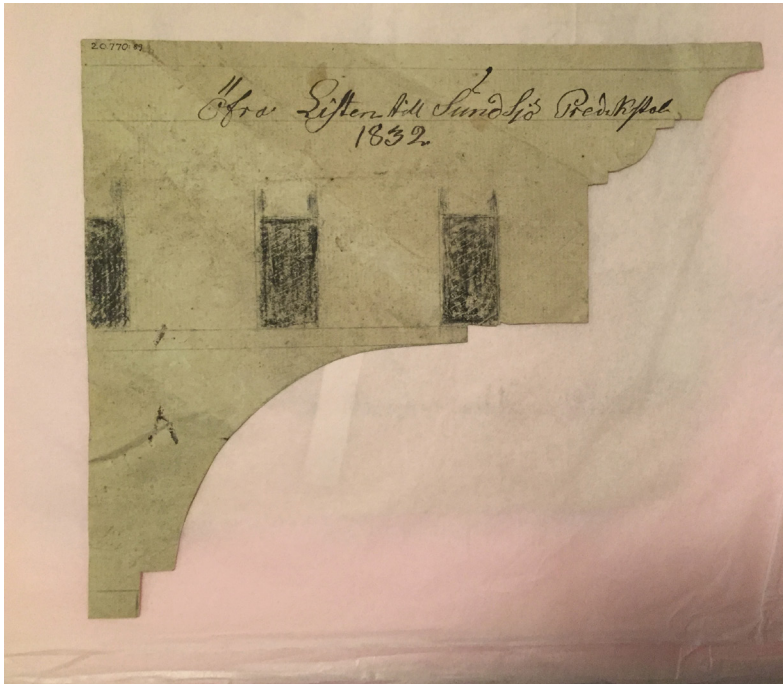
och motiv kan målarna också ha kopierat efter figurbiblar, kopparstick, kyrkomåleri eller andra väggmålningar (Nodermann 1984; jfr Nyström 2012).

I såväl det äldre figurativa måleriet som i det yngre dekorativa och ornamentala har vi tydliga spår och indikationer på att målarna använde sig av olika förlagor och mallar för att komponera figurernas kroppsställningar, anatomiska detaljer som ansikten och händer och arkitektoniska element som kolonner och pelare (se fig. 5) (jfr Nodermann 1964:42, 1984). Mallarna, som kan beskrivas som positiva, har använts för markering av konturer med hjälp av tunn utspädd färg eller senare, från 1800-talets mitt, med blyerts. De positiva mallarna kunde se ut som de efter målaren Pehr Sundin med släkt, vilka ingår i Sundinska samlingen vid Jamtli/Jämtlands länsmuseum (se fig. 6a–b) eller som de klippdockliknande mallar som finns efter Mats Persson Stadig

Figur 5 (3.4.5):
Mallar har använts för arkitektoniska element. Ytterformerna på kolonnens kapital och vindruvsklasar har tecknats efter en positiv mall. Foto: Ingalill Nyström



Figur 6 a–b (3.4.6 a–b): Positiva mallar av kolonnbas och kapitäl, funna i trossbotten i Göran Sundins hus, Sunne, Jämtland, då det revs på 1950-talet. Det funna arbetsmaterialet har använts av målarsläkten Sundin och medhjälpare under 1700- och 1800-talen. Jamtli/Jämtlands länsmuseum i Östersund. Foto: Ingalill Nyström



vid Dalarnas museum i Falun (se fig. 7). I de båda samlingarna finns även stuckna och punsade mallar (jfr Nodermann 2005:41f; Björkroth 1989). Genom att konsekvent kalkera valda motiv på plastfilm för jämförelser har vi i studien kunnat identifiera ett stort antal motiv från 1700- och 1800-talen där mallar har använts i väggmaleriet. Det

Figur 7 (3.4.7): Positiva mallar av klippdockliknande typ har nyttjats för att rita upp konturerna till figurer i väggmåleriet. Exemplet är hämtade ur en samling målarverktyg som tillhört dalmålaren Mats Persson Stadig, verksam i Bjursås under 1800-talets förra hälft och mitt. Dalarnas museum. Foto: Ingalill Nyström



Figur 8 a–b (3.4.8 a–b): Blomsterdekorationer på möbler attribuerade till Jonas Lust. Målaren har efter mallens konturer skissat angett motivet med blyerts på ena skåpsidan (a) och därefter upprepat proceduren fast med mallen riktad åt andra hållet på andra skåpsidan (b). Själva motivet har sedan målats med hjälp av olika penslar. En spetsig, rund pensel har använts till stjälkar och blad. Ystegården, Hillsta by i Forsa socken. Foto: Ingalill Nyström



är också tydligt att positiva mallar har använts inom möbelmåleriet, exempelvis för de upprepade blomsterdekorationerna i Jonas Lusts möbelmåleri (fig. 8 a–b).

Andra hjälpmedel och verktyg som stämplar, snidade block, träsnitt/tryckstockar (se fig. 9), riktbrädor, simpelkort (trissa med rikttråd, enkelt snöre), passare och ritsar nyttjades vid målning (se fig. 10). Ibland har blyerts använts för att dra upp riktlinjer (se fig. 11).

Schabloner i Hälsingland

Schabloner har använts rikligt i hälsingemåleriet under 1800-talet (Fridell Anter & Wannfors 1997:185). Till det som tidigare varit känt om schablonmåleriet har nu genom vårt projekt och våra undersökningar av det måleri som stått i fokus för detta, kunnat tillföra ytterligare kunskaper om material och tillvägagångssätt.

Genom att använda schabloner vid ett upprepat mönster kan ett interiörmåleri rationaliseras avsevärt. Tekniken har också tagits tillvara för att skapa ett eget konstnärligt uttryck (Nyström et al. 2018).

Figur 9 (3.4.9):

Det är troligt att handgjorda stämplar och snidade tryckblock, träsnitt och tryckstockar av olika slag har använts vid kompositioner av olika motiv i hälsingemåleriet. Hälsinglands museum. Foto: Ingalill Nyström



Till skillnad från en positiv mall är en schablon en mall där motivet är utklippt och utgörs av hålutrymmet (se fig. 12). Mallen är vanligtvis gjord av papp eller handgjort papper (jfr Folkesdotter 1997, 2003:2). Ibland har pappret isolerats med olja, dels för att hålla längre när vattenlöslig lim- eller slamfärg använts, dels för att pappret ska bli mindre sugande när oljefärg ska användas. Schablonerna uppvisar ofta flera olika färgskikt, vilket tyder på att de återanvänts i olika färgsättningar och inredningar. Dessa har dock ej studerats närmare i denna studie.

Figur 10 (3.4.10): Passare med rits har använts för att placera in centralblommorna i motivet. Bortom Åa, Fågelsjö. Foto: Ingalill Nyström

Ofta används olika schabloner tillsammans i set. Varje kulör i motivet har sin egen form (se fig. 10). De olika schablondelarna har sedan passats in ovanpå varandra med hjälp av ett passmärke (jfr Folkesdotter 2004:3). Vid dess uppmålning har vanligtvis en stöpplare eller svinborstspensel använts för appliceringen av färgen (jfr Brønne 2002). Avancerade mönster och stora ytor i ett rum målades systematiskt, ofta i lodräta våder, där inpassningen på väggytan mättades in med lodlina efter vilken en hjälplinje markerades med blyerts (se fig. 13).





← **Figur 11** (3.4.11): Skiss och riktlinjer för centralmotiv i ett inntak uppdragna med hjälp av blyerts och fastspänd tråd i centrum. Brädorna är troligen grunderade med en limkritgrund som också utgör bottenfärgen. Rengsjö hembygdsförening. Foto: Ingalill Nyström

→ **Figur 12** (3.4.12): Schablon-set i två delar som använts för hörnmotiv. Den övre schablonen till höger är grundschablonen som använts först. Schablonen till vänster, placeras in ovanpå med hjälp av passhålen som syns utmed kanterna. Schablonerna tillhör Göran Göran Hanssons samling, Bollnäs kulturhus. Foto: Liv Friis



← **Figur 13** (3.4.13): För att placera schabloner korrekt över en stor yta kunde markeringar i blyerts med hjälp av lod på göras på väggen. Notera att den gröna färgen inte stöplats på utan strukits på med en tjock svinborstspensel. Världsarvsgården Gästgivars. Foto: Liv Friis



Figur 14 (3.4.14): Schablon som använts för tillverkning av bård på löpmeter. Undersviks hembygdsgård. Foto: Ingalill Nyström

Effekter som skuggning och djup skapades med olika ljusa och mörka kulörer.

I vissa fall är schablonerna målade direkt på plats på en grunderad träbotten eller textil (jfr Folkesdotter 2004:1). Vanligast är dock att papp eller papper nyttjats som underlag. Ofta har pappret limmats upp på en textil som spänts upp på väggen och motivet målats upp på plats. Ibland förekommer färdiga schablonbårder på löpmeter som förtillverkats av målaren (jfr Fridell Anter & Wannfors 1997:305). Bårderna har sedan limmats upp på plats (se fig. 14 och 15).

Världsarvsgården Bommars är ett exempel på hur kreativt hälsingemålarna lyckats kombinera schabloner och moderna tapeter med egentillverkade bårder. Ett exempel på en schablonsamling, där schablonerna både kan härledas till en identifierad hantverkare och dessutom kopplas till ett befintligt väggmåleri är Göras Hans Hanssons schabloner vid Bollnäs kulturhus. Schablonerna har bland annat använts för väggmåleri i gården Hans Anders i Koldemo, den gård som allt sedan Willy Maria Lundbergs tid varit känd under namnet Träslottet i Arbrå.



Figur 15 (3.4.15): Förtillverkad volangbård som klippts till och anpassats på plats för att stämma med rummets format. Världsarvsgården Gästgivars. Foto: Ingalill Nyström

Referenser

Otryckta källor

Hälsinglands museums arkiv (HM). A 45:1, Olof Axells samlingsvolym.
Jamtli, Jämtlands läns museums arkiv. Sundinska samlingen.

Tryckta källor

- Björkroth, Maria (1989). Mats Persson Stadig – dalmålare. *Dalarnas hembygdsbok 1989*. Falun.
- Brønne, Jon (2002). Dekorationsmaling: marmorering – ådring – lasering – patiner – sjablondekor – strukturmalning. 2 uppl. Oslo: Teknisk Forlag.
- Folkesdotter, Gärd (1997). Jonas Wallström och samtida schablonmåleri. *Hälsingrunor 1997*.
- Folkesdotter, Gärd (2003). Små hål med stor effekt: jämförelser mellan schabloner, målare och interiörer från Hälsingland under 1800-talet. Kandidatuppsats. Stockholm: Stockholms universitet.
- Folkesdotter, Gärd (2004). ”Du skall stjäla med smak” – mönster i hälsingegårdsmåleri. Magisteruppsats. Stockholm: Stockholms universitet.
- Fridell Anter, Karin & Henrik Wannfors (1997). *Så målade man: svenskt byggnadsmåleri från senmedeltid till nutid*. 2 [uppdaterade och utök.] utg. Stockholm: Svensk byggtjänst.
- Nodermann, Maj (1964). *En jämtländsk kyrkmålarfamilj*. Östersund: Heimbygdas Förlag.
- Nodermann, Maj (1984). *Från Altranstädt till Delsbo: bildtryck och bonader med Carl XII*. Stockholm: Nordiska museet.
- Nodermann, Maj (2005). *Mästare och möbler: jämtländska målare, bildhuggare, hantverkare och deras arbeten*. 2 rev. uppl. Östersund: Jamtli förlag.
- Nyström, Ingalill (2012). *Bonadsmåleri under lupp: spektroskopiska analyser av färg och teknik i sydsvenska bonadsmålningar 1700–1870*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet. Tillgänglig på: <http://hdl.handle.net/2077/30154>
- Nyström Ingalill, Anneli Palmsköld, Johan Knutsson & Kristina Linscott (2018). Hälsingegården och den färggranna folkkonsten. I: Daun, Johannes & Christer Ahlberger (red.). *Bondeherrgårdar: den nyrika bondeklassens gårdar 1750–1850*. Lund: Nordic Academic Press.

3.5

KONSTTEKNOLOGISKA UNDERSÖKNINGAR AV HÄLSINGEMÅLERI OCH HUR DE KAN HJÄLPA TILL VID ATTRIBUERINGAR

Ingalill Nyström

Detta kapitel handlar om analysresultaten från de konstanteknologiska och materialtekniska undersökningarna som metodologiskt beskrivs i kapitel 3.1 *Konstanteknologisk källforskning med ett hantverks- och konserveringsvetenskapligt perspektiv*. Utgångspunkten i denna forskningsstudie har varit att studera signerade och säkert attribuerade verk av olika kända målare och målargrupper. Analyserna har utförts för att kartlägga deras användning av råmaterial och tillverkningstekniker vid målning av väggytor, tak och möbler. Resultaten kan vara värdefulla för säkrare attribuering och för tolkningen av det sociokulturella sammanhang i vilket målarna verkade.

I den mån det har gått att avgöra beskrivs såväl pigment, färgämnen, fyllmedel och bindemedel som måleritekniker och målarkerfityg. Gällande bindemedlen är det framför allt innehållet av fetter, animaliska eller vegetabiliska, som hittills undersökts genom gaskromatografisk undersökning (Fors & Isaksson 2018).

Generella observationer

Utifrån de kemiska analysresultaten och med ett hantverksvetenskapligt perspektiv kan vi dra slutsatsen att bemålningen av trämöbler som företrädesvis innehåller vegetabiliskt fett utförts med linoljefärg. Att linoljefärg använts vid möbelmåleri verifieras även i historiska källor (Nyström et al. 2018). Vad som dock är intressant är att det framför allt gäller själva bottenfärgen på möbeln samt fyllningar, lister, bårder och olika snidade ornament. Däremot har det visat sig att dekorationsmåleriet såsom blomstermotiv ibland består av en fet tempera innehållande äggula (animaliskt fett, kolesterol), troligen kokt linolja (vegetabiliskt

fett) och ibland även fernissa (terpenoider). Enstaka dekorfärger tycks bestå av bara kokt linolja och fernissa. Detta kan förklaras med att en tempera och även en kokt linoljefärg innehållande fernissa torkar snabbare än ren linoljefärg, vilket minskar risken att färgen smetar ut vid eventuell beröring i samband med bemålningen. Även insidor av möbeln, såsom lådor och skåpinredning är målade med äggtemperafärg. Några få möbler uppvisar lokalt en vit grundering. Denna verkar också bestå av en sorts tempera, en blandning av vegetabiliskt och animaliskt fett med inslag av kolesterol eller en mager äggtemperagrundering med linoljefärg ovanpå. Att det ingår tempera på möbler är rimligt då den typen av färg är avtorkningsbar till skillnad från limfärg som lätt löses upp med vatten. En vanlig uppfattning har tidigare varit att det generellt är limfärg på insidan av skåp och lådor.

Vad som också visat sig överraskande efter bindemedelsanalyserna är att även ett fall av dekorerat innertak av trä tycks vara bemålat med äggtempera med inslag av vegetabilisk olja. Tak behöver ju sällan torkas av varför limfärg traditionellt varit vanligt. Limfärg för trätak finns också verifierat i källtexter från tiden (Delsbo LIa:4). Just i detta fall kan det bero på att samma färg även använts på väggarna, en uppspänd textil. Med denna vetskap blir det uppenbart att flera tak i Hälsingland målats med tempera. Detta indikeras av att måleriet i flera fall ter sig laserande. Limfärg blir opakt och ogenomskinlig medan en tempera ter sig mer laserande om än mer opak än en oljefärg. Det är också svårt att måla med limfärg ovanpå ett limfärgsmålteri eftersom färgen hugger. Ren linoljefärg på limfärg är också osannolik då oljan migrerar ut i den porösa limfärgen. Detta har vi inte sett några tecken på i vare sig tak- eller väggmåleri.

Vid merparten av bindemedelsanalyserna har även terpenoider påvisats på bemålat trä, sannolikt beroende på kontaminering, föroreningar, i provet från träunderlaget (Fors & Isaksson 2018). Vi ser dock att i vissa fall beror det på att färgprovet tagits från ett hartsbaserat drickamåleri eller att en hartshaltig ytbehandling finns på möbeln. I några fall är det en sekundär fernissa som applicerats vid ett senare tillfälle. Såväl hartsbaserat drickamåleri som hartshaltiga ytbehandlingar, såsom fernissor, har verifierats med hjälp av kompletterande analyser som Ramanspektroskopi och UV-belysning.

Måleri på textil innehåller vanligtvis animaliskt fett och kolesterol, ibland med inslag av vegetabiliskt fett (jfr Fors & Isaksson 2018). Det tyder på att äggtempera av olika slag använts till måleriet på textil.

Detta överensstämmer med de analyser som utförts på textila bonads-målningar i Sydsverige från samma period (Nyström 2012). Måleri på papper däremot innehåller nästa alltid animaliskt fett utan kolesterol, i något enstaka fall en blandning av animaliskt och vegetabiliskt fett (jfr Fors & Isaksson 2018). Det förra indikerar att limfärg använts till måleri på papper och att det i enskilda fall kan röra sig om en sorts slamfärg gjord på kokt mjöl och olja och/eller sillake. Eventuella polysackarider, kolhydrater som finns i stärkelse, har ej ännu verifierats men är något vi ämnar återkomma till så snart sådana resultat erhålls.

Delsboskolan

Gustaf Reuter

Till Gustaf Reuter (1699–1783) har en rad olika interiörer kunnat knytas. Det finns ett relativt stort antal signaturer som belägg för målarens identitet. Ett problem är dock att flertalet av dessa interiörer som signerats är kraftigt restaurerade och retuscherade med påföljd att de autentiska färglagren och spåren efter målarens redskap och personliga handlag har förvanskats. Ett annat problem är att Reuter kan ha samverkat med andra i en och samma interiör och att de mallar som kommit till användning kan ha hanterats av fler än Reuter själv. Reuter kan ha målat tillsammans med sin fru Brita Johansdotter Klingström som levde 1697–1784 (Nodermann 2009). Det finns angivet i Delsbo kyrkas räkenskapsbok från den 20 december 1741 att hustrun tillsammans med sonen vitlimmat trävalvet och målat fönster (Delsbo LIa:4). Detta medan Reuter själv militärtjänstgjorde i kriget i Finland. Vi får alltså här indikationer om att såväl fru som barn kunde måla. Reuters måleri kan därmed vara utfört av flera målare i familjen. Det utesluter inte att även andra samarbeten kan ha förekommit.

De verk som analyserats i studien är en kista (HM 9037) med Reuters ägarinitialer daterad 1764, en säkert attribuerad kista (HM 1716) från 1771 och en signerad väggmålning på textil (HM 764) från 1740 vid Hälsinglands museum. Dessutom har ett tvådelat skåp (LjM 9431) daterat 1774 vid Ljusdalsbygdens museum samt tak- och väggmåleriet i Delsbogården på Skansen från 1747 och 1773 undersökts. Andra signerade målningar av Reuter vars figurer ritats av för jämförelse med andra verk är en målning från Kramsta i Järvsö, daterad 1746 och väggmålningarna i övervåningen till Frisbogården, Bjuråkers forngård, signerade och daterade 1760.



Figur 1 (3.5.1): Kista av Gustaf Reuter, hans initialer "GR" och hustruns "BK" står på framsidan. Kistans sidor har en hartsinnehållande drickamålning. Resterande färg på utsidan är utförd i oljemåleri. De gröna partierna är en blandgrön. Foto: Ingalill Nyström

Kistan (HM 9037) från 1764 som ursprungligen tillhört Gustaf Reuter är utförd i oljefärg och en hartsbaserad drickamålning på framsida och sidor (se fig. 1). Samtliga färger innehåller bly, vilket indikerar att blyglete finns i färgen och att det är kokt linolja som bindemedel. Kistans insida har en mager färg som är kraftigt övermålad med en zinkvit oljefärg, troligen innehållande bariumsulfat som fyllmedel. En gulorange kulör på insidan av kistan består av orpiment med spår av realgar. På utsidan finns förutom den bruna drickamålningen endast få kulörer. Det gula är ockra med blyvitt och spår av krita. Det gröna är troligen spanskgrön och eventuellt gulaktig blyglete, ibland kallat mengel (Nyström et al. 2017). Det vita är blyvitt.

Kistan (HM 1716) från 1771 har ett dekorationsmåleri utförd i *alla prima*-teknik (se fig. 2). Under de dekorationsbemålade partierna, kistlocket, finns en nu beige mager grundering som innehåller ägg, even-

tuellt linolja samt krita och blyvitt. Övrig färg är sannolikt linoljefärg och inte fet tempera. Grunderingen med sitt ägginnehåll kontaminerar bindemedelsanalyserna (jfr Fors & Isaksson 2018), men det faktum att dekorationsmåleriet är utfört vått i vått samt att det med tiden uppstått *pentimento*, genomslag av underliggande färg, tyder på att bindemedlet i färgen är olja. Den ljusgröna färgen som är en blandgrön av gulockra, indigo samt krita och blyvitt har fått torka innan ovanpåliggande färger har applicerats. Det mörkgröna som också är samma typ av blandgrönt innehåller bara spår av krita och blyvitt. Det mörkblå är en blandning av pariserblått och indigo samt krita. Den ljusare varianten blå består av indigo, krita och blyvitt. Det röda och rosa består av en blandning av mönja, massikot, rödockra och blyvitt i olika proportioner och blandningar. Det svarta är kimrök.

Skåpet i två delar (LjM 9431) från 1774 är också målat i alla prima-teknik med uppbrutna kulörer (se fig. 3a). Färgen på lister, krön och flankerande balusterdockor är oljebaserad medan sidor och skåpdörr som är träådrade uppvisar ett hartsbaserat drickamåleri. Såväl oljefärgen som hartsfärgen ligger ovanpå en äggbaserad vit grundering som täcker hela skåpet. Innehållet i grunderingen tycks slå igenom, kontaminerar, bindemedelsanalyserna och försvårar därmed identifieringen (jfr Fors & Isaksson 2018). Dekorationsmåleriet består således troligtvis



Figur 2 (3.5.2): Säkert attribuerad kista (HM 1716) av Gustaf Reuter som finns på Hälsinglands museum. Det gröna är en blandgrön av gulockra och indigo med olika mycket blyvitt och krita beroende av nyans. Foto: Ingalill Nyström

Figur 3 a–b (3.5.3a–b): a) USB-mikroskopering av skåp (LjM 9431) i två delar attribuerat till Gustaf Reuter från 1774, Ljusdalsbygdens museum. Notera den ljusa temperagrunderingen som finns generellt under allt måleri. Framför allt syns den på de träådrade partierna. Den hartshaltiga drickamålningen, träådringen, har lokalt spjälkat loss. b) Svart inskription i uppförstoring med hjälp av USB-mikroskop indikerar fet linoljefärg, möjligen med harts (LjM 9431). Foto: Ingalill Nyström



A006 | 1280x960 | 2015/05/07 14:04:34



av linoljefärg (se fig. 3b). Det blå och mörkblå består av pariserblått. Det ljusblå är en blandning av pariserblå, indigo, krita och blyvitt. Det gula innehåller gulockra och en organisk gul. Det orangeröda är en blandning av mönja och cinnober. Det finns även en röd som drar mot det laxrosa innehållande samma blandning av röda pigment, uppljusat med blyvitt. Det rödbruna är rödockra och cinnober. En mörkare rödbrun variant består av rödockra och kaputmortum. Det svarta är kimrök.

Väggmålningarna (HM 764) på textil är målade med äggtempera. Måleriet är kraftigt retuscherat och merparten av proverna är kontaminerade med senare material. Pigmenten har därför ej analyserats.

Måleriet i Delsbogården på Skansen (se fig. 4), från 1747 och 1773 har ända sedan det flyttades från Karlsgården i Tjärnmyra by, Delsbo socken, ansetts vara i sin helhet utfört av Reuter (Gustafsson 1941:142). Våra analysresultat bekräftar att det av Reuter signerade partiet på textil är inklippt och kraftigt retuscherat (se fig. 5 a). Vidare skiljer sig må-

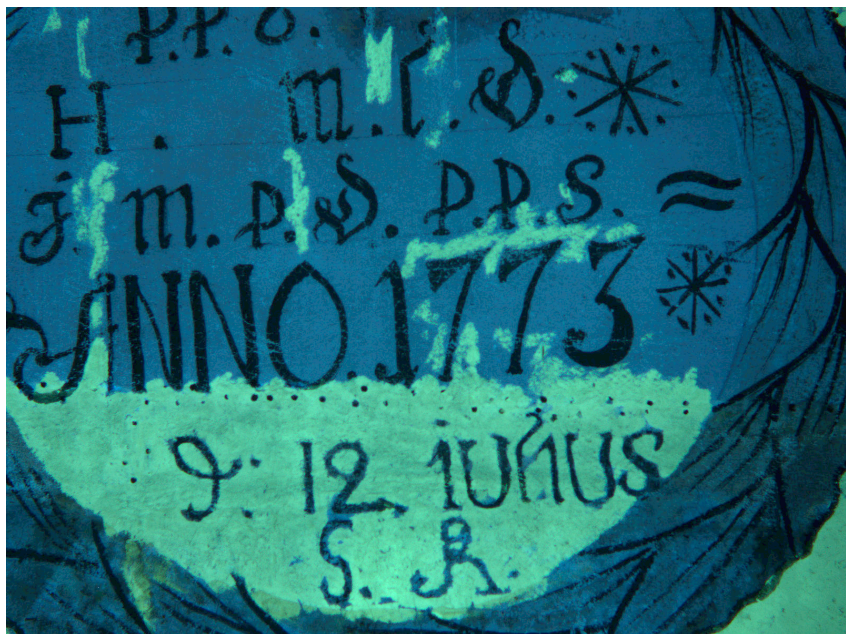
Figur 4 (3.5.4): Frågan är om både väggar och tak är målade av Reuter i Delsbo-stugan, Skansen. Notera att ängeln i takmåleriet tydligt uppvisar Reuters manér. Figurerna på väggarna är utförda med mallar som till storlek överensstämmer med Erssons måleri. Foto: Ingall Nystrom





Figur 5 a–b (3.5.5a–b):

a) Kransen med Reuters signatur "Anno 1770 i 12 julius G.R." är kraftigt retuscherad och utklippt efter sin yttre kontur. Fotografiet är taget i ultraviolett ljus och de grön-gula partierna är retuscher, eller rättare sagt övermålningar utförda i zinkvitt. Ljusgrön fluorescens är typiskt för just zinkvitt. Bottenfärgens originalfärg är utförd i krita som inte fluorescerar. b) Reuter använde blyerts i det här fallet när han drog upp stöddlinjer för exempelvis text. Foto: Ingalill Nyström



leriet på väggarna från det i taket. Skissen för figurernas konturer och linjer för text i väggmåleriet är utförda med utspädd järnoxidröd färg (se fig. 6a). Skissen i taket däremot är utförd med blyerts (se fig. 5b). Mallar har använts i båda fallen men takmåleriets mallar är mer fritt avritade. Väggmåleriet från 1747 har figurer som i storlek och utformning, exempelvis hakpartier, överensstämmer med dem i Erik Ersons måleri.

Ersson var vid tillfället 17 år (se fig. 4, 5 a–b). Väggmåleriet består också av fler kulörer än takmåleriet. Kulörerna innehåller relativt rena pigmentblandningar av krita, indigo, kimrök, mönja, massikot, organisk gul samt gul, röd och brun ockra. Den orangeröda är dock en blandning av mönja och massikot. Samma pigmentblandning men med mer massikot samt krita har använts till karnationspartier. Takmåleriet är utfört delvis i alla prima-måleri och består framför allt av jordpigment, kimrök, krita och organisk gul. Måleriet saknar helt blå inslag.

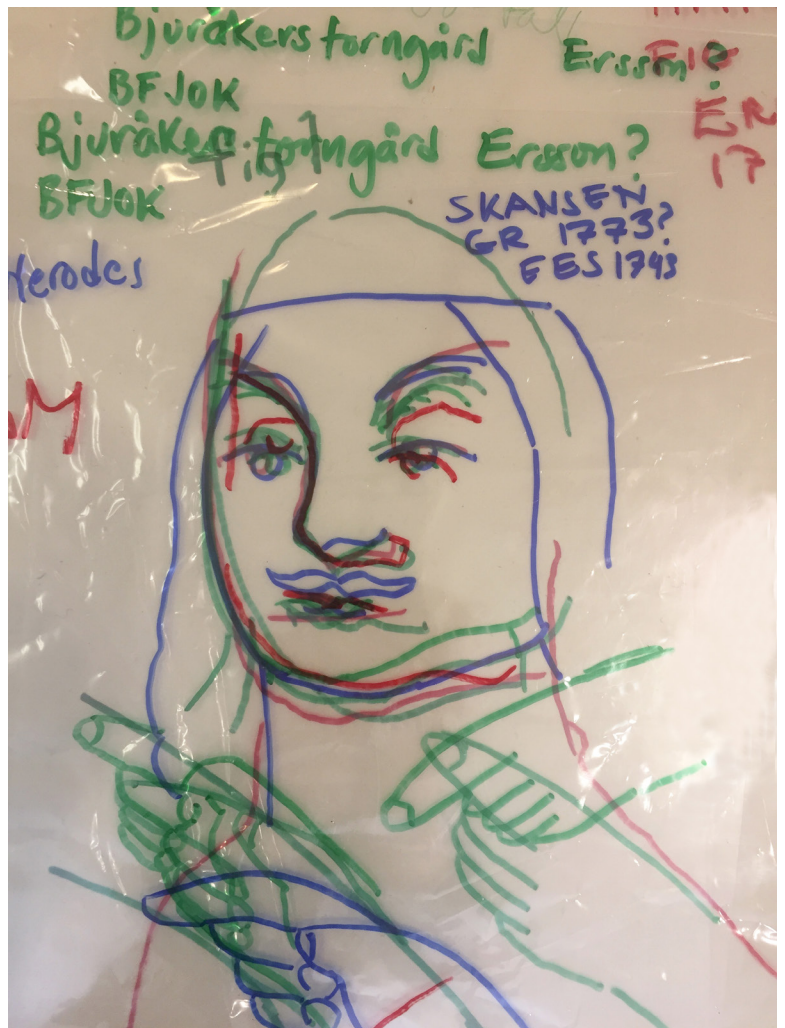
Takmåleriet stämmer måleritekniskt överens med andra signerade verk av Reuter. Det är utfört i alla prima-teknik, består av brutna kulörer och är fritt avritat efter mall. Bindemedlet i färgen är ej undersökt men den transparens som finns i det dekorativa måleriet, samt det faktum att delar är utförda i alla prima-teknik, tyder på att det kan röra sig om tempera på en limfärgsbotten. Väggmåleriet som troligen är temperamåleri avviker vad gäller piktur och handlag. Vi kan också konstatera att det finns vissa likheter mellan väggmåleriet och annat måleri som stilistiskt kan tillskrivas Erik Ersson (se fig. 6 a–b). Samma mallar tycks ha använts. Kan väggmåleriet vara utfört i samarbete mellan Reuter och Ersson eller är en tredje än så länge oidentifierad målare inblandad?

Måleriet i Skansens Delsbogård är förvillande. Rummet i nuvarande skick är en sammanblandning av olika tidsperioder. Måleriet är kraftigt restaurerat och rekonstruerat på 1940-talet när måleriet sattes upp i den då nyligen dityflyttade stugan. Ursprungligen satt interiören i en annan byggnad, den så kallade Karlsgården i Tjärnmyra, som plockades ned för att flyttas till Skansen. Byggnaden återuppfördes aldrig, varför interiören istället sattes upp på andra våningen i Delsbostugan på Skansen. Stugan är ursprungligen gården Bommens från Västeräng i Delsbo. Bilder tagna på Karlsgårdens interiör, innan den demonterades, visar tydligt att innertaket då var horisontellt. Eftersom Västerängsstugan på Skansen var smalare, och taket inte rymdes på bredden, löstes detta genom att ändra formen på innertaket. Detta var möjligt genom att ändra taket till ett så kallat skärtak,¹³¹ som består av flera kortare partier takbrädor, som vinklats utmed sidan och infogats med synliga takåsar. Beslutet motiverades med att det gav interiören en mer ”ursprunglig form”, den som fanns på 1740-talet. Karlsgårdens sadeltak hade ur-

131. Även kallat tredingstak. Skärtak är dock en mer rättvisande och ursprunglig benämning (Olsson 2002).



Figur 6 a–b (3.5.6 a–b): a) Väggmåleriet från 1747 är utfört i temperaliknande färg på linnetextil i tuskaft. Skissen är utförd med utspädd rödockra. b) Sex olika avritade figurer från fyra olika bonadsmålningar av Erik Ersson. Samtliga figurer överensstämmer i storlek och utformning. Notera det kraftiga käkpartiet. Foto: Inga-lill Nyström



sprungligen varit öppet upp till taknock, det plana innertaket hade tillkommit först på 1770-talet då Reuter fick i uppdrag att måla. Reuter signerade sitt takmåleri på ett textilt underlag som vid restaureringen på 1940-talet placerades i en av gavlarna. Eftersom den ursprungliga stugan haft annan utformning och andra mått fick måleriet på väggarna dessutom kompletteras med nymålade partier för att passa in i den nya skepnaden. Det vi ser idag är alltså en blandning av flera historiska lager och tolkningar, vilket försvårar förståelsen av interiören.

Erik Ersson

Efter målaren Erik Ersson (1730–1800), Snickarmålaren, finns ett antal signerade verk. De verk som ingått i studien är en signerad svit (HM 1920) och ett signerat inredningsmåleri på textil i fyra lösa delar (HM 775 a–d), båda i Hälsinglands museum. Ytterligare osignerade verk har analyserats och jämförts. Dels ett nedplockat takmåleri bevarat i Delsbo hembygdsförenings ägo, dels ett väggmåleri i Delsbogården, Skansen som attribuerats till Reuter. Vid jämförelsen har ansikten, händer och figurpositioner i måleriet ritats av på plastfilm. Samtliga figurer som ritats av har överensstämmt i storlek och form (se fig. 6b). Typiskt för Erik Ersson är det kraftiga hakpartiet och de höga ögonbrynen.

Den signerade sviten (HM 1920) (se fig. 7), som finns på Hälsinglands museum, ingår som en del i en permanent utställning. Måleriet på väggarna består av fet äggtempera, utfört på en linneduksväv i fiskbensteknik som grunderats med en kritinnehållande mager tempera, möjligen hela ägget. Takmåleriet är utfört direkt på det kritgrunderade furuinnertaket. Detta måleri är också av temperatyp. Måleriet på väggarna är indelade i fält och föreställer figurativa bibliska scener. Figurerna i motiven på väggarna är upptecknade utifrån positiva mallar med hjälp av utspädd rödockra, medan mönjan använts för att dra upp skissen på taket. Krita har använts i det vita och finns med i samtliga Ramanpektra från pigmentanalyserna av den kritbaserade bottenfärgen. Det blå är en organisk blå av indigotyp. Det kan röra sig om vejde-indigo. Den gröna färgen är en blandgrön av indigo och en organisk gul, eventuellt schyttgult. Den gula färgen består av gulockra och den orange-röda av mönja med inslag av massikot, det vill säga blymonoxid. Det senare kan vara föroreningar i mönjan från fyndorten. Den rödbruna färgen består av rödockra. Svarta konturer är utförda med kimrök. Indigon däremot är troligen uppblandad med lite krita för att få en mer blå kulör. Ren indigo kan ge ett blåsvart intryck.



Figur 7 (3.5-7): Signerad svit, målad inredning av Erik Ersson på Hälsinglands museum. Foto: Ingalill Nyström

Inredningsmåleriet på textil (HM 775 a–d) i fyra delar uppvisar samma typ av figurer som i sviten i permanentutställningen på museet om än något förminskade (se fig. 8). Dekormåleriet är utfört i fet tempera på en kritgrundering av mager tempera. Indigo, eventuellt vejde, har använts till det blå. Gula partier är utförda med gulockra medan röda partier som går mot brunt består av rödockra. Det orangeröda består av mönja med inslag av gul blyglete (massikot, mengel) samma typ som i bonadssviten på väggarna. Svarta konturer är utförda i kimrök. Takmåleriet är troligen utfört samtidigt som väggmåleriet då de innehåller samma typ av pigment och blandningar.

Det osignerat takmåleri på lösa brädor (se fig. 9), som förvaras på Delsbo forngård har figurer som till storlek och utformning stämmer väl överens med den av Erik Ersson signerade bonadssviten på Hälsinglands museum och måleriet i Delsbogården på Skansen samt med annat måleri av Ersson (se fig. 6 a–b). Samma mallar tycks ha använts. Det är sannolikt ett limfärgsmåleri på trä med inslag av tempera. Bottenfärgen innehåller krita. Dekormåleriet uppvisar en välbevarad blå indigofärg, möjligen vejde-indigo, uppljusad med krita som målats alla prima i det mörkare blå. Det gula är en blandning av gulockra och en organisk gul.



Figur 8 (3.5.8): Löst väggfragment (HM 775d) i fyra delar av Erik Ersson, Hälsinglands museum. Måleriet är utfört i fet äggtempera. Foto: Ingalill Nyström

Figur 9 (3.5.9): Takmåleri i form av lösa brädor attribuerat utifrån stilistiska och materialteknologiska aspekter till Erik Ersson, vindsutrymme Delsbo forngård. Det blå är välbevarad indigo, eventuellt vejde-indigo. Ingen analys av bindemedlet har utförts. Fuktfläckarna indikerar dock att den vita bottenfärgen troligen är en porös limfärg. Själva dekormåleriet kan vara tempera som i den signerade sviten på Hälsinglands museum. Foto: Ingalill Nyström



Det grönaktiga är en blandgrön av det blå och de gula pigmenten. Det rödbruna innehåller rödockra och spår av gulockra. Det orangeröda innehåller mönja och blyglete (massikot). Pigmentvalet och blandningarna liknar dem i bonadssviten på Hälsinglands museum, det vill säga i ett av Snickarmålarens signerade verk.

Slutsatser Reuter och Ersson

Vilka slutsatser kan dras beträffande skillnader eller likheter mellan Reuters och Erssons måleri, tillverknings- och materialtekniskt, efter denna analys?

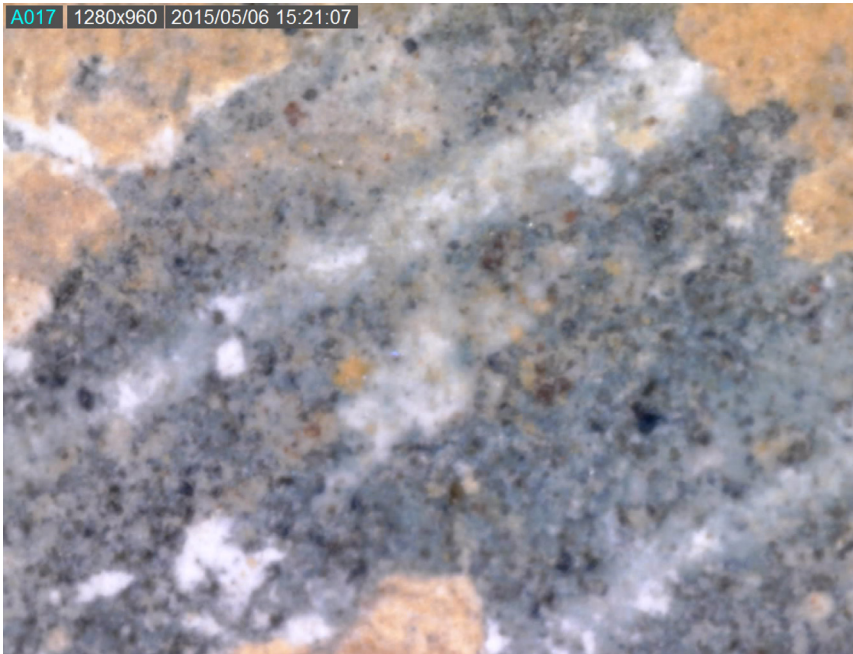
Typiskt för Reuter är att han blandar de olika kulörerna på palett och målar vått i vått, alla prima, samt schatterar kulörerna. Likaså förekommer i några enstaka fall av grunderingar och träådringar samt ett under perioden förhållandevis dyrt pigment såsom pariserblått. Reuter jobbar också friare med mallar samt använder blyerts för uppteckning av motiven. Tillsammans kan de olika materialtekniska aspekterna indikera att Reuter haft någon form av skolning eller utbildning i måleri. Liknande iakttagelser för just skolade målare har gjorts i det sydsvenska bonadsmåleriet (jfr Nyström 2012). Ersson däremot använder billiga jordpigment, mönja, gul blyglete och organiska växtfärgämnen samt en utspädd rödockra, ibland mönja, som skissfärg. Han följer mallarna mer strikt och målar renare färgfält och sällan vått i vått.

Ljusdalsskolan

Hindriks-Olle, Olof Henriksson

Efter målaren Hindriks-Olle (1793–1861) från Ljusdal saknas kända signerade verk. Däremot har enligt muntlig tradition enstaka verk utpekats som utförda av honom. Uppgifter har sedan legat till grund för undersökningar som kunnat styrka denna muntliga traditions tillförlitlighet (Assis 2016, 2017). Av målerier tillskrivna Hindriks-Olle har två väggfält i Ljusdalsbygdens museums samlingar (LjM 9207; LjM 9505) samt en inredning på gården Jon-Pers i Nore, Ljusdal analyserats. Den sistnämnda har visat sig vara utförd av Hindriks-Olle i samarbete med lärlingen och kollegan Anders Erik Ädel.

Det ena väggfältet (LjM 9207) är en del av en större svit som funnits i Hindriks-Olles hem (se fig. 10 a och fig. 5 i kapitel 2.5 *Målares nätverk, relationer och samarbeten. Måleriet i Ljusdal till och med Anders Erik Ädel*). Den porösa och matta bottenfärgen är troligen limfärg. Dekormåle-



Figur 10 a–b
(3.5.10 a–b): a) Detalj av väggfält som funnits i Hindriks-Olles hem (LjM 9207). Troligen limfärg som bottenfärg med inslag av tempera. b) USB-mikroskopering av mörkgrön färg med gul färg ovanpå. Det mörkgröna är en blandgrön av spansk, grön, indigo och parisserblått. Det gula består av gulockra och krita. Lokalt finns en slöja av ett vitt pigment som i detta fall inte har analyserats. Foto: Ingalill Nyström

riet som är sirligt och detaljerat är möjligen tempera. Spjälkningen och det att färgen lokalt är mer transparent tyder på det (se fig. 10 b). Den orangeröda kulören består av mönja blandat med massicot (mengel). Det röda i det orangeröda är ren cinnober medan det röda tycks vara en lackfärg som ej gått att analysera. Den ljusgröna kulören består av malakit och lite massicot medan den mörkare gröna består av spansk-

Figur 11 (3.5.11): Väggfält av Hindriks-Olle som tillhört hans syster Kerstin Hindriksdotter (LjM 9505). Måleriet är utfört med äggoljetempera och pigmenten är indigo, krita, cinnober, malakit och kimrök. Notera oljeförgyllningen. Foto: Ingalill Nyström



grön blandat med indigo och spår av pariserblått. Det gulbruna består av gulockra. Det svarta består av kimrök.

Det andra väggfältet (LjM 9505) har en inskription med ”Kirtin Hindriks dotter” (se fig. 11) och kommer från gården Simmes i Välje, som tillhörde Hindriks-Olles syster Kerstin. Flera väggfält från denna inredning finns bevarade och ett av dessa bär dateringen 1830. Pikturen ger ett sirligt och noggrant intryck. Måleriet består av en äggoljetempera samt har partier med oljeförgyllning. De orangeröda pigmenten består av mönja blandat med massikot. Det röda är av ren cinnober medan det mörkt, brunröda består av kaputmortum. Den ljusgröna kulören består av malakit och lite massikot. Det ljusblå är indigo med krita. Det svarta består av kimrök och det vita av krita.

Sviten på gården Jon-Pers i Ljusdal som undersökts finns på övervåningen. Måleriet i rummet är troligen utfört på 1830-talet (Nyström et al. 2018). Tidigare har måleriet tillskrivits Anders Erik Ädel (jfr Andersson 2000). Stilistisk analys, tillsammans med konnässörskapsanalys och spektroskopiska undersökningar visar att även Hindriks-Olle varit med och målat, eller kanske snarare att Ädel målat tillsammans med Hindriks-Olle (se kapitel 2.5 *Målares nätverk, relationer och samarbeten*) (jfr Assis 2016a, 2016b, 2017; Nyström et al. 2018).

Rummet har målade och schablonerade blomsterdekorerade taklis-

ter i svart, rött och grönt. Nedtill finns profilerade, träådrade bröstpaneler med infällda speglar. Väggmåleriet är indelat i fält med ett centralparti flankerat av kolonner. Fälten är fyllda med blomsterurnor och lagerbladsgirlanger (se fig. 12). Under blomsterurnorna finns ett rutmönstrat parti. Utifrån de stilistiska och individuella dragen kan de båda målarnas bidrag urskiljas (se vidare kapitel 2.5 *Målares nätverk, relationer och samarbeten*). De naturvetenskapliga analyserna visar att måleriet är utfört med slam- eller limfärg, troligen med inslag av tempera.



Figur 12 (3.5.12): Detaljbild på blomsterdekor som tidigare attribuerats till Ädel, Jon-Pers, Ljusdal. Blommorna är utförda i gul och röd ockra samt blytenngult, mönja och cinnober. Gröna bladverk är utförda i malakit som delvis oxiderat till atakamit samt blytenngult. Slutdetaljer och konturer är utförda i svart kimirök och blyvitt i dagarna. Foto: Ingalill Nyström

Bottenfärgen består av en kritbaserad färg. Blommorna är utförda i gula och röda ockror, blytenngult, mönja och cinnober. Gröna bladverk är utförda i malakit som delvis oxiderat till atakamit. Det ingår lite blytenngult i den gröna färgen. De slutliga detaljerna och konturerna är utförda i svart kimrök och blyvitt i dagrarna.

Stilistiskt påminner de båda sviterna, det vill säga den i Ljusdalsbygdens museum (LjM 9207) och den i Jon-Pers, om varandra (se vidare kapitel 2.5 *Målares nätverk, relationer och samarbeten*). Även pigmentvalet är liknande. Det enda som skiljer är att olika gula pigment har använts vid uppljusning av den gröna färgen (spanskgrön). Massikot har använts i första fallet medan blytenngult har använts i det andra.

Anders Erik Ädel

Även gällande Anders Erik Ädel (1809–1888) har tidigare forskning utgått från muntlig tradition eftersom få signerade verk är kända. Flera föremål kan genom skriftliga dokument från tiden beläggas som utförda av honom (Assis et al. 2018). Av dessa har tre ingått i studien. De föremål av Ädel som analyserats är följande: tre säkert attribuerade föremål – en kista, ett mössbord och ett pulpetskrin, två väggmålningar, (LjM 9218) från 1839 och (HM 17603), båda målade på papper som limmats upp på textil. De båda målningarna är relativt olika i sitt uttryck förutom val av underlag och färgtyp.

De tre säkert attribuerade föremålen som analyserats och genom arkivaliska belägg kan härledas till Anders Erik Ädel, är en kista, ett mössbord och ett pulpetskrin (se fig. 13). Dessa föremål tillsammans med ett antal andra möbler berörs i en rättstvist som startade 1839 mellan Ädel och bonden Erik Olofsson på gården Per-Ers i Hamre (Nyström et al. 2016). Enligt bindemedelsanalysresultaten innehåller färgen linolja som bindemedel (Fors & Isaksson 2018). Kistan indikerar dock såväl vegetabiliskt som animaliskt fett samt terpenoider. Detta beror på kontaminering av proven. Kistan har vid ett senare tillfälle ytbehandlats med en fernissa. Endast det vita prov som togs på undersidan av kistan och som inte hade fernissats indikerar linoljefärg. Utöver linolja innehåller samtliga färgprover bly. Blyinnehållet beror på att linoljan har kokats med ett blysockativ, blyglete även kallat silverglitt, för att påskynda torkprocessen (Assis et al. 2018). Silverglitt är en blymonoxid. Bland målarmaterialen i rättsprotokollen nämns förutom linolja även silverglitt. Också möngel, som är detsamma som det gula pigmentet massikot och som också är en blymonoxid, tas upp i protokollet från ovan nämnda rättstvist.



Vit kulör i detaljer och dagar består av blyvitt och lite krita som pigment. Krita förekommer också i den ljusblå bottenfärgen som fyllmedel. Den blå bottenfärgen består av berlinerblått mixat med blyvitt och krita. På några av föremålen har även ett indigotin-innehållande pigment blandats i den blå kulören. Indigo omnämns inte i de rättsprotokoll som behandlar tvisten, men det fanns i varulagret hos den handlare där pigment inhandlades inför att dessa möbler skulle målas enligt en inventarieförteckning från 1840 (HLA FIII:1; Nyström et al. 2016; Assis et al. 2018). Grön färg i blad och stjälkar består enligt analysresultatet av en blandning av mineralgrönt innehållande koppar, eventuellt malakit, troligen uppblandat med schweinfurtergrönt, innehållande koppar och arsenik. Ibland är de gröna pigmenten även blandade med berlinerblått mixat med massikot, lite blyvitt och krita. Den gula kulören i kronblad innehåller en blandning av massikot (blyglete) och ljusockra. Röd och orange kulör i bårder respektive kronblad består av röd ockra respektive en mix av mönja, cinnober och lite blyvitt samt ibland även inslag av en röd lackfärg, möjligen karminlack från koschenill. Svart färg i skuggeffekter och monogram består av en blandning av kimrök och ett järninnehållande pigment, järnoxidsvart eller pariser-

Figur 13 (3.5.13): Tre bemålade föremål – en kista, ett mössbord och ett pulpetskrin – som genom arkivaliska belägg kan härledas till Anders Erik Ädel. Den blå bottenfärgen i linolja består av berlinerblått mixat med blyvitt och krita. I två av föremålen har även ett indigotin-innehållande pigment blandats i den blå kulören. Foto: Ingalill Nyström

blått samt ibland även mixat med ett koppar- och arsenikinnehållande pigment, eventuellt schweinfurtergrönt. De olika blandningarna i den svarta färgen kan bero på att en smutsig pensel använts eller att underliggande färger ger utslag vid SEM-analys.

Väggfältet (LjM 9218) uppvisar en sparsmakad kolorit. Bottenfärgen innehåller krita. Det gröna består av ett kopparhaltigt pigment, förmodligen spanskgrön. Det röda är cinnober, mönja och det finns även spår av krita, ibland förekommer ren cinnober. Därtill finns en organisk gul, troligen reseda, samt kimrök i svarta konturer.

Väggfältet (HM 17603) är snabbt utfört och målat med mager temperafärg på en bottenfärg som består av animaliskt lim och krita (se fig. 14). En blandning av animaliskt och vegetabiliskt fett har påträffats i dekorfärgen medan den vita bottenfärgen endast indikerar animaliskt fett utan kolesterol (Fors & Isaksson 2018). Måleriet uppvisar en hög variation av starka kulörer. De olika gröna partierna i måleriet består av schweinfurtergrönt, innehållande koppar och arsenik samt pigmentet cinnobergrönt som består av en blandning av pariserblått innehållande av järn och kromgult innehållande krom. Därtill finns flera blå nyanser av pariserblått. Det gula är kromgult och det rödorange troligen blymönja och/eller cinnober. Utöver dessa olika kulörer finns lokalt partier med oljeförgyllning, där såväl en vit slagmetallsfolie av tenn och

Figur 14 (3.5.14): Väggfält från gården Pell-Persas, Mellanbyn, Idenors socken, attribuerat till Anders Erik Ädel (HM 17603). Fältet är målat med mager tempera på en bottenfärg av animaliskt lim och krita. Foto: Jacob Thomas



lite antimon som en gul av koppar-zinklegering använts. Den tidigare guldfärgade slagmetallen är nu kraftigt oxiderad och har en grönbrun nyans. Liknande förgyllda partier på kolonner förekommer i annat måleri utfört av Ädel, till exempel det på Kristofers, världsarvsgården i Järvsö och i en interiör från Edstuga i Bollnäs socken.

Slutsatser Henriksson och Ädel

Vilka slutsatser kan efter denna analys dras mellan Hindriks-Olles och Ädels måleri, tillverknings- och materialtekniskt? Hindriks-Olle målar noggrant och sirligt, vilket ger ett skolat intryck. Ädels tidiga måleri är också relativt detaljerat och noggrant utfört men med tiden får måleriet mer en prägel av ett hafsverk. Ädel som ju är senare tidsmässigt använder sig av fler variationer av pigment. Likaså ingår ofta inslag med slagmetalls oljeförgyllda partier. En av Hindriks-Olles verk uppvisar också en oljeförgyllning. Kan Hindriks-Olle ha lärt Ädel denna teknik?

Blåmålararen

Mäx Jonas Andersson

Den så kallade Blåmålararen är känd främst genom två inredningar daterade 1853 på världsarvsgården Pallars i Långhed, Alfta socken (se vidare kapitel 2.6 *Blåmålararen – Hälsinglands mest kände oidentifierade målare*). Utifrån olika indicier, årtal och orter har en möjlig målare, Mäx Jonas Andersson, identifierats. Denne målare utförde den tidigare altartavlan från 1843 (kyrkoprotokoll Bingsjö ka). Tre porträtt (se fig. 7 a–c på s. 183) i Bingsjö kapell som är målade ungefär vid samma tidpunkt som altartavlan och som till stil, manér och måleritekniskt påminner om Blåmålararen har analyserats. Andra målningar som analyserats i studien är: ett väggmålerifragment (LjM 9219) ”Jacob brottas med gud” härrörande från gården Olmårs i Sjöbo, Ljusdal, figur 15 b, ett väggmåleri på Nygårds i Näsbyn och ett på Hammar i Nordanå, figur 15 a, en rakspegel från Grophamre, Ljusdal, samt en skåplucka från en väggfast säng i världsarvsgården Bommars. Det är framför allt det blå pigmentet som varit i fokus. Detta eftersom den blå färgen är speciell och distinkt i Blåmålararens måleri. Enligt analyserna är den klarblå kulören ultramarinblått pigment, vilket återfinns i de senare verken från 1800-talets mitt. Ibland är det blå måleriet något dovare och mörkare i kulören och då rör det sig om en blandning av ultramarinblått och pariserblått, ibland även lite indigo eller bara pariserblått. Verken från Bingsjö upp-



Figur 15 a–b (3.5.15 a–b): a) Odaterad inredning attribuerad till Blåmålaren, Hammar i Nordanå, Alfta. Det kraftigt blå pigmentet är ultramarinblått medan den dovre blå är parisierblått. Foto: Ingalill Nyström. b) ”Jacob brottas med gud”, limfärgsmålari på papper (LjM 9219). Det blå pigmentet är i detta fall parisierblått. Övriga pigment är kromgult, massikot, krita, mönja, kromrött och orpiment. Väggmålariet härrör från Olmars i Sjöbo, Ljusdal. Foto: Anders Assis

visar alla parisierblått. Det gröna består vanligen av en blandning av gröna kopparhaltiga pigment, troligen spanskgrön uppblandat med lite parisierblått och krita. Ibland är det en blandgrön av parisierblått och kromgult, möjligen den pigmentblandning som i handeln gick under namnet cinnobergrönt. De svarta konturerna runt figurerna och andra detaljer är utfört i kimrök. Väggmålariet är i samtliga fall utfört på krittgrunderat papper. I ett fall (LjM 9219), ”Jacob brottas med gud”, har bindemedlet analyserats. Färgen innehåller animaliskt fett, vilket indikerar limfärg (jfr Fors & Isaksson 2018).

Slutsatser Blåmålaren

Vilka slutsatser kan dras beträffande tillverknings- och materialteknik som varit specifika för Blåmålaren? Det blå pigmentet varierar men i de fall det rör sig om en stark blå kulör är det syntetisk ultramarin, som kom ut på marknaden under 1800-talets mitt. Ett annat kännetecken för Blåmålaren är de svarta konturerna kring figurerna. Andra folkliga målare använde järnoxidpigment som kaputmortum i konturer kring figurers karnation.

Forsaskolan

Jöns Månsson

Många verk har attribuerats till Jöns Månsson (1769–1847) men få verk har signerats. I studien har ingått två stora skänkskåp från hans tidiga period, där det ena finns i privat ägo och är från 1797 och det andra, från 1800 (HM 9042), finns i Hälsinglands museum. Det senare är signerat och det förra är tillskrivet honom. Därtill har två mindre väggskåp analyserats. Ett signerat från 1819 i privat ägo och ett skåp från år 1800 tillskrivet honom (HM 17437), tillhörande Hälsinglands museum.

Skåpet från 1797 i privat ägo har sirligt utsnidad blomsterdekor, oljeförgyllda partier samt skickligt utförd träimitation, ådring i drickamåleri och marmorerade lådfronter (se fig. 16 a). Metallen är en slagmetall som nu är oxiderad och brunaktig. Pigmenten i bottenfärgen är indigo och blyvitt. Marmoreringen har inslag av pariserblått, indigo och blyvitt i olika blandningar. Det mörkblå består av ren indigo och ibland av pariserblått pigment. Det brunröda är järnoxidrott. Det orange har ej analy-

Figur 16 a–b (3.5.16 a–b): a) Skänkskåp av Jöns Månsson från 1797, i privat ägo. Notera den nu ärgade slagmetallen på den oljeförgyllda listen längs med fyllningen. Notera också den skickligt utförda drickamålningen. b) Skänkskåp av Jöns Månsson från 1801 (HM 9042). Månsson använder mallar mer fritt i sitt måleri än de folkliga målarna. Karaktäristiskt är de fransiga stjälkarna och koloriten, den ljusst indigoblå bottenfärgen. Notera även de marmorerade partierna. Foto: Ingalill Nyström



serats. Det rosa inne i lådorna är järnoxidrött med krita. FTIR-analyserna utförda på färgen inne i lådan indikerar en äggbaserad tempera.

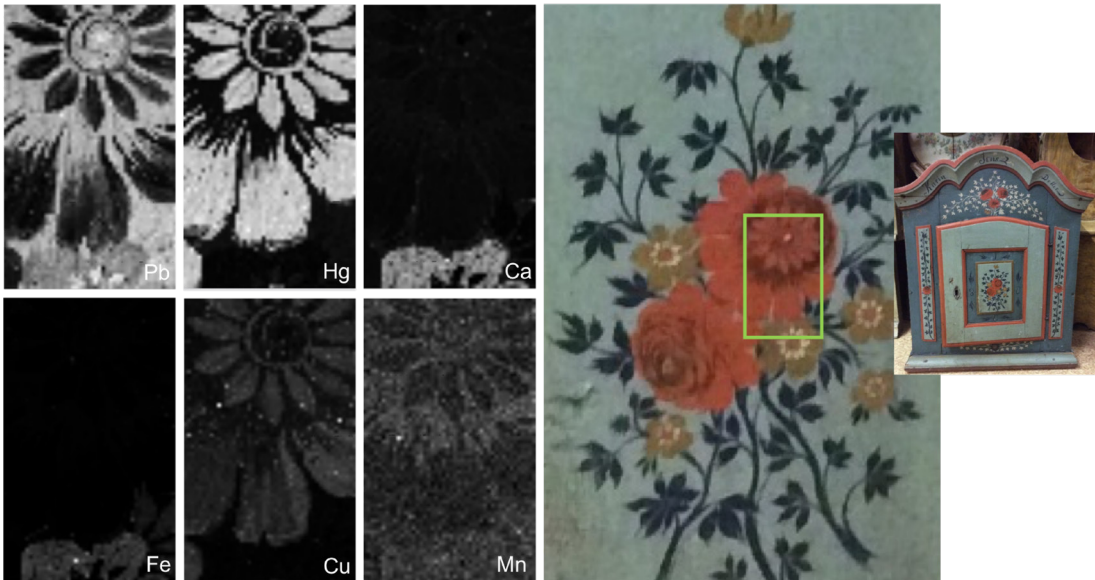
I likhet med skänkskåpet från 1797 uppvisar även skänkskåpet från år 1800 (HM 9042) såväl sirliga snickerier som skickligt utförda marmoreringar (se fig. 16 b). Bindemedlet i bottenmåleriet är linolja. Dekorationsmåleriet tycks vara utfört med en fet äggoljetempera med hartsinnehåll enligt bindemedelsanalyserna. Insidor av skåp och lådor är också utförda i äggtempera. De pigment och färgämnen som påträffats är följande: den ljusblå bottenfärgen är utförd i indigo uppblandat med blyvitt (se fig. 7, kapitel 2.4. *Måleriet i Järvsö och Forsa*). Ibland finns inslag av en mörkare blå som i vissa fall består av ren indigo och i andra av rent pariserblått. Det rödbruna är järnoxidrött, ibland uppblandat med blyvitt. Det gula är gulockra och det orangeröda är cinnober, det bruna kan vara kasselbrunt och det svarta kimrök (se fig. 17).

Bindemedlet i måleriet på det lilla skåpet från år 1800 (HM 17437) är linolfjärg ibland med inslag av fet tempera. Insidor av skåp och lådor är utförda i äggtempera.

Jonas Lust

Två bemålade föremål utförda av Jonas Lust har studerats: en kista (HM 1898) och ett golvskåp tillhörande Ystegården, Hillsta i Forsa. Kistan uppvisar fyra kulörer. Den ljusblå bottenfärgen består av pariser-

Figur 17 (3.5.17): Skåp av Jöns Månsson från år 1800 (HM 17437). Bottenfärgen innehåller blyvit, Pb. Det orangeröda är cinnober, Hg, med ett visst kopparinnehåll, Cu. Det gula är en blandning av krita, Ca, och gulockra, Fe. Mangan tycks finnas i den bruna färgen och kan vara kasselbrunt. Foto: Kaj Thuresson



blått och blyvitt. Det gula är massikot och blyvitt, eventuellt med inslag av gulockra. Det röda är troligen blymönja, som innehåller mycket bly. Det vita är blyvitt. Golvskåpets dekormåleri har inte analyserats, däremot har det ritats av på plastfilm (se fig. 6 a–b i kapitel 3.4 *Målarens tekniker, verktyg och tillvägagångssätt*). Blommorna har dragits upp med blyerts efter en mall. Själva motivet har sedan målats med hjälp av olika penslar. En spetsig, rund pensel har använts till stjälkar och blad.

Slutsatser Månsson och Lust

Vilka slutsatser kan dras beträffande tillverkningsteknik och materialuppbbyggnad specifika för Månsson, och hur skiljer dessa i relation till Lust? Jöns Månsson har en specifik kolorit och pigmentblandning, en ljusblå bottenfärg innehållande indigo och blyvitt, orangeröda band runt fyllningar och vanligtvis mörkblå blomsterstjälkar och blad, ofta i ren indigo eller pariserblått. Indigo har vanligtvis använts som pigment i den ljusblå bottenfärgen. Växtfärgämnet är ljuskänsligt (se fig. 3 i kapitel 3.1 *Konsteknologisk källforskning med ett hantverks- och konserveringsvetenskapligt perspektiv*) och har ofta blekts. Förutom oljeförgyllning visar de båda tidiga skänkskåpen prov på skickligt utförd marmorering, där färgen lagts på i olika skikt med varierade penslar. Färgen har sedan fördrivits, vilket ger en djupverkan. Flera av Månssons skåp uppvisar också skickligt utförda ådringar med hjälp av specialverktyg, kammar och så vidare. Likaså nyttjar han mallar mer fritt än gängse för folkliga målare. Jämför till exempel med möbler attribuerade till Jonas Lust, där dekormåleriet följer mallarna mer strikt (se fig. 8 a–b i föregående kapitel). Lust har också ljusblå bottenfärg men den är gjord av pariserblått och blyvitt. Hans kolorit är mer sparsmakad och måleriet är inte lika drivet som Månssons. Tydligt är att Månsson har gått i lära någonstans och lärt sig såväl måleri- som snickerihantverk. Han behärskade avancerade målarhantverkstekniker som marmorering, ådring och förgyllning. Likaså är hans skåp skickligt utförda vad gäller snideri och konstruktion.

Järvsöskolan

Mats Dahlström

De föremål av Mats Dahlström (1763–1809) som analyserats och studerats är: ett signerat skåp från 1799, ett säkert attribuerat väggfragment från 1795 samt ett signerat bord daterat 1794.



Figur 18 (3.5.18): Signerat skåp av Mats Dahlström från 1799. Oljemåleri, eventuellt med inslag av harts. Dekorationsmåleriet har krupit, vilket tyder på att bottenfärgen är fetare än den ovanpåliggande färgen. Foto: Ingalill Nyström

Skåpet från 1799 är signerat Mats Dahlström på baksidan och är i Hälsinglands museums ägo (HM 756). Måleriet är oljefärg, eventuellt med inslag av harts (se fig. 18 och fig. 1 i kapitel 2.4 *Möbelmåleri i Järvsö och Forsa 1780–1850*). Dekorationsmåleriet har krupit, vilket indikerar att bottenfärgen är fetare än den ovanpåliggande färgen. Det blå i den stiliserade marmoreringen som gjorts i alla prima-teknik består av indigo och pariserblått med inslag av blyvitt. Den ljusare varianten blå innehåller stora mängder blyvitt. Det gula i dekormåleriet består av ett gult färgämne och krita, troligtvis schyttgult. Det rosa i fyllningarna består av en mix av mönja, cinnober, blyvitt och eventuellt lite schyttgult. Det röda är mönja och cinnober. Det svarta är kimrök och det vita är blyvitt och krita.

Det målade väggfäldsfragment som genom bevarad brevkorrespondens från tiden kan beläggas vara utfört av Dahlström, finns vid Hälsinglands museum (HM 771). Måleriet består av en mager tempera eller limfärgsliknande färg på textilt underlag. Pigmenten i färgen innehåller kimrök, krita, schyttgult och indigo.

Slutsatser Mats Dahlström

Det är svårt att dra några slutsatser av resultaten eftersom föremålen är så olika och få. Dahlström arbetar gärna med stiliserad marmorering och en förenklad träimitation.

Referenser

Otryckta källor

- Delsbo LIa:4, Räkenskapsboken 1734–1762, 20 december 1741, opag.
Landsarkivet i Uppsala. Bingsjö-Dådrans kyrkoarkiv OIa:1, Avskrift av kyrkorådsprotokoll 1843.
Landsarkivet i Härnösand (HLA). Inventarieförteckning FIII:1.

Tryckta källor

- Andersson, Maj-Britt (2000). *Allmogemålaren Anders Ädel*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet.
- Assis, Anders (2016a). Att spåra en okänd målare. Särtryck. *Museivännen* 2016:1.
- Assis, Anders (2016b). Ljusdals många allmogemålare och bygdeforskaren Carl Perssons källvärde. *Hälsingerunor* 2016.
- Assis, Anders (2017). Jon-Pers i Nore, nytt ljus över ädelmåleriet. *Museivännen* 2017:2.
- Assis, Anders, Ingalill Nyström & Anneli Palmsköld (2018). Ädel målartvist 1839–1841: forensisk undersökning av ett historiskt rättsfall. *Rig: kulturhistorisk tidskrift* 2018:2–3.
- Fors, Yvonne & Sven Isaksson (2018). GCMS Analyses of Direct Methylated Lipids in Binders Used in 18th–19th Century Folk Painted Interiors in Hälsingland, Sweden. *Journal of Archeological Science: Reports*, vol. 23, s. 127–136.
- Nodermann, Maj (2009). Gustaf Reuter. *Svenskt biografiskt lexikon*. Riksarkivet. Tillgänglig på: <https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=6603>
- Nyström, Ingalill (2012). *Bonadsmåleri under lupp: spektroskopiska analyser av färg och teknik i sydsvenska bonadsmålningar 1700–1870*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet. Tillgänglig på: <http://hdl.handle.net/2077/30154>
- Nyström, Ingalill, Jacob Thomas, Johan Knutsson, Anneli Palmsköld, Kaj Thureson & Anders Assis (2016). *Forensic Art History: The Anders Ädel pigment dispute 1839–1841*. Book of Abstract. In Art Conference 21–25 March, 2016, Gent, Belgium.
- Nyström, Ingalill, Anneli Palmsköld, Johan Knutsson & Kristina Linscott (2018). Hälsingegården och den färggranna folkkonsten. I: Daun, Johannes & Christer Ahlberger (red.). *Bondeherrgårdar: den nyrika bondeklassens gårdar 1750–1850*. Lund: Nordic Academic Press.

- Nyström, Ingalill & Andreas Roxvall (2018). Färgväxten vejdes användning i Sverige under 1700- och 1800-talen: en källöversikt. *Rig: kulturhistorisk tidskrift* 2018:2-3.
- Nyström, Ingalill, Jacob Thomas, Anders Assis, Kaj Thuresson, Yvonne Fors & Liv Friis (2017). Forensic Art History: The Ädel painting dispute 1839-1841. *The Historical-Technical Journal: Conservation science in cultural heritage*. Tillgänglig på: <https://conservation-science.unibo.it/article/view/7941/7657>
- Olsson, Daniel (2002). *Hälsinglands bostadshus under 1700-talet* (Göteborgs universitet, Institutionen för kulturvård 2002:33). Göteborg: Göteborgs universitet, Avdelningen för kulturvård, Institutionen för miljövetenskap och kulturvård.

IV

REFLEKTION KRING ETT PROJEKT I TVÄRVETENSKAPLIG SAMVERKAN

*Ingalill Nyström, Johan Knutsson
och Anneli Palmsköld*

ANTOLOGIN AVSLUTAS MED en reflektion över forskningsprojektet och dess genomförande. Ett särskilt fokus ligger på projektets tvärvetenskapliga utgångspunkt och vad ett sådant perspektiv innebär för formuleringen av forskningsfrågor och för projektets möjliga resultat. Vi vill också peka på några tänkbara fortsatta spår att följa och dela med oss av erfarenheterna av att arbeta i en interdisciplinär forskningsmiljö med ett tvärvetenskapligt synsätt och innehåll.

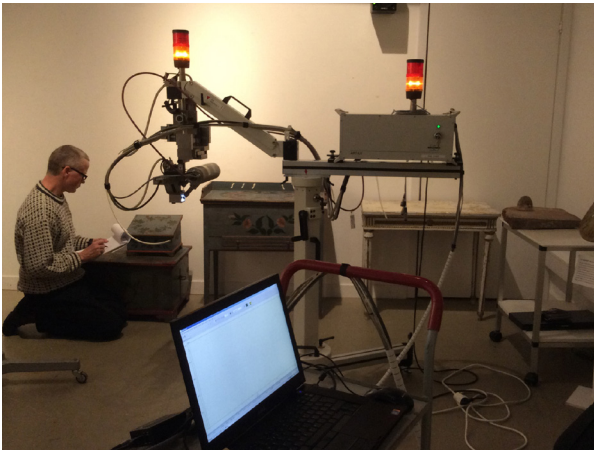
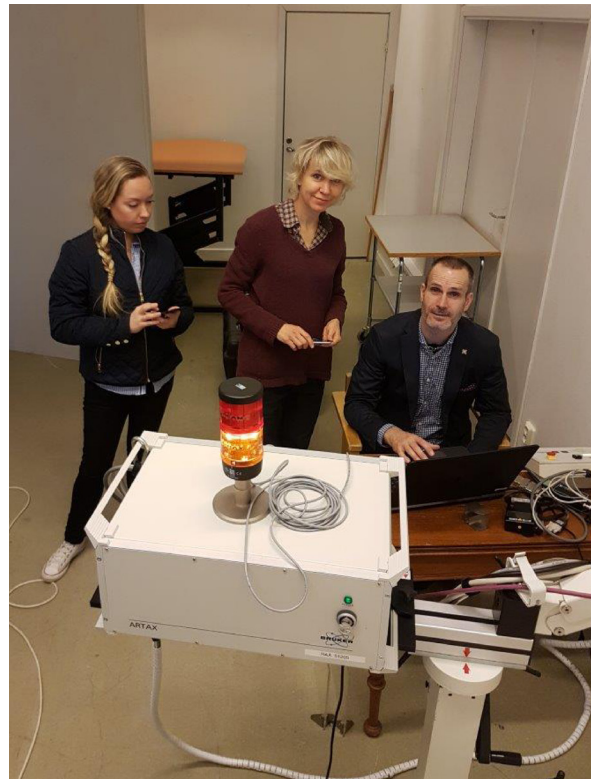
4.1

DEKORERADE INTERIÖRER I HÄLSINGEGÅRDAR – PROJEKTETS UTGÅNGSPUNKTER

Hälsinglands inredningskultur, den som spelade en avgörande roll för nomineringen och utnämningen av sju hälsingegårdar som världsarv, har inspirerat många forskare till både detaljstudier och övergripande översikter med perspektiv, utblickar och bakåtblickar. En av de första uppgifterna i forskningsprojektet var att åstadkomma en fördjupad forskningsöversikt för att kunna förhålla oss till den forskning som tidigare gjorts. Vilka frågor hade stått i fokus sedan tidigare? Vilka nya kunde identifieras och formuleras med anknytning till de teman som vi belyst i forskningsansökan till Vetenskapsrådet?

I projektansökan hade vi formulerat ett antal frågor som utgångspunkt, enligt följande:

1. Vilka tekniker och material har använts i hälsingegårdarnas folkkonst?
2. Vad kan verktygsspår och råmaterialen säga om tillverkningsprocesserna?
3. Vilka var hantverkarna och vilka skillnader kan iakttas mellan lokala hantverkare och skråbundna hantverkare beträffande estetiska preferenser, val av material och teknik?
4. Vilken betydelse har hantverksprocesserna, geografisk lokalisering, ekonomi och kultur haft för tillverkningen och utformningen av föremålen?
5. Hur kan mönster, dekorationer, motiv och kulörer i dessa interiörer förstås utifrån ett symboliskt, ekonomiskt och kulturellt perspektiv?



↑↑ **Figur 1** (4.1.1): Arkivarbete i fält. Johan Knutsson och Anneli Palmsköld går igenom arkivhandlingar från Loos kommunarkiv. Foto: Ingalill Nyström

↗ **Figur 2** (4.1.2): Arbete i fält. Liv Friis, Ingalill Nyström och Kaj Thuresson analyserar resultaten av naturvetenskapliga analysmetoder. Foto: Anders Assis

↑ **Figur 3** (4.1.3): Dokumentationsarbete i fält. Johan Knutsson dokumenterar ett bemalat skrin. Foto: Ingalill Nyström

→ **Figur 4** (4.1.4): Analysarbete i fält. Susanne Wilkens arbetar med FTIR. Foto: Ingalill Nyström

Genom samarbeten mellan forskargruppen och lokala och regionala kulturarvsaktörer, samt med studenter och andra forskare, kom forskningsfrågorna att förändras, utvecklas och fördjupas ytterligare under projektets gång. Exempel på frågor som tillkom var: Hur såg handeln med pigment och färgrelaterade varor ut i Hälsingland under den aktuella undersökningsperioden? Vilka material fanns tillgängliga, hur förhöll sig dessa till det framväxande produktions- och konsumtions-samhället? Hur växte intresset för världsarvet fram? Ett särskilt fokus kom att läggas på att studera röda och blå färgämnen, hur de framställdes och användes. Ett annat fokus lades vid att identifiera och kartlägga målarna och deras skilda och överlappande nätverk. Projektet har även kommit att integreras i undervisning, examensarbeten och forskning vid såväl Institutionen för kulturvård som Malmstens vid Linköpings universitet. Allt detta har på olika sätt påverkat projektets genomförande och resultat.

4.2

HUMANIORA OCH NATURVETENSKAP I KOMBINATION

Frågeställningarna har sprungit ur ämnen inom humaniora, i detta fall huvudsakligen konstvetenskap och etnologi. Även den teoretiska överbyggnaden har hämtats därifrån. Men i projektet har forskningsfrågorna besvarats med både humanistiska och naturvetenskapliga metoder inom hantverksvetenskap, konserveringsvetenskap, kemi och fysik.

Ett generellt ökat intresse för att se och förstå företeelser i större sammanhang kräver en tvärvetenskaplig helhetssyn. Som tvärvetenskap har projektet vilat på ett interdisciplinärt samarbete både vad gäller innehåll och metoder. Det sammanlagda resultatet har gett nya kunskaper och svar på frågor som hade varit svåra och nästintill omöjliga att besvara inom ett enskilt ämne. De holistiska analyserna av dekorerade föremål som utförts har utgått från etablerade metoder inom de olika disciplinerna. Föremålsanalyser har därför inneburit allt från estetiskt inriktade analyser som handlar om kulör och form, till hantverksvetenskapliga med fokus på tillverkning och görande samt undersökningar av beståndsdelar i färgämnen. Analyserna av såväl prover som estetiska uttryck och hantverksprocesser har gjorts av respektive expert på de olika områdena. Tolkningen har vi gjort tillsammans. Om proverna tolkas av någon utan kunskap om hantverkets förutsättningar och förståelse för materialets egenskaper är risken stor för felaktiga slutsatser. Det är ofrånkomligt att specialister med olika kunskapsbakgrund ser olika saker.

Ska humaniora och naturvetenskap kunna mötas på ett framgångsrikt sätt måste olika sätt att se på kunskaps- och vetenskapsteori överbryggas. Det gäller att kunna lyssna och förstå varandras utgångspunkter och respektera varandras ämnesspecialiteter. Insikten om att det är i samverkan vi kan komma ett steg längre är viktig. Konkret kan det

handla om att sättet att presentera forskningsresultat skiljer sig åt inom olika discipliner. Inom humaniora är det vanligt med enskilda författare till artiklar, bokkapitel och böcker. I vårt projekt anslöt vi snarare till naturvetenskapens sätt att sampublicera. De flesta artiklar som producerats, och de flesta kapitel i denna antologi, har skrivits av flera författare som tillsammans har arbetat med respektive analys, tolkning och text, alla har därmed bidragit med olika kunskaper och delresultat. Samtliga kapitel har granskats och kommenterats inom forskargruppen. Många insikter och sammanhang – inte minst i tolkningsledet – har klarnat just genom det täta samarbetet i själva skrivprocessen.

En svårighet med att arbeta interdisciplinärt är att vetenskapssamhället är strikt ämnesindelad. Det kan därför vara svårt att hitta rätt publiceringskanaler och texter kan ibland missförstås. De kan till exempel framstå som inte tillräckligt etnologiska, konstvetenskapliga alternativt kemi- eller fysikinriktade. En viktig insikt är att resultaten av denna typ av samarbeten blir något annat, som ligger vid sidan av det strikt ämnesmässiga. Genom tvärvetenskapliga och interdisciplinära samarbeten kan forskningen helt enkelt göra andra analyser och komma fram till andra resultat.

4.3

KOMMUNIKATION, SAMVERKAN OCH LOGISTIK

Vi har från början varit angelägna om att kommunicera projektet i Hälsingland – både för att sprida goodwill och för att i dialog kunna ta vara på de kunskaper som förvaltas och utvecklas regionalt och lokalt av hembygdsföreningar, hemslöjdsföreningar, museer och andra kulturarsaktörer. Det har tack vare dessa aktörer varit möjligt att komma åt de miljöer och föremål som undersökts i projektet. Vid informationsmöten och seminarier har vi kunnat synliggöra projektet. Från december 2013 till maj 2018 har ett trettiotal olika presentationer och föreläsningar om projektet genomförts. Det har också resulterat i ett antal reportage i tidningar och radio, en film och en egen hemsida. I flera fall har målgrupperna utgjort intressenter på lokal och regional nivå.

Den huvudsakliga avrapporteringen av forskningsprojektets resultat har skett i denna antologi. Forskargruppen har, enskilt eller tillsammans med andra aktörer knutna till projektet, även publicerat delresultat under projektets gång. Publiceringar har skett i vetenskapliga tidskrifter, i bokkapitel och i samband med nationella och internationella forskningskonferenser och seminarium.

Projektet har även knutit till sig andra forskare, hantverkare och studenter, i första hand vid Institutionen för kulturvård, Göteborgs universitet, där projektet varit placerat. Genom att informera om forskningsprojektet har intresse väckts bland studenter på Konservatorsprogrammet, Ledarskap i slöjd och kulturhantverk samt Masterprogram i kulturvård som har undersökt ämnen i relation till projektet.

Arbetet har hela tiden förutsatt en närkontakt med miljöerna och föremålen på ort och ställe. Ett stort antal exkursioner och analysresor har genomförts till olika platser i Hälsingland under ett varierande antal dagar och i olika konstellationer anpassade efter de för situ-

ationen aktuella frågorna. Resorna har krävt en omfattande logistik för transport av både personal och teknisk utrustning. Utan de lokala och regionala krafterna med stor person- och lokalkännedom hade det praktiska arbetet på de olika platserna varit betydligt mer tidskrävande och komplicerat.

4.4

NYA KUNSKAPER OCH INSIKTER

I projektet har analysmetoder för såväl bindemedel som färgämnen utvecklats. Fett har kunnat särskiljas från kolhydrat och protein, vilket i sin tur gjort det möjligt att gå vidare med kompletterande analyser. Genom en direktanalys av färgämnen har specifika markörer för växtfärgämnet vejde-indigo av olika ursprung identifierats. Nu går det för första gången att särskilja exotisk importerad indigo från inhemsk indigo.

En ny upptäckt är att enskilda dekorelement ovanpå linoljefärgen i vissa fall målats med fet tempera där äggula, linolja och fernissa ingår. Insidor av möbler är vanligen målade med tempera. Tidigare har man tagit för givet att animalisk limfärg varit den vanligast förekommande färgen i kisters och skåps inre.

Några möbler har grunderats med en vit färg där bindemedlet innehåller tempera. Grunderingar är ovanliga på möbler under denna period och har ansetts vara förknippade med det skråbundna måleriet och med det dekormåleri som utvecklades från 1800-talets slut.

När det gäller interiörmåleriet på trätak är bottenfärgen vanligen limbaserad. Analyserna av de ovanpå bottenfärgen utförda dekoratio- nerna visar på ägginnehåll utmärkande för tempera. Vidare har analys- resultaten visat eller indikerat att uppspända textila väggfält är målade med äggtempera medan väggmåleri på papper utförts med animalisk limfärg och möjligen slamfärg i enstaka fall.

Beträffande pigment och färgämnen är det i 1700-talets måleri, förutom kimrök och krita, mest fråga om jordfärger som ockror samt växtfärger som indigo. Även om cinnober, mönja, blyvitt och blyglete också kan förekomma. I något enstaka fall har även pariserblått påträffats i måleri från perioden. Som väntat är variationerna stora under

1800-talet då målarens palett utökas med pigment som kromgult, cinnobergrönt, schweinfurtergrönt och ultramarinblått.

Projektets syfte på längre sikt har varit att de nyvunna kunskaperna om material och teknik skulle kunna bidra till identifieringen av riskfaktorer för förebyggande av skador. Med föreliggande antologi och med övriga publikationer vill vi nå ut med den nya kunskapen till förmån för ett varsamt omhändertagande av ett skört och unikt kulturarv.

4.5

EN BLICK FRAMÅT

När forskningsprojektet nu har avslutats kan vi konstatera att det har gett ringar på vattnet. Det har lett till nya idéer om andra möjliga forskningsområden och samarbeten. En motsvarande tvärvetenskaplig studie av bevarade inredningar i Sydsverige, Värmland, Dalarna och Jämtland skulle kunna ge ytterligare kunskaper om svensk folklig inredningskultur. Vi har också sett behovet av att med digital teknik tillgängliggöra inte bara byggnadsbestånd, miljöer och föremål utan också arkivalier och bildsamlingar för vidare forskning. En tredje uppgift som vore angelägen för att både tydliggöra och levandegöra ett kulturarv i ständig förändring, är att genom tredimensionella modeller skapa en visuell bild av hur en hälsingegårds interiör förändrats över tid.

Avslutningsvis finns anledning att erinra om ett återkommande samtalsämne i kulturarvsdebatten. I frågan om museernas överfulla magasin hörs ibland argumentet att många av de påstått kontextlösa föremålen inte anses kunna ha något att bidra med i framtida forskning, att informationen redan är uttömd. Vårt projekt bevisar att det aldrig går att förutse vilka frågor eller frågeställningar morgondagens forskare kommer att kunna ställa, inte heller vilka metoder som de kan ha tillgång till. Ett tvärvetenskapligt perspektiv och ett brett synsätt på föremål med nya metoder för identifiering, analys och datering, kan öppna för såväl nya kunskaper som för nya perspektiv och förhållningssätt.



Bokens tre redaktörer – från vänster: Johan Knutsson, Ingalill Nyström och Anneli Palmsköld – ses här på Ljusdalsbygdens museum under ett av många projektmöten.

FÖRFATTARPRESENTATIONER

Ingalill Nyström

Nyström är docent och lektor i konservering vid Institutionen för kulturvård, Göteborgs universitet. Nyström disputerade 2012 på avhandlingen *Bonadsmåleri under lupp: spektroskopiska analyser av färg i sydsvenska bonadsmålningar 1700–1870*. Nyströms expertis är äldre måleritekniker och konstanteknologiska studier med hjälp av historiska källor och spektroskopiska analyser såsom FT-Raman. Nyström har varit projektledare samt bidragit med det konserveringsvetenskapliga perspektivet i projektet.

Anneli Palmsköld

Palmsköld är professor vid Institutionen för kulturvård, Göteborgs universitet. Palmsköld är etnolog och var tidigare verksam som antikvarie vid nuvarande Hallands konstmuseum innan hon disputerade 2007 med avhandlingen *Textila tolkningar: om hängkläden, drättar, lister och takdukar* vid Lunds universitet. Hon har därefter fortsatt forska om materiell kultur och görande, textil och handarbete i både historiska och samtida perspektiv, slöjd och hemslöjd som idé och fenomen samt slöjd och hantverk som kulturarv. Palmsköld har bidragit med det etnologiska perspektivet i projektet.

Johan Knutsson

Knutsson är professor och konstvetare. Knutsson har ett mångårigt förflutet inom museivärlden, bland annat som ansvarig för allmogeinredning, folkkonst, folkliga möbler och slöjd vid Nordiska museet. Sedan 2009 innehar han Byggmästare John Mattsons professur i möbelkultur vid Linköpings universitet (Malmstens) och Nordiska museet. Knuts-

son disputerade 2001 på avhandlingen *Folkliga möbler: tradition och egenart*, där han analyserar den folkliga möbelkulturens särart ifråga om såväl tillverkningsteknik som estetiskt uttryck. Knutsson har bidragit med det konstvetenskapliga perspektivet i projektet.

Aleksandar Matic

Matic är professor vid Institutionen för fysik, Chalmers tekniska högskola. Matic fick sin masterexamen i teknisk fysik vid Uppsala universitet och sin fil.dr vid Chalmers tekniska högskola. Hans forskning är inriktad på spektroskopiska tekniker (Raman, IR, neutrons, x-rays). I projektet har Matic bidragit med specifik kunskap om olika Raman-tekniker.

Susanne Wilken

Wilken är fil.dr och fysiker. Wilken har som postdoc-forskare ingått i projektet via Institutionen för fysik, Chalmers tekniska högskola. Hon har bland annat utfört färgämnesanalyser med hjälp av spektroskopiska metoder (Raman, IR, UV-vis).

Jacob Thomas

Thomas är fil.dr och heritage scientist vid Institutionen för kulturvård, Göteborgs universitet. Thomas har utfört färgämnesanalyser med hjälp av DSA-ToF-MS och har även utfört pigmentanalyser i fält med hjälp av XRF.

Liv Friis

Friis är papperskonservator och administrator vid Institutionen för kulturvård, Göteborgs universitet. Friis har varit administrativ hjälp under projektet samt bidragit med att insamla dokumentation i databasen KD-tools. Friis har dessutom bidragit med löpande pigmentanalyser med FT-Raman.

Kaj Thuresson

Thuresson är fil.dr och kemist. Thuresson är anställd som utredare vid Enheten för konserveringsvetenskap, Riksantikvarieämbetet. Thuresson disputerade 2004 i miljökemi vid Stockholms universitet. I projektet har Thuresson bistått med analyser av bemålat material med hjälp av portabla tekniker som μ XRF och dispersiv Raman.

Yvonne Fors

Fors är fil.dr och kemist. Fors har arbetat som forskare vid Institutionen för kulturvård, Göteborgs universitet. Hon disputerade 2008 i strukturkemi vid Stockholms universitet med en avhandling om bevarandeutmaningar med marinarkeologiskt trä. Fors har bistått med analyser av bindemedel i måleriet med hjälp av FT-IR i kombination av GC-MS. Analyserna utfördes vid Arkeologiska forskningslaboratoriet, Stockholms universitet i samarbete med Sven Isaksson.

Anders Assis

Assis är museichef och tidigare antikvarie vid Ljusdalsbygdens museum, Ljusdal. Assis har inom projektet arbetat främst med arkiv- och föremålsstudier samt bidragit med lokal kultur- och konsthistorisk kunskap. Assis har ett stort kontaktnät i Hälsinglands världsarv och har därmed hjälpt projektet att få access till viktiga studieobjekt.

Lars Nylander

Nylander är antikvarie vid Hälsinglands museum. Han har inom projektet bidragit med lokal konsthistorisk kunskap och har även hjälpt projektet att få access till viktiga studieobjekt. Nylander är för närvarande doktorand i kulturvård vid Göteborgs universitet. Ämnet för hans avhandling är inredningsmåleriet i Hälsingland under perioden 1760–1800, en direkt följd av hans medverkan i projektet.

