UPPSALA
UNIVERSITET

Textilvetenskap

Magisteruppsats i Textilvetenskap, 30 hp

Vårterminen 2023

Bohus Stickning:

En analys av den kreativa processen och dess aktörer

Av: Isa Holmgren

Handledare: Annelie Holmberg

Konstvetenskapliga institutionen
Uppsala universitet
www.konstvet.uu.se

Abstract

This study investigates the meaning of the creative process within Bohus Stickning. With the use of Actor-Network-Theory in combination with Material Culture Theory, a framework of actors and networks has been made. By utilizing different forms of material and spoken sources, the study uses specifically tailored methods to make sure to unlock the pieces that, the material can bring to the puzzle. To give a contextualized answer to how and why the creative process took the form it did, the investigative part takes the form of a chronological presentation of the actors that played an important part for the creative process. The results of the studies have shown that Bohus Stickning's founder and creative director, Emma Jakobsson's background played a significant part in the direction of the company and its creative output. Her choice to lead Bohus Stickning towards a more modern approach close to the way continental fashion and art was produced, gave the organization a unique brand unlike anything else in Sweden at the time. Not only did their unique stans make Bohus Stickning a worldwide known brand, but also their level of quality, a result of highly competent staff, who worked within the company, made a big difference.

Svensk titel: Bohus Stickning: En analys av den kreativa processen och dess aktörer

Engelsk titel: Bohus Stickning: An Analysis of the Creative Process and its Actors

Keywords: Bohus Stickning; Bohuslän; Stickning; Textil; Mode; Actor-Network-Theory

Examinator: Pernilla Rasmussen

Förord

Jag vill börja med att tacka Kerstin Olson, som med sitt varma bemötande och brinnande entusiasm, visade mig de föremål hon förvaltade och berättade den så värdefulla historien om sin tid vid Bohus Stickning. Tack vare Kerstin Olsons bidrag har ett viktigt perspektiv inifrån verksamheten blivit en del av studien.

Vidare vill jag också tacka de anställda på Bohusläns museum och främst Anna-Lena Segestam Macfie, som var den första som lyfte fram Bohus Sticknings plagg ur samlingen. Anna-Lena visade ett stort engagemang för sitt arbete och museets samlingar och en svindlande kunskap om allt som museet förvaltade. Jag fick den ovärderliga möjligheten att under min utbildning spendera en tid vid hennes sida.

Ett annat museum som spelade en viktig roll i mitt arbete och för Bohus Sticknings räkning var Röhsska museet. Ett stort tack till, Birgitta Martinius, som tog av sin värdefulla tid för att jag skulle få se det stora material av mönsterskisser och prover som museet förvaltade. Jag möttes även här av en öppenhet och en stor nyfikenhet för mitt arbete.

Tack också till Annelie Holmberg, som var min handledare, och som inte vacklade en sekund i den långa och krokiga vägen som varit min uppsats. Att ha någon som stadigt står fast i tron på en och pushar framåt, var precis det som behövdes. Jag vill också rikta ett tack till Oskar Nordell som inte bara introducerade mig till ANT, utan även visade på hur jag kunde göra den till min egen.

Slutligen hade det unika material som var Bohus Sticknings arkiv, inte varit möjlig att få tillgång till utan det nationella biblioteket för genusforskning, KvinnSam. Tack vare deras arbete för att ge en plats åt kvinnors historia hade Emma Jacobssons material inte gått förlorat. Det kunde var lätt att ta kulturbärande institutioner för givet för att vi åtnjuter så många rättigheter till det gemensamma arvet, att det ibland var lätt att glömma hur hårt människorna bakom arbetade för att vi ska få ta del av det som var vårt. Det var tack vare bibliotek, arkiv, museum och lärosätten, som jag kunnat genomföra mitt arbete.

Innehållsförteckning

1 Inledning ... 1

1.1 Syfte och frågeställning ... 2

1.2 Teoretiska angreppsätt ... 2

1.2.1 Actor-Network-Theory ... 3

1.2.2 Material Culture ... 7

1.3 Avgränsning ... 10

1.4 Tidigare forskning ... 11

1.4.1 Bohus Stickning ... 11

1.4.2 Stickning och hemslöjden ... 13

1.4.3 Textil- och konfektionsindustrin och formgivarna ... 15

1.5 Källor och källkritik ... 18

1.5.1 Bohus Sticknings arkiv ... 18

1.5.2 Mönsterskisser och mönsterritningar ... 20

1.5.3 Stickade prover ... 23

1.5.4 Intervju ... 24

1.6 Metod ... 25

1.6.1 Textanalys ... 25

1.6.2 Föremålsanalys ... 26

1.6.3 Intervju ... 28

1.7 Bakgrund ... 30

1.7.1 Textil industrialisering i Västsverige ... 30

1.7.2 Bohus Stickning grundas ... 32

2 Den kreativa processen 1939–1969 ... 33

2.1 Verksamhetens tio första år ... 34

2.1.1 Emma Jacobsson ... 35

2.1.2 Sticktradition i Bohuslän ... 35

2.1.3 Anna-Lisa Mannheimer-Lunn ... 36

2.1.4 Vera Bjurström och hennes inspiration ... 38

2.1.5 Emma Jacobsson som formgivare ... 39

2.1.6 Britta Bæckman ... 44

2.1.7 Materialet som ickemänsklig aktör och dess medlare ... 45

2.1.8 Verksamhetens dolda aktörer ... 49

2.1.9 Formgivaren Mona Reuterberg ... 54

2.1.10 Formgivaren Ingamay Steffenburg ... 54

2.2 1950-talet, en ny fas för Bohus Stickning ... 55

2.2.1 Formgivaren Annika Malmström-Bladini 55
2.2.2 Färgmästaren och de franska tonerna från Göta Trägårdh 56
2.2.3 Spinneriet Filatura di Chiavazza..... 57
2.2.4 Formgivaren Kerstin Olson 57
2.2.5 Formgivaren Ulla Eson Bodin..... 58
2.3 1960-talet, en ny tid 58
2.3.1 Formgivaren Karin Ivarsson..... 59
2.3.2 Formgivaren Erna Gislev..... 59
2.3.3 Formgivaren Agneta Goës 60
2.3.4 1960-talets nya modeller 61
2.3.5 Kerstin Olsons inspirationskällor 62
2.3.6 Slutet för Bohus Sticknings verksamhet..... 64
3 Diskussion och slutsatser 64
3.1 Vilka aktörer påverkade den kreativa processen och vilka roller hade de? 65
3.1.1 Kunskapsförmedlingens roll och stickexperter som aktörer 65
3.1.2 Stickerskorna som aktant..... 66
3.1.3 Formgivarna som aktörer..... 67
3.1.4 Kunderna som aktant och deras betydelse..... 68
3.1.5 Materialet som aktör och spinneriernas betydelse..... 68
3.1.6 Landskapets betydelse 69
3.1.7 Hemslöjden en medlare eller mellanhand 70
3.1.8 Landshövdings frun som aktör och betydelsen av en annan kulturell bakgrund 71
3.2 Vilken inverkan fick aktörerna? 72
3.2.1 Den materiella kulturens samförstånd 73
3.2.2 Meritokrati i ett kvinnodominerat aktör-nätverk 74
3.3 Varför just där och då? Vad gav Bohus Stickning sin framgång..... 76
3.3.1 Formgivarna tar plats..... 76
3.3.2 En verksamhet som speglar sin tid 77
3.4 Slutord..... 79
Käll- och litteraturförteckning 82
Figurförteckning 92
Bilaga I 94
Bilaga II..... 95

1 Inledning

Bohus Stickning började 1939 som en verksamhet där målet var att skapa bättre ekonomiska avsättningar för kvinnorna i Bohuslän. Under ledningen av verksamhetens grundare Emma Jacobsson, utvecklades Bohus Sticknings stickade plagg till en högt uppskattad produkt. Anledningen till verksamhetens framgång var dels på plaggens tekniskt skickliga utförande, dels på materialets höga kvalitet och dels på det konstnärliga uttrycket i de mönsterstickade partierna. Dessa tre framgångsfaktorer styrdes och utvecklades inom Bohus Stickning och motsvarade resultatet av den kreativa process som byggdes upp inom verksamheten.

Den kreativa processen var den delen av verksamheten som stod för skapandet av arbetsbeskrivningar till plaggen som stickades. Den stod för skapandet av mönster som användes i de mönsterstickade partierna och de modeller på plagg som önskades. Detta kan ses som den kreativa processens kärna. Samtidigt innefattade den kreativa processen även skapandet av nya garner och färger och hur aktörer inom den kreativa processen arbetade med dessa. Ibland inom verksamheten och ibland utanför.

I den kreativa processen tog skapandet sin början. Hur produkterna fick sin form, hur mönsterstickningen tog sig uttryck och vilka material som användes var de rörliga delarna som skapades och omförhandlades. I den kreativa processen inom Bohus Stickning sattes ramarna för vad som skulle tillverkas, men den innefattade även rättigheten till rörlighet. Rörligheten innebar att frihet gavs till de aktörer som verkade inom den kreativa processen. Utrymmet att kunna skapa tilldelades vissa men inte alla, där tillexempel de som stickade för Bohus Stickning inte fick utrymme att själva styra utformandet eller uttrycket. I det fallet var styrningen hård och utrymmet för rörlighet begränsat.

Genom att tala om en process som skedde inom verksamheten som kreativ, kunde andra delade som inte alltid får utrymme, men som var av betydelse, ta plats. Kreativitet som begrepp handlade om nyskapande. Kreativitet begränsade inte till vad som skapades mer än att det var något som tidigare inte funnits. Att nya idéer ledde till skapandet av något nytt. I applicerandet av begreppet kreativ process på Bohus Stickning gick det att sätta fingret på den nyskapande kraft som drev verksamheten framåt.

1.1 Syfte och frågeställning

Syftet med uppsatsen är att genom en fallstudie av Bohus Sticknings kreativa process, skapa en bättre förståelse för hur den kreativa processen var uppbyggd och fungerade. Genom att se den kreativa processen som ett nätverk av aktörer, har undersökningen kunnat ge nya perspektiv på Bohus Sticknings verksamhet. Genom att kartlägga aktörerna som tillsammans bildade den kreativa processen och vilken betydelse de fick, har det varit möjligt att bättre förstå verksamheten och dess form. Genom den kreativa processen kan man också förstå vad som gav Bohus Stickning sin framgång.

- *Vilka aktörer påverkade den kreativa processens form och uttryck? Och vilka fick betydelse och tilldelades en roll?*
- *Vilken inverkan fick de olika aktörerna?*
- *Varför skedde det på ett sådant sätt just där och då? Vad var det som gav Bohus Stickning sin framgång?*

1.2 Teoretiska angreppsätt

Förutom den kreativa processen, spelade det teoretiska angreppsättet en avgörande roll för utformningen av arbetet med studien. För att komma åt alla aktörer som haft en betydelse för den kreativa processen behövdes ett verktyg som tog höjd för komplexiteten i processens utformning och förändring över tid. Undersökningen behandlar dels sammansättningen av aktörerna som bildade den kreativa processen och dels den materiella förankring som processen hade. Den teori som på bästa sätt kunde ge en struktur och en förklaring av vad den kreativa processen hade bestått av var Actor-Network-Theory. Teorin omvandlade aktörer till något mer än bara någon eller något med agens och satte in dem i en kontext, som gav utrymme för de kopplingar som höll aktörerna samman. För att även fånga upp den materiella förankringen som den kreativa processen hade användes Material Culture som teori för att förklara hur materiell kultur inverkade på den kreativa processen men också hur aktörerna inom processen använde sig av den materiella kulturens kommunikativa förmåga.

1.2.1 Actor-Network-Theory

ANT bygger på publikationer av ett antal olika personer bland annat John Law sociolog, Annemarie Mol filosof och antropolog och Bruno Latour sociolog, antropolog och filosof.[1] ANT var ett svar på sociologins tolkning av begreppet *social*.[2] Sociologin hade intagit positionen att *sociala* relationer var ett fristående fenomen som skiljde sig från alla andra former av till exempel ekonomiska, biologiska eller politiska relationer. Följderna blev att *sociala* relationer och kopplingar blev något eget i stället för att ses som en komplex sammansättning av olika ämnen. En relation bestod inte av bara en aspekt eller ett fenomen som kunde förklaras av endast ett ämne eller ett fält. Inom ANT blev kopplingar och relationer mycket mer komplexa och behövde olika förklaringsmodeller för att fullt ut kartläggas.[3]

Det var just detta som gjorde ANT användbart för en studie om Bohus Sticknings kreativa process. ANT öppnade upp för möjligheter att kartlägga alla aktörer som tilldelats en roll inom den kreativa processen utan att begränsa vilka aktörer som fick vara delaktiga. Bohus Sticknings verksamhet kan inte kokas ned till något som enbart handlade om ett estetiskt projekt, eller enbart något som hjälpte kvinnor att tjäna egna pengar. Verksamheten och den kreativa processen var båda komplexa sammansättningar av allt ifrån makt och kön, till entreprenörskap, konsthantverk och den tid då företaget etablerades och verkade. I den kreativa processen mötes alla dessa faktorer och utgjorde tillsammans den drivande kraften i verksamheten. För att kunna fånga upp detta behövdes ett teoretiskt angreppsätt som ANT, för att säkerställa att resultatet inte förvanskades av förenklingar som hade gått att undvika.

Teorin använder sig av en förklaringsmodell för relationerna mellan olika aktörer. Där aktörerna och deras kopplingar sågs som ett nätverk av relationer. Nätverket av aktörer, kallat *aktör-nätverk* kan utgöras av vitt skilda grupper och situationer. Teorin passar väl för en analys av den kreativa processen, då den kreativa processen med sina aktörer och deras kopplingar och relationer inom ramen för denna kan ses som ett eget aktör-nätverk.

---

[1] John Law and Annemarie Mol, *Complexities: Social Studies of Knowledge Practices* (Durham: Duke University Press, 2002); Annemarie Mol, *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice* (Durham: Duke University Press, 2002); Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: University Press, 2005).

[2] Latour, *Reassembling the Social*, 1.

[3] Ibid., 3.

Aktörer som begrepp inom ANT

Begreppet *aktör* som används i frågeställningen kan användas på olika sätt i olika teorier och behöver därför förklaras. En aktör inom ANT utgör en medverkande i ett nätverk av aktörer vilka har en egen agens. För att få kallas aktör behöver den medverkande tillföra något till de materiella och immateriella som uppstår mellan olika aktörer och av olika aktörer. Exempelvis utgjorde Emma Jacobson en viktig aktör inom den kreativa processen. Hennes påverkan på utformandet av den kreativa processen gjorde henne till en aktör. I och med att en del av den kreativa processen påverkades och förändrades på grund av hennes agerande kan hon enligt ANT ses som en aktör. I ANT:s fall är hon inte bara en aktör som kan studeras under ett mikroskop och som forskaren kan förklara, utan aktören anses själv kunna förklara sin roll och dess betydelse inom aktör-nätverket, i detta fall den kreativa processen. [4] Exempelvis, om en aktör som skapade nya plagg gavs en betydande roll i verksamheten och aktören uttryckte eller indikerade att den berodde på klass eller kön, betydde det att aktören kunde förklaras utifrån klass eller kön. På så sätt får aktören styra vilka förklaringsmodeller som används. I analysen av undersökningen innebär det att tidigare forskning inom vitt skilda områden används för att förklara olika fenomen som uppstod genom aktörernas påverkan.

Aktörernas kopplingar och relationer

Kopplingarna är enligt ANT inte det som fäster samman aktörer som ett homogent klister, utan i stället en komplex sammansättning av olika typer av ämnen som tillsammans bildar *relationer* som kan uppfattas som sociala.[5] Även om en koppling eller relation till en början kan uppfattas som social, betyder den alltid långt mycket mer när den bryts ned i sina beståndsdelar. Exempelvis fanns det inom den kreativa processen olika aktörer som ansvarade för olika områden i det kreativa arbetet där det bildades kopplingar mellan aktörerna, inte enbart på grund av deras samarbete inom den kreativa processen utan även på grund av deras motsättningar. Ett exempel handlar om två aktörer, där den ena ansvarade för skrivandet av arbetsbeskrivningar till dem som stickade och den andra kontrollerade att de färdiga plaggen var korrekt stickade. Dessa aktörer samarbetade inom den kreativa processen eftersom de båda på olika sätt ansvarade för skapandet av nya plagg. Samtidigt hade aktörerna helt olika åsikter om hur förmedlingen av tekniker i arbetsbeskrivningarna skulle utformas. Kopplingen som i konfliktens skede uppstod, bestod inte enbart av en social komponent, utan av yrkesmässig bakgrund, stolthet och uppfattning om vad som skulle åstadkommas. För att

[4] Ibid., 4.
[5] Ibid., 5.

förstå den komplexa sammansättningen kartlägga kopplingarna mellan aktörerna behövs en förståelse för utbildningstraditioner, köns segregering på arbetsmarknader och ekonomiska förutsättningar. Genom att kartlägga dessa kopplingar, den påverkan som aktörerna fick på varandra och de föremål som skapades, där aktör-nätverket kunde kartläggas.

Ickemänskliga aktörer

Inom vissa teorier sågs de föremål som skapades av den kreativa processen endas som en produkt av de mänskliga aktörer som verkande inom aktör-nätverket. Medan materialitetens agens var självklar inom vissa teorier som Material Culture och ANT. Inom ANT är de material som användes för att skapa stickade plagg och objekten som skapades inom processen, potentiella aktörer i sin egen rätt. För att något ickemänskligt ska kunna kvalificera som en *ickemänsklig aktör* behöver den besitta agens och få en aktiv påverkan inom aktör-nätverket. Den ickemänskliga aktören kan inte bara vara en representation av något annat som fått en effekt, utan behöver ha en självständig aktiv inverkan.[6] Exempelvis fick de material som användes för att tillverka garnet för Bohus Sticknings räkning, inte enbart en roll baserat på kulturella värderingar av materialet. Angoraull som användes i tillverkningen av garnet för Bohus Sticknings räkning, användes inte på grund av ett symboliskt värde utan på grund av materialets egenskaper. Svårigheten att spinna fibrerna kontra den mjukhet och visuella effekt som materialet gav gjorde angoraullen till en aktör inom den kreativa processen.

Aktant

Samtidigt som en aktör kunde vara mänsklig eller ickemänsklig, tog även ANT höjd för agens hos aktörer som grupp, vilka inte verkade som enskilda aktörer utan fungerade som en gemensam påverkande kraft. En sådan grupp med agens benämns *aktant*.[7] Begreppet har diskuterats och omförhandlats något under en tid till och anses nu innebära en typ av gruppering av aktörer som var för sig inte nödvändigtvis har en agens men som tillsammans som grupp fungerar som en påverkansfaktor i aktör-nätverket.[8] Ett exempel på hur en grupp kunde ses som aktörer och aktant, är de formgivare som verkade inom den kreativa processen. Inom Bohus Stickning fick de som skapade plaggens modeller och de mönsterstickade partierna, rollen som aktörer. Undersökningen av den kreativa processen visar att dessa aktörer benämnda formgivare fick ta plats inom den kreativa processen och verkade utifrån sina egna premisser. När en formgivare självständigt fick styra sitt konstnärliga uttryck intog

[6] Ibid., 10–11.
[7] Ibid., 34.
[8] Oskar Nordell, *Arenaboom: En arkitekturstudie av idrottsarenor i Sverige under 2000-talets första decennier* (Uppsala: Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet:, 2022), 40–42.

formgivaren rollen som aktör i aktör-nätverket. Samtidigt visade det sig under undersökningens gång att formgivare som aktörer inte var lika självklart i andra verksamheter. Det fanns i samtiden exempel på hur formgivare istället arbetade kollektivt och tog då plats som en gemensam grupp och istället fungerade som en aktant. Ett exempel på en aktant inom Bohus Sticknings verksamhet var de kvinnor som stickade för Bohus Stickning. Stickerskorna fungerade främst som en homogen aktant. De hade bara undantagsvis en betydelse för den kreativa processen.

Medlare och mellanhand

Oavsett om den som medverkar i aktör-nätverket definieras som aktör eller aktant förutsätts att det som skapas genom kopplingar och relationer inte förblir oförändrat.[9] Till en början kunde en aktör eller en aktant verka som att den har en egen påverkan på den kreativa processen och fungerar som en *medlare*, som påförde sina egenskaper och värderingar på det som förmedlades via kopplingar och relationer. Vid en närmare studie av Bohus Stickning visade vissa av dem sig endast vara en *mellanhand* för en annan aktör. Begreppet medlare fungerade i studien som ett sätt att skilja ut de aktörer och aktanter som fick en inverkan i den kreativa processen och de som vid en första anblick kunde uppfattas som aktörer och aktanter men som endas var en mellanhand till en bakomliggande aktör.

Ett exempel på hur en aktant gick från att vara en mellanhand till att brytas ned och bli en medlare i form av en aktör gick att finna i undersökningen av stickerskorna. Aktanten som stickerskorna utgjorde fick en liten påverkan på hur plaggen utformade sig. Detta berodde framför allt på att styrningen från personalen var så pass påtaglig att de fungerade som de bakomliggande aktörerna. När sedan kompetensen sjönk hos stickerskorna som undersökningen visar bröts vissa stickerskor ut, på grund av sin bristande kompetens och ombildades till aktörer då fel gjorda av en av dem till exempel inspirerade till ett nytt plagg. En medlare kunde ta vilken form som helst, men den måste ha fått en direkt inverkan på det som skedde inom den kreativa processen för att den inte skulle ses som enbart en mellanhand för en annan aktörs räkning.

Den kreativa processen som ett aktör-nätverk

Nätverk var ett begrepp som hade en betydelse långt innan ANT kom in i bilden. Ett nätverk kunde vara en struktur av vattenledningar eller en persons kontakter utåt i ett samhälle. Nätverk hade som begrepp så pass många konnotationer att de kunde försvårat användandet

[9] Latour, *Reassembling the Social*, 39.

inom ANT. I stället för att förhålla sig till det tidigare begreppet nätverk vilket var stundvis svårdefinierat, använde sig ANT av en distension och begreppet *aktör-nätverk.* Aktör-nätverket innebär den sammansättning av aktörer mänskliga eller ickemänskliga som tillsammans genom sina kopplingar bildar ett kluster som går att urskilja från andra. Aktör-nätverket kan utgöras av en grupp eller det som skedde under en viss tid. Aktör-nätverket uppstår när klustret och kopplingarna uppstår och försvinner när kopplingarna och relationerna löses upp.

I undersökningen utgör den sammansättning av aktörer som hade en kreativ påverkan inom Bohus Stickning ett aktör-nätverk. Vad som höll dessa samman var den riktning och funktion som de hade. De verkade för framtagandet av stickade plagg för Bohus Sticknings räkning och de använde sig av kreativa metoder för att åstadkomma detta. Aktörerna hade för att kunna åstadkomma de kreativa lösningar som ledde till skapandet av nya plagg, utrymme att röra sig inom sina respektive ansvarsområden. Rörelsen innebar i detta avseende hur de positionerade sig inom aktör-nätverket och hur kopplingarna omförhandlades. Sammansättningen av dessa faktorer var det som definierade aktör-nätverket som den kreativa processen utgjorde.

För att spåra aktörer som hade haft en inverkan på aktör-nätverket krävdes det en förflyttning längs kopplingar och relationer.[10] Tillsammans bildade aktörerna med sina förhållanden till varandra en komplex struktur som inte nödvändigtvis gick att platta till och bre ut framför sig. Komplexiteten i strukturen gjorde även att det inte gick att sätta en aktör i aktör-nätverkets mitt utan att olika aktörer intog olika centrala roller under olika skeden. Exempelvis fanns Emma Jacobsson med som en viktig aktör genom hela den verksamma tiden, men hennes roll var inte lika betydelsefull när det gäller det tekniska utförandet och i de olika aktörernas strid om kontrollen. I stället bildades kluster av aktörer som genom olika kopplingar sammanhölls inom aktör-nätverket som den kreativa processen utgjorde.

1.2.2 Material Culture

ANT kan inte reduceras till att bli ren teori eller ren metod, utan rör sig över gränserna.[11] Det betyder att ANT endas kunnat fungera som ett ramverk och en drivkraft för undersökningen. Samtidigt innebar det att ANT behövde kompletteras med en annan teori som kunde fånga upp den materiella förankringen som fanns inom den kreativa processen.

[10] Ibid., 108.
[11] Nordell, *Arenaboom*, 15.

ANT förespråkar att aktörerna själva skapar sina teorier om vad kopplingarna i aktör-nätverket består av.[12] I detta fall visade aktörerna på vissa generella likheter i hur kopplingarna uppstod mellan dem. En del kunde förklaras med hjälp av tidigare forskning och en del kunde förklaras utifrån teorin Material Culture. I den materiella förankringen som präglade den kreativa processens aktörer gick det att utläsa immateriella värderingar som påverkat föremålen och garnet. Det blev därför viktigt att inte enbart använda sig av ANT utan att även applicera Material Culture som teori.

Bohus Stickning, en materiell kultur

De materiella och kulturella aspekterna i samspel är ett återkommande tema inom Bohus Sticknings berättelse.[13] En teori som tog höjd för båda dessa aspekter var Material Culture Theory and Methodology (förkortat MC). Teorin belyser de aspekter av vårt kulturella uttryck som manifesterar sig i det materiella vi skapar och lämnar efter oss.[14] Samtidigt innefattar teorin även en förståelse för hur den materiella världen inverkar på vår kultur. I Bohus Sticknings fall fick de kulturella föreställningarna en inverkan på hur plaggen tog sin form och mönsterstickningen sitt uttryck. Samtidigt fick de förutsättningar som materialet skapade en inverkan på plaggens uttryck och sedan genom sitt bruk en inverkan på bilden av svenskt textilhantverk ute i världen. Att MC tar höjd för ickemänskliga och mänskliga aktörer och hur de inverkar på varandra gör teorin kompatibel med undersökningens avstamp i både mänskliga och ickemänskliga aktörer. Teorin bygger på en övertygelse om att det materiella och det immateriella inom en kultur samspelade, vilket överensstämmer väl med hur den kreativa processen vid Bohus Stickning fungerade. [15]

I kanons periferi och föremål som kommunicerar

Henry Glassie som påvisade hur Material Culture fungerade som ett verktyg för att lyfta fram berättelser i historiekanons periferi, visade även hur föremålen fungerade som kommunikation mellan skapare och brukare.[16] Genom att studera materiell kultur kan grupper synliggöras genom de materiella objekt de lämnat efter sig. Materiell kultur kan ge en inblick i en kvinnodominerad värld som fått stå åt sidan.[17] Om det inte var för institutioner som förstod vikten av att bevara kvinnors historia hade Bohus Sticknings arkivmaterial kanske gått

[12] Latour, *Reassembling the Social*, 57.

[13] Ulla Häglund och Ingrid Mesterton, *Bohus Stickning*, 1:a (Uddevalla: Bohusläns museums förlag, 1999), 46–66.

[14] Jules David Prown, "Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method," *Winterthur Portfolio* 17, no. 1 (1982): 1.

[15] Ibid., 1–5.

[16] Henry H. Glassie, *Material Culture* (Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press, 1999).

[17] Ibid., 4.

förlorat. Ett material som innebär viktiga förutsättningar för att förstå verksamheten och den kreativa processen. Tack vare MC har det varit möjligt att använda sig av de föremål som den kreativa processen lämnat efter sig och på så vis komplettera de skriftliga material som bevarats.

Henry Glassie presenterade i sin bok *Material Culture* olika former som föremålet kan inta baserat på tre olika stadier. *Skapandet*, *kommunikation* och *konsumtion* är de tre huvudsakliga stader som ett föremål genomgick.[18] För undersökningen var den sistnämnda inte av intresse och den förstnämnda behandlade skeden som fanns tydligt dokumenterade i källmaterialet och i föremålen. Kommunikation är där emot av intresse för undersökningen då begreppet kan hjälpa till att urskilja vilken betydelse de olika aktörerna fick för de föremål som skapades inom den kreativa processen. Kommunikationen handlar om skaparens och brukarens samförstånd och hur de kan kommunicera via föremålen som de båda har kontakt med. När ett plagg skapades av en formgivare tog det sin form utifrån skaparens kulturella utgångsläge. Uttrycket kunde sedan tolkas och förstås av brukaren eller gå denna helt förbi, beroende av om brukaren var införstådd i liknade kulturella värderingar och hade samma bildning. Att exempelvis Emma Jacobsson använde sig av sin utbildningsbakgrund för att skapa sina mönsterstickade partier, gjorde att plaggen antingen fick en djupare betydelse för den bildade brukaren, eller endast värderades utifrån en subjektiv uppfattning om estetik.

Giorgio Riellos angreppssätt

Giorgio Riellos indelning av relationen mellan det materiella och historieskrivningen kan användas som ett både teoretiskt och metodologiskt sätt att hantera föremålen. Genom att dela in användningen av föremål i olika tillvägagångssätt, redogör Giorgio Riello för tre huvudsakliga infallsvinklar.[19] *History from Things* syftar till ett angreppssätt där föremålet användes som en primärkälla för att förstå de historiska aspekterna. *History of Things* söker i stället lyfta fram de relationer som skapades till det materiella.[20] Den tredje och sista utgångspunkten *History and Things*, öppnar upp för ett mer flexibelt tillvägagångssätt där föremålen till vis del kan friläggas från aspekter av historieskrivningen.[21]

Det är främst de två första teoretiska angreppsätten som spelat en viktig roll i det teoretiska ramverket som ANT utgjort i undersökningen. History from Things användes som

[18] Ibid., 48.
[19] Giorgio Riello, "Things That Shape History: Material Culture and Historical Narratives," i *History and Material Culture: A Students Guide to Approaching Alternative Sources* (London: Routledge, 2009), 24–27.
[20] Ibid., 25.
[21] Ibid., 26.

ett teoretiskt och metodologiskt angreppsätt för att kunna hämta kunskaper om den kreativa processen och dess aktörer. Exempelvis kunde Emma Jacobssons mönster vittna om vart hon hämtade sin inspiration och vilka materiella kulturer som spelat en viktig roll. När sedan de ickemänskliga aktörerna undersöktes användes begreppet History of Things för att kunna lyfta fram den ickemänskliga aktörens historia. Exempelvis användes History of Things för att ge en bild av angoraullens betydelse och bakgrund för att skapa en förståelse för dess betydelse som aktör i aktör-nätverket.

1.3 Avgränsning

Studien av Bohus Sticknings kreativa process har avgränsats på ett antal sätt baserat på olika parametrar. Undersökningen har uteslutande handlat om det som hade en direkt koppling till och därmed en inverkan på den kreativa processen. Det betyder att den huvudsakliga avgränsningen i tid sattes till verksamhetens aktiva år 1939–1969.

Avgränsningen den kreativa processen utgår från frågeställningens formulering. En ANT studie kan växa sig gränslöst stor om alla aktörer som går att identifiera hittas och spåras längs med samtliga kopplingar.[22] Aktör-nätverket har i denna uppsats endast fått växa sig till den storlek, där en rättvis bild kunnat ges av de aktörer som beskriva. Varje aktör i sig var också ett nätverk, varför delar av aktörens egna nätverk ibland kartlagts.

Hur Bohus Stickning förhöll sig till och passade in inom hemslöjdsrörelsen var en annan avgränsning som gjordes. Hemslöjdsrörelsen var ett vitt begrepp som på grund av detta blivit behandlat som ett ämne i sig.[23] I traderingen av rörelsens historia tappades ibland de komplexa delar och sammansättningar av aktörer som rörelsen bestod av. Bohus Stickning var en del av hemslöjden men verksamheten var även något helt annat.[24] Att sätta in Bohus Stickning i en hemslöjdskontext från början hade beskurit aktör-nätverket. Det har istället fått växa fram organiskt baserat på de aktörer som inverkade och samverkat i aktör-nätverket. I detta fall visade det sig att vissa aktörer som haft en stor påverkan på Bohus Sticknings kreativa process inte befann sig inom hemslöjdsrörelsen.[25] Det var också i sökande efter det som inte passade in i hemslöjdsmallen som det gick att hitta det spännande och viktiga som givit historien en ny dimension.

---

[22] Latour, *Reassembling the Social*, 148.

[23] Anneli Palmsköld, *Begreppet hemslöjd* (Stockholm: Hemslöjdens förlag, 2012).

[24] Anna-Maja Nylén, *Hemslöjd: Den svenska hemslöjden fram till 1800-talets slut* (Lund: H. Ohlsson ;, 1969), 10–14.

[25] Kerstin Olson, “Intervju med Kerstin Olson,” Ljud, 26 januari, 2023.

1.4 Tidigare forskning

Sammanställningen av den tidigare forskningen som gjorts inom de relevanta ämnena presenteras under tre olika rubriker som syftar till att gruppera forskningen utifrån de sfärer den tillhörde. Det innebär att det gjorts en tydlig distinktion mellan hemslöjden och textilindustrin, som inte nödvändigtvis var så knivskarp som den porträtterades i avsnitten.

1.4.1 Bohus Stickning

Första gången Bohus Stickning blev föremål för forskning var i Folklivsforskaren Ulla Häglunds uppsats *Bohus Stickning 1939–1969 från nödhjälpsarbete till lyxproduktion* som lades fram 1977.[26] Uppsatsen behandlade bakgrunden till föreningens bildande och dess sociala betydelse. Vidare behandlades kundkretsen för Bohus Stickning och dess återförsäljare. Uppsatsen behandlade även verksamhetens olika mönsterskapare och hur föreningen återgivits i pressen. Ulla Häglund beskrev anledningarna till Bohus Sticknings nedläggning och vilka de bidragande effekterna var.

Uppsatsen ledde till ett skrivsamarbete mellan Ingrid Mesterton som var konstvetare och Ulla Häglund. Boken *Bohus Stickning* publicerades i sin första upplaga 1980.[27] En stor del av de ämnen som Ulla Häglund behandlade i sin uppsats, togs här upp mer utförligt och tillsammans med helt nya delar. Inledningsvis beskrevs situationen i Bohuslän under 1930-talet och den arbetslöshet som rådde. Vidare följde en beskrivning av Emma Jacobssons bakgrund och vilken roll hon spelade för verksamheten. Ytterligare en aspekt av verksamheten som fick ta plats i historieskrivningen om Bohus Stickning, var den om garnerna och materialets betydelse. Boken sammanfattade en stor del av verksamheten, men flera aktörer saknades. Vissa formgivare hade inte tagits med, inte heller den personal som arbetade i den centrala verksamheten. Betydelsen av utomstående aktörers kunskaper, lyftes inte alltid fram.

Först 15 år senare publicerades en ny bok om Bohus Stickning. Wendy Keele publicerade sin bok *Poems of Color Knitting: in the Bohus Tradition* 1995.[28] Wendy Keele tog

[26] Ulla Häglund, "Bohus Stickning 1939–1969 från nödhjälpsarbete till lyxproduktion" (Trebetygsuppsats, Göteborgs universitet, 1977).

[27] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*; Ulla Häglund och Ingrid Mesterton, *Bohus Stickning*, 2:a (Uddevalla: Bohusläns museums förlag, 1999).

[28] Wendy Keele, *Poems of Color: Knitting in the Bohus Tradition* (Loveland, Co: Interweave Press, 1995).

sin M.A. i ”Textile and Clothing”.[29] Hon valde att sätta kvinnorna bakom Bohus Stickning i fokus och lyfte fram stickerskornas berättelser. *Poems of Color* blev den första boken att innehålla stickbeskrivningar och mönster anpassade för sin tids marknad. Flera olika tekniker redovisades för att kunna sticka plaggen, liknande teknikerna som användes i Bohus Sticknings arbetsbeskrivningar.[30] Wendy Keeles publikation var mer kommersiell, samtidigt som hon gav stickningen som teknik mer utrymme, anpassade den sig på ett sätt som gjorde att viktiga delade av vad som gjorde Bohus Stickning speciell föll bort. Det tekniska utförandet och personerna bakom lyste med sin frånvaro.

Bohusläns museum publicerade vid två tillfällen om Bohus Stickning i sin årsbok, första gången 1999 av etnologen Anna-Lena Segestam *Bohus Stickning* och senare 2005 *Bohus Stickning: hemma och i världen* av etnologen Viveka Overland. Overland publicerade senare boken *Bohus Stickning på nytt* som utgavs 2015.[31] Boken behandlade Bohus Sticknings tidiga historia och hur Emma Jacobsson spelade en central roll för verksamheten. Boken skilde sig efter detta kapitel avsevärt från tidigare forskning då Overland valde att berätta om hur Bohus Stickning fick nytt liv efter nedläggningen 1969. I *Bohus Stickning på nytt* blev vad som hände efter verksamhetens nedläggning det mest centrala och där med fick inte verksamhetens aktiva år något större utrymme än tidigare. Ännu en gång saknades aspekter som lyfte fram personalens roll i verksamheten.

Den senaste publikationen om Bohus Sticknings verksamhet publicerades 2022 och handlade om en grupp kvinnor som stickade för Bohus Stickning. *De stickade för Bohus Stickning* är skriven av Karin Askberger, frilansande skribent, och återger 27 olika kvinnors berättelser om sin tid hos Bohus Stickning och sina liv.[32] Karin Askberger lyfter även fram starten av Bohus Stickning från kvinnorna i Bohusläns perspektiv.

Sammanfattningsvis har publikationerna om Bohus Stickning gett en övergripande bild med nedslag kring grundaren, formgivare och stickerskor. Samtidigt är det tydligt vilka som inte inkluderats. En anställd kunde ses på en bild eller omnämnas i förbigående, men aldrig gavs samma rätt att berätta sin historia som de andra aktörerna som verkade inom

---

[29] “Wendy Keele | Nebraska Authors,” *Nebraska Authors*, Hämtad 4 augusti 2023, https://nebraskaauthors.org/authors/wendy-keele.

[30] Emma Jacobsson och Ann-Margret Hultberg, “Arbetsbeskrivningar,” u.å., Bohus Sticknings samling; Kapsel 13; Mönster, Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

[31] Anna-Lena Segestam, “Bohus Stickning,” i *Bohuslän: Årsbok 1999*, handel och hantverk (Uddevalla: Bohusläns museums förlag, 1999); Viveka Overland, “Bohus Stickning: Hemma och i världen,” i *Bohuslän: Årsbok. 2005* (Uddevalla: Bohusläns Hembygdsförbund, 2005); Viveka Overland, *Bohus Stickning på nytt: The Revival* (Uddevalla: Bohusläns museums förlag, 2015).

[32] Karin Askberger, *De stickade för Bohus Stickning* (Strömstad: Karin Askberger förlag, 2022).

Bohus Stickning. Det är tydligt att uppsatsens kartläggning av den kreativa processens alla aktörer, bidrar med att visa fram en helhet och inte bara de mest centrala aktörerna inom Bohus Stickning.

1.4.2 Stickning och hemslöjden

Stickningens popularitet har bara växt under de senaste åren och publiceringen av böcker för den stora intressegruppen har bara ökat. Tidigare var det inte ovanligt att författaren av de större verken om stickningens historia, hade en bakgrund inom ett annat område än det textila.[33] På senare tid har hantverksmässig kunskap och en förståelse för de tekniska principerna spelat en allt större roll i forskningen. Vilket är avgörande för dess trovärdighet.

Ett exempel utgör bokserien som började ges ut 2016 om Estlands sticktradition.[34] Den första boken *Estonian Knitting 1: Traditions and Techniques* av Kristi Joeste, Anu Pink och Siiri Reimann, innefattar en historisk bakgrund och beskrivning av den regionalt präglade stickningen. En stor del av boken behandlar tekniker med olika exempel från den estniska traditionen. Bokserien innefattar även böcker om olika småplagg, där beskrivningar ges för olika tekniker och olika plagg. Den del av bokserien som är av intresse för studien om Bohus Stickning är den estniska stickningens historia från 1900-talet. Även i Estland förekom lönstickning för att hjälpa i de ekonomiska svårigheterna som präglat en längre period under 1900-talet. Publikationen visar på en kontext som sträcker sig utanför Sveriges gränser.

Ett viktigt bidrag till stickningens historia är avhandlingen som textilvetaren Hanna Bäckström skrivit om mönsterförlagor för stickning och virkning. Den lades fram 2021 och börjar med en kronologisk och geografisk genomgång av manualernas och beskrivningarnas historia. *Förmedling av mönsterförlagor för stickning och virkning* handlar främst om den kunskapsförmedling som manualerna och beskrivningarna innebar, samtidigt är de personer som skapade dem, centrala i förståelsen av deras utformning.[35] Det är här Hanna Bäckströms avhandling och studien tangerar. Genom att sätta in bidragen i sin kontext visar Bäckström hur kommunikationen mellan förlagornas författare och användaren fungerade och var uppbyggd. Här kan en studie om Bohus Sticknings kreativa process visa hur förmedlingen av mönsterförlagor tog sig uttryck i ett exempel från det efterföljande århundradet och hur olika skolor konkurrerade med varandra inom en och samma verksamhet.

---

[33] Richard. Rutt, *A History of Hand Knitting* (Loveland, Colo.: Interweave Press, 1989).

[34] Anu Pink, Siiri Reimann, och Kristi Jõeste, *Estonian Knitting 1 Traditions and Techniques* (Türi: Saarakiri, 2016).

[35] Hanna Bäckström, *Förmedling av mönsterförlagor för stickning och virkning: Medierna, marknaden och målgruppen i Sverige vid 1800-talets mitt* (Möklinta: Gidlunds förlag, 2021).

En stor del av den organiserade stickningen under 1900-talets första hälft organiserades inom hemslöjdsrörelsen. Bohus Stickning tillhörde inte riksorganisationen till en början utan anslöt sig senare.[36] Hemslöjden innefattade många olika former, men det fanns ett par exempel som är av intresse. Det första är stickningen för avsalu som utfördes i Halland. Halland var det landskap som främst förknippades med stickning. Detta på grund av den särpräglade sticktraditionen som lokalt benämndes binge. Stickning för avsalu hade en lång tradition i Halland och när hemslöjdsrörelsen började växa startades en förening för tillverkning av binge.[37]

Bingens historia har behandlats i flera publikationer bland annat *Avsalu stickningen i södra Halland – från vardagsvara till Hemslöjdsprodukt* av etnologen Anneli Palmsköld från 1990.[38] Palmsköld beskriver hur sticktraditionen i ett område gick från att vara ett sätt att tillverka vardagsplagg till att få en ny roll genom hemslöjdsrörelsen och föreningens grundande. Likt Bohus Stickning gick bingeplaggen från vardag- till lyxprodukt, vilket Palmsköld återgivit. Den andra publikationen om Bingetraditionen skrevs av författaren Mymmel Blomberg 2007. 1*00 år med binge – en halländsk sticktradition* behandlade bingens historia och utveckling från 1907 då föreningens grundades och sedan hur bindslöjden, förde traditionen in i nutid.[39] Boken sätter kvinnorna i verksamheten i centrum. Kvinnor som en central aktör inom hemslöjdens föreningar var vanligt förekommande och deras engagemang ansågs vara avgörande för rörelsens framgång.[40]

Hur kvinnor i rollen som landshövdings fruar fungerade som centrala aktörer inom hemslöjdsrörelsen, behandlas av kulturvetaren Catarina Lundström, disputerad historiker. I avhandlingen *Fruars makt och omakt*: *kön, klass och kulturarv 1900–1940* visar Lundström hur landshövdings fruars inverkan på hemslöjdsrörelsen och dess föreningar, verkade utifrån ett intersektionellt perspektiv, av kön och klass.[41] Avhandlingen var en viktig del, för att kunna förstå den politiska kontext som Emma Jacobsson befann sig inom. Inte bara för

---

[36] Ann-Margret Hultberg, "Ann-Margret Hultbergs brev," u.å., Bohus Sticknings samling; Kapsel 22; Manus och brev, Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

[37] Catarina Lundström, *Fruars makt och omakt: Kön, klass och kulturarv 1900–1940* (Umeå: Institutionen för historiska studier, Umeå universitet, 2005), 225.

[38] Anneli Johansson-Palmsköld, "Avsalustickningen i södra Halland: Från vardagsvara till Hemslöjdsprodukt" (Lunds universitet, Etnologiska institutionen, 1990).

[39] Mymmel Blomberg, *100 år med binge: En halländsk sticktradition* (Halmstad: Halländska hemslöjdsföreningen Bindslöjden, 2007).

[40] Catarina Lundström, *Fruars makt och omakt: Kön, klass och kulturarv 1900–1940* (Umeå: Institutionen för historiska studier, Umeå universitet, 2005), 145.

[41] Lundström, *Fruars makt och omakt*.

förståelsen av hur stora likheterna var mellan kvinnorna som intog rollen, utan även i vilka avseenden de avvek från mönstret och vad det fick för följdeffekter.

Det andra exemplet på kvinnoledd verksamhet inom hemslöjdsrörelsen med fokus på stickning var Östergötlands Läns Hemslöjdsförening. Föreningens bidrag i form av ett stort antal stickade alster och en gedigen mönsterproduktion presenteras i en publikation från 2020 av Anna Lindqvist och Ann-Sofie Svanbo. Boken *Östgötakoftor – Stickat kulturarv från 1940-talet* berättar om föreningens historia under 1900-talet och de formgivare som bidragit till den stora mönstersamlingen.[42] Förutom en historisk beskrivning innefattade boken även ett avsnitt med stickbeskrivningar av några av de plagg och mönster som formgivits av föreningen. Likheterna mellan processerna i de bägge föreningarna var många och formgivarnas bakgrund och berättelser visar på vad regionala skillnader innebar.

Forskning om avsalu stickning och hur stickningen tog form inom hemslöjdsrörelsen ger tillsammans en bild av hur stickningen fungerade under 1900-talet. Genom att visa på hur Bohus Stickning förhöll sig till andra exempel och hur den på sitt sätt tillförde en unik företeelse i form av lönstickning, kan uppsatsen belysa den kompetens och det engagemang som krävdes.

1.4.3 Textil- och konfektionsindustrin och formgivarna

Utanför Sveriges gränser är det mest centrala arbetet om beklädnadsindustrin *Ready-to-Wear and Ready-to-Work: A Century of Industry and Immigrants in Paris and New York* av Nancy L. Green.[43] Boken som publicerades 1997 gör en jämförande studie av de två stora modecentren i världen. Med industrin i fokus, som innebar en kamp mellan massproduktion och konsthantverk, visar Nancy L. Green på den långtidsverkande och bestående organisationen och strukturen som utmärkte industrin. En struktur som ställde krav på flexibilitet och hemarbete, samt underleverantörer som spelade en avgörande roll i utvecklingen som skedde i takt med modeindustrins fluktuationer. Nancy L. Green myntar även ett begrepp som visar på konstellationen av förutsättningar vilka sågs som industrins fördel snarare än begränsning. *Flexible Specialization* innebar ett brett arbete med många

[42] Ann-Sofie Svansbo och Anna Lindqvist, *Östgötakoftor: Stickat kulturarv från 1940-Tal*, 2:a (Linköping: Östergötlands läns hemslöjdsförening, 2020).

[43] Nancy L. Green, *Ready-to-Wear and Ready-to-Work: A Century of Industry and Immigrants in Paris and New York* (Durham: Duke Univ. Press, 1997).

olika mindre tillverkare och i sin struktur en inbyggd motsättning till att skala upp produktionen.[44]

En avhandling om den svenska modeindustrin av Ulrika Kyaga modevetare, behandlar det svenska modet under perioden 1930–1960. *Swedish Fashion 1930–1960* lades fram 2017 och syftade till att undersöka det svenska modet under perioden ifråga. Hon analyserar textilindustrin från ett bredare perspektiv med fokus på produktionen av mode.[45] I sin avhandling behandlar Kyaga produktionen av kläder, sett med omvärldens ögon och den nationalism som kopplades till den svenska modeindustrin samt hur det internationella modet tolkades för att anpassas till den inhemska marknaden.

Den senaste publikationen rörande Textil- och konfektionsindustrin, förkortat TEKO är *När man sydde kläder på fabrik* av historikern Johannes Daun utgiven 2022.[46] Boken behandlar utvecklingen av textilindustrin i Västsverige. Daun visar hur den textila industrin inte bara påverkade områdets ekonomiska förutsättningar, utan även de sociala effekter utvecklingen fick. Vidare återger Daun hur TEKO-industrin växte sig ur industrialiseringen för att sedan blomstra under 1900-talets första hälft. Förutom att ge en inblick i hur industrin förändrades i förhållande till samhället lyfts även den organisation och den tekniska utveckling som skapade förutsättningar för nya jobb. Vidare behandlas den konsumtionsökning som följde TEKO-industrins uppgång och fall.

En bok som återgivit en viktig del av TEKO-industrin är *Tryckta tyger för alla tillfällen* av kulturhistorikerna Anna Lindqvist och Marie Odenbring Widmark utgiven 2019.[47] Boken inleds med en kronologi från 1900-talets som behandlar textiltryckens tidiga historia i Sverige och hur teknikerna utvecklades i takt med modet. Fokuset förflyttas sedan till de textilier med tryck som tog plats i vardagslivet. Vidare återges olika tryck för olika tider på året och olika högtider. Boken tar även upp de tryck som användes inom modeindustrin. De utgjorde en egen kategori i uppdelningen som rådde under en lång tid där beklädnad och gardinstyg skildes åt. Boken beskriver också produktionen av souvenirtryck som gjordes i olika format, men även för reklam och det offentliga. Boken är inte bara relevant i det avseende att formgivarna fått en central plats, utan även för att några av Bohus Sticknings

[44] Ibid., 19.

[45] Ulrika Kyaga, *Swedish Fashion 1930–1960: Rethinking the Swedish Textile and Clothing Industry* (Stockholm: Department of Media Studies, Stockholm University, 2017).

[46] Johannes Daun, *När man sydde kläder på fabrik: Svensk konfektionsindustri cirka 1900–1980* (Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB, 2022).

[47] Anna Lindqvist och Marie Odenbring Widmark, *Tryckta tyger för alla tillfällen* (Stockholm: Carlssons Bokförlag, 2019).

formgivare lyfts fram som exempel på formgivare av tygtryck. Tidigare hade dessa formgivare, med ett undantag, inte fått ta plats i forskningen om Bohus Stickning utan endast omnämnts i forskningen om TEKO-industrin. Det är därför viktigt att dessa formgivare i uppsatsen placeras in i Bohus Sticknings historia.

En viktig del av formgivarnas uttryck hämtade sin inspiration från växter och växtlighet, när de designade tygtryck, men även när formgivarna för Bohus Stickning skapade sina mönster. Växter hade spelat en viktig roll i människans liv och utgjorde en så självklar del i livet att det inte reflekterades över vad växter egentligen innebar och vilken kulturell betydelse som tilldelades dem. Etnologen Clas Bergvall har i sin avhandling *Liv, lust och mening: om krukväxters kulturella betydelse* sett närmare på de växter människor valt att ta in i sina hem.[48] Avhandlingen sökte besvara frågor om hur människors relation till krukväxterna såg ut. Hur deras historia och känslomässiga koppling till växter, formade deras liv och minnen. Genom att lyfta fram den kulturella betydelsen av krukväxter, belyste Bergvall växten som en aktör inom ett materialkulturellt fält. Han kunde på så vis hjälpa till att avkoda det kulturella uttrycket som låg bakom inspirationen hämtad från växterna.

Slutligen bör nämnas två publikationer, om två olika kvinnor som på sitt eget sätt byggde upp företag, som knöt ann till formgivarens centrala roll inom den modernistiska textilformgivningen. Den första är *Agda Österberg: En livsvandring i färg 1891–1987* utgiven 2016. [49] Den är skriven av Robert Vikström, Agdas systers barnbarn och följer Agdas liv från hennes uppväxt under enkla förhållanden till skapandet av de kyrkliga textiler som blev hennes livsgärning. Agda Österberg är ett exempel på hur en person kunde ta plats som formgivare och hur hennes innovation och arbete ledde till hennes framgång. På samma sätt stod Elsa Gullberg som en viktig aktör inom textilformgivningens sfär under 1900-talet. *Ett liv i textil* av docenten i konstvetenskap Elisabet Stavenow-Hidemark, publicerades 2019 och gav en ny inblick i Elsa Gullbergs liv och verksamhet.[50] Boken som återger Elsa Gullbergs bakgrund och uppväxt, liv och arbete, lyfter fram många av de unika aspekter som gjorde henne så framgångsrik. Boken innefattade flera beskrivningar och bilder av hennes verk, vilka vittnar dels om hennes inspirationskällor, dels om hennes konstnärliga uttryck. Båda dessa kvinnor utgör viktiga exempel, för att förstå hur Emma Jacobssons roll förhöll sig till andra

[48]Clas Bergvall, *Liv, lust och mening: Om krukväxters kulturella betydelser* (Stockholm: Carlssons Bokförlag, 2007).

[49] Robert Vikström, *Agda Österberg: En livsvandring i färg 1891–1987* (Frösön: Happy Minds Studios, 2016).

[50]Elisabet Stavenow-Hidemark, *Elsa Gullberg: Ett liv i textil* (Stockholm: Appell förlag, 2019).

samtida konstnärliga ledares inom det textila skapandet. De som gjorde dem så unika var den framträdande roll som de tog i sina respektive verksamheter.

1.5 Källor och källkritik

Även om aktör-nätverket som den kreativa processen utgjorde, inte längre är aktivt, går det ändå att avläsa spåren av de aktörer som fick en betydelse för processen i de källmaterial som det lämnat efter sig. Källmaterialet består av dokument, handlingar och korrespondens som tillhörde Bohus Stickning. Dokument och brev som skapats under den kreativa processens aktiva period. Även ett bevarat manuskript om Bohus Sticknings historia som kan ge en bild av några av de aktörer som verkade inom den kreativa processen. En betydande del av aktör-nätverket har lämnat spår inte bara i skriftliga material utan även i form av föremål. Aktörerna inom den kreativa processen verkade tillsammans för att skapa föremålen som finns bevarade. Genom att analysera plaggen gick det att få en bild av hur betydelsefulla olika aktörer var. Hur olika material användes under olika perioder, eller hur olikartade mönsterstickade partier tog sig uttryck under olika perioder och hos olika formgivare. På samma sätt som färdigtillverkade plagg kan ge en inblick i aktör-nätverket, kan de stickade prover och uppritade mönster som finns bevarade ge en bild av processen. För att få en bild av hur aktör-nätverket upplevdes inifrån gjordes en intervju med en aktör inom den kreativa processen. Genom intervjun gick det att få ett perspektiv på runtomliggande aktörer. För att kunna förstå betydelsen av en aktör användes tidnings- och tidskriftsartiklar samt folkbokföring. Genom att se hur aktören beskrevs gick det också att förstå vad just den aktören tillförde den kreativa processen. Folkbokföring har bidragit med en bild av yrken och socioekonomiska bakgrunder, samt vilka livsval de mänskliga aktörerna gjort. Även tidnings- och tidskriftsartiklar samt vissa annonser i dessa har haft denna funktion. De har även gett en förståelse för ickemänskliga aktörers bakgrund, funktion och betydelse i sin samtid.

1.5.1 Bohus Sticknings arkiv

Utgångspunkten för undersökningen var de arkiv som förvaltades av nationella biblioteket för genusforskning KvinnSam hos Humanistiska biblioteket i Göteborg.[51] Arkivet sammanställdes till en början av Bohus Sticknings grundare och konstnärliga ledare Emma Jacobsson. Emma Jacobssons avsikt var att skapa ett källmaterial för en bok hon beslutat sig

[51] "Bohus Sticknings arkiv," u.å., Bohus Sticknings samling, Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

för att skriva efter Bohus Sticknings nedläggning 1969.[52] Vid genomgången av arkivmaterialet blev det tydligt att merparten hade skickats till henne från kollegor, vänner och släktingar som en hjälp i arbetet. I ett antal brev nämns att Emma Jacobsson hade bett om informationen.[53]

Emma Jacobssons manuskript finns bevarat i arkivet, men texten täcker in endast den första delen av verksamhetens historia.[54] Materialet övertogs av hennes dotter Ingrid Mesterton, som tillsammans med en arkivarie sammanställde det.[55] Vid systematiseringen av materialet delades det upp i olika kategorier vilket kunde ha lett till att vissa brev och bilagor separerats. Så verkar dock inte vara fallet för de brev och dokument som behandlas i undersökningen. Materialet är sammanställt i 26 diarier och innefattar: 1 Protokoll/årsredogörelser; 2 Kronologiskt ordnade handlingar; 3 Statistik; 4 Adressregister – utlandet; 5 Brev och order; 6 Brevväxling med Inhemsk Ull, Finland; 7 Ull och garner; 8 Spinning i Italien; 9 Exporten till USA; 10 Gunhild Wallin (ombud m.m.); 11 Ombuden, stickerskorna, personalen i Göteborg; 12 Museer och utställningar; 13 Samlingskartong; 14 Färgprover i textil; 15 Fotografier; 16 Kartor över arbetscentra; 17 Tryck och klipp; 18 Bidrag och stipendier; 19 Julutdelningslistor; 20 Huvudbok och inventarium; 21 Verifikationer; 22 Emma Jacobssons manus och brev rörande detta; 23–25 Emma Jacobssons manus; 26 Ingrid Mestertons handlingar angående boken "Bohus Stickning”.

Källmaterialet som ligger till grund för denna magisteruppsats kommer från ett antal av diarierna men inte alla. I en första bearbetning gjordes en genomgång av hela arkivet i steg för att sortera ut de handlingar där företeelser och berättelser kunde kopplas till den kreativa processen. Dessa har sedan legat till grund för analysen av verksamheten. Utmaningarna med arkivmaterialet var inte bara att det delats in i kategorier i stället för att behållas intakt i det skick som Emma Jacobsson förvarade det. Det blev också tydligt att flera av exemplen på dokumentation från verksamhetens arbete bara täcker in kortare perioder, inte hela verksamhetstiden. Kritikremsor som skrevs för varje färdigställt plagg till varje stickerska fanns exempelvis endas bevarade från Munkedal och från en begränsad tid.[56] Ett annat

[52]Emma Jacobsson, “Brottstycken av manus,” u.å., Bohus Sticknings samling; Kapsel 22–25, Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

[53] Frederik Bjurström, “Om Vera Bjurström,” u.å., Bohus Sticknings samling; Kapsel 22; Manus och brev, Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

[54] Jacobsson, “Brottstycken av manus.”

[55] Ingrid Mesterton, “Ingrid Mestertons handlingar,” u.å., Bohus Sticknings samling; Kapsel 26, Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

[56] Siri-Britt Carlsson, “Kritikremsor,” u.å., Bohus Sticknings samling; Kapsel 13, Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

exempel var de arbetsbeskrivningar som skickades till Emma Jacobsson från en tidigare kollega.[57] Arbetsbeskrivningarna täckte in hela Bohus Sticknings verksamma tid men i listan över mönster fanns modeller som inte hade en arbetsbeskrivning.[58]

Emma Jacobssons närvaro är väldigt tydlig i källorna och även hennes intentioner med materialet. Det kan därför stundvis vara svårt att behålla en forskningsmässig distans. Med samma mål och samma intentioner, skulle man lätt kunna tilldela arkivmaterialet allt för mycket tillit och inte tillräckligt mycket källkritik. Frågan är om det finns delar som inte inkluderats eller företeelser som förminskats och medvetet glöms bort? kan en persons perspektiv på en verksamhet ge en rättvis bild även om hon var dess grundare och konstnärliga ledare? Det var frågor som var nog så viktiga att hålla i tankarna när källmaterialet bearbetades.

1.5.2 Mönsterskisser och mönsterritningar

Förutom det rent skriftliga materialet har även ett stort antal skisser och ritningar av mönster gjorda av Bohus Stickning bevarats hos Röhsska museet.[59] Termen mönsterskiss används bara i en enda arbetsbeskrivning vilken hänvisar till en mönsterskiss. I övrigt saknas en adekvat benämning på dessa i originalkällorna. Med utgångspunkt i exemplet och brist på andra termer har mönsterskiss ändå använts i uppsatsen.[60] Inkluderade i två separata donationer har Röhsska museet flera hundra mönsterritningar från hela Bohus Sticknings verksamhet. Arbetet med mönsterskisserna och mönsterritningarna utgick från samma princip som arbete med arkivmaterialet. En fullständig genomgång gjordes som ett kvantitativt grepp för att få en uppfattning av mönsterskisserna som en helhet. Därefter har relevanta exempel använts för att förklara vissa fenomen som identifierats.

[57] Jacobsson and Hultberg, "Arbetsbeskrivningar."

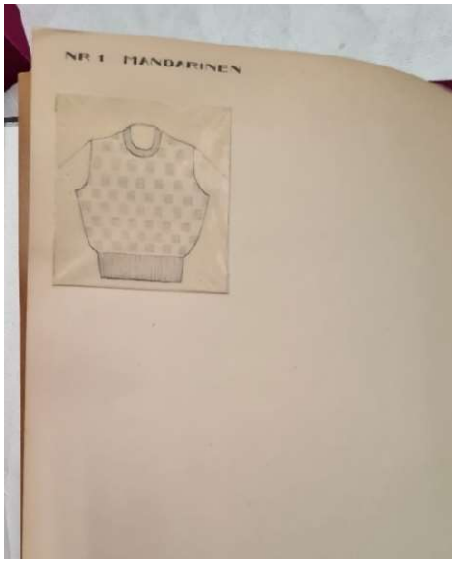
[58] Emma Jacobsson och Ulla Häglund, "Plagg tillverkade före 1947 o. 1948–1968," u.å., Bohus Sticknings samling; Kapsel 13; Mönster, Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam; Jacobsson och Hultberg, "Arbetsbeskrivningar."

[59] Emma Jacobsson et al., *Mönsterritningar*, u.å., Pärmar 1980;2000, Röhsska museet; Emma Jacobsson et al., *Mönsterskisser*, u.å., Kartonger, Röhsska museet.

[60] Jacobsson och Hultberg, "Arbetsbeskrivningar."

Ritningarna som härrör från första halvan av verksamhetens aktiva period är monterade på papper med namn och nummer angivet på baksidan ibland med en tillhörande ritning av plaggets helhet (se **fig. 1.1 och 1.2**). Mönstren består av rektangulära ark med rutmönster, ifyllda med olika färger för att återge mönstret och streck där aviga maskor skulle stickas. Ritningarna är insatta i pärmar efter kategori som plaggtyp och därefter i nummerordning. Det högsta numret som är inkluderat i pärmarna är 508 och mönsterritningarna fördelar sig relativt jämt över hela verksamhetsperioden. Sannolikt var ritningarna inte använda av stickerskorna utan fungerade mer som ett register. Detta antagande baseras på att de mönsterskisser som veterligen har använts av stickerskor är inplastade och har ett helt annat format.[61]

Figur 1.1 Mönsterritning för "Mandarinen" av Emma Jacobsson. Foto: Isa Holmgren



Figur 1.2 Mönsterritningens baksida för mönstret "mandarinen" av Emma Jacobsson. Foto: Isa Holmgren

Utöver ritningarna som förvaras i pärmar finns det även ett stort antal mönsterskisser vilka är uppklistrade på hård kartong, med en plastfilm över mönsterskissen och med tillhörande garnprover för samtliga färger i mönstret fastsatta längs med ena kanten (se **fig. 1.3** och **1.4**).[62] Skisserna har sorterats in i lådor som de förvarades i. Det gjordes av en formgivare från Bohus Stickning. Skisserna på kartong innefattar enbart de färglagda mönster som stickades samt ett namn och i de flesta fall en kommentar om vilken typ av plagg mönstret tillhörde. Längs med kanten av hål där garnproverna trätts in anges varje garnprovs benämning vilket innefattar kvalitén, så som finull, rya, q-garn, EJA, Chevron eller angora

[61] Jacobsson et al., *Mönsterskisser*.
[62] Ibid.

och färgnummer. Ett litet antal mönsterskisser har även en ritning av ett plagg på baksidan, med tillhörande mått och korta kommentarer. Mönstren som återges härrör främst från den senare delen av verksamhetens aktiva år, men innefattar även en del av de tidiga mönstren.[63]

Figur 1.3 Mönsterskiss för "Mörkret" av Karin Ivarsson. Foto: Isa Holmgren

Figur 1.4 Baksidan av mönsterskiss för "Mörkret" av Karin Ivarsson. En skiss har gjorts för hur plagget skall stickas. Foto: Isa Holmgren

Sammanställningen av mönsterskisserna och mönsterritningarna är av ett relativt stort omfång, men tyvärr saknas datering. I Bohus Sticknings arkiv finns en ofullständig lista över vad som producerades år för år med nummer och benämning på mönster.[64] Det är heller inte helt klart vem som sammanställt listan, även om det är troligt att den gjordes av Emma Jacobsson och användes av Ulla Häglund.[65]

Förståelsen av förändringar i mönstrens utformning, vilka och hur många färger som användes, samt när, är i denna studie av intresse men försvåras av bristen på dateringar. Ett sätt att undersöka bärigheten i informationen som fanns var att korsreferera listan med de publikationer som återger eller beskriver olika mönster som återfinns i listan. Genom broschyrer som är daterade gick det i viss utsträckning att ringa in en tidsperiod då ett mönster hade satts i produktion.[66] Även om det inte fanns dokumentation för samtliga bevarade mönster gav det publicerade materialet några fasta punkter att utgå ifrån vilka kunde kombineras med numreringen.

---

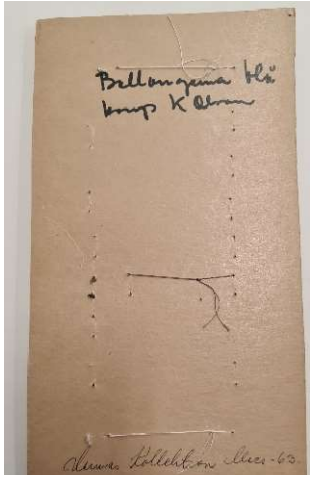
[63] Jacobsson och Häglund, "Plagg tillverkade före 1947 o. 1948–1968"; Jacobsson et al., *Mönsterritningar*.

[64] Jacobsson och Häglund, "Plagg tillverkade före 1947 o. 1948–1968."

[65] Ulla Häglund, "Ulla Häglunds dokument," u.å., Ej fastställt arkiv.

[66] Okänd författare, "Broschyrer 1950–1969," Bohus Sticknings samling; Kapsel 17, Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

Figur 1.5 Stickat prov för "Ballongerna blå" av Kerstin Olson. Foto: Isa Holmgren



Figur 1.6 Baksidan av kartong med monterat stickat prov för "Ballongerna blå" av Kerstin Olson. Foto: Isa Holmgren

1.5.3 Stickade prover

Ett antal museer i Bohuslän eller i nära anslutning till länet har stickade prover från Bohus Stickning i sina samlingar (se **fig. 1.5** och **1.6**). Av dessa är det Röhsska museet och Bohusläns museum som har den största mängden stickade prover. Proverna förvaras på lite olika sätt. I Bohusläns museums samlingar förvaras proverna monterade på stora kartonger grupperade efter formgivare.[67] Liknande förvaring finns hos Röhsska museet där proverna har monterats tillsammans baserat på vem som formgivit dem och sedan satts in i större pärmar.[68] Ytterligare några uppstickade prover har monterats på hård kartong och förvaras i en låda.[69] Samtliga prover hos båda museerna har ibland benämning på mönstret och ibland inte. Oftast fick mönstret identifieras med hjälp av mönsterskisser, men i en del fall gick mönstret inte att identifiera. Detta kunde bero på att mönstret inte hade en mönsterskiss bevarad eller att

[67] Emma Jacobsson, *15 st. uppstickade mönsterprov*, u.å., UM016436, Bohusläns museum; Emma Jacobsson, *16 st. uppstickade mönsterprov*, u.å., UM016435, Bohusläns museum; Emma Jacobsson, *Sju st. uppstickade mönsterprov*, u.å., UM016437, Bohusläns museum; Annika Malmström-Bladini, *Tio st. uppstickade mönsterprov*, u.å., UM016445, Bohusläns museum; Annika Malmström-Bladini, *13 st. uppstickade mönsterprov*, u.å., UM27260, Bohusläns museum; Annika Malmström-Bladini, *17 st. uppstickade mönsterprov*, u.å., UM016442, Bohusläns museum; Annika Malmström-Bladini, *20 st. uppstickade mönsterprov*, u.å., UM016441, Bohusläns museum; Emma Jacobsson, *Tio st. uppstickade mönsterprov*, u.å., UM016434, Bohusläns museum; Annika Malmström-Bladini, *Tre st. okmönster*, u.å., UM016443, Bohusläns museum; Emma Jacobsson, *Jumper med lång ärm*, u.å., UM032477, Bohusläns museum; Anna-Lisa Mannheimer-Lunn, *Sex st. uppstickade mönsterprov*, u.å., UM016438, Bohusläns museum; Anna-Lisa Mannheimer-Lunn, *Två st. okmönster*, u.å., UM016440, Bohusläns museum; Anna-Lisa Mannheimer-Lunn, *Åtta st. uppstickade mönsterprov*, u.å., UM016439, Bohusläns museum; Kerstin Olson, *Tio St. Uppstickade Mönsterprov*, u.å., UM016446, Bohusläns museum; Kerstin Olson, *Tio st. uppstickade mönsterprov*, u.å., UM016447, Bohusläns museum.

[68] Emma Jacobsson, Anna-Lisa Mannheimer-Lunn, och Annika Malmström-Bladini, *Uppstickade mönsterprov*, u.å., Blå Pärmar, Röhsska museet.

[69] Kerstin Olson, *Uppstickade mönsterprov*, u.å., Kartong, Röhsska museet.

mönstret aldrig hade producerats.[70] Det var svårt och i de flesta fall omöjligt att avgöra om det var ett mönster som satts i produktion eller ej. Det som gick att få ut av de prover som saknar namn var en förståelse för hur formgivaren arbetade med olika konstellationer av maskor och färger. Samtliga formgivare hade sina unika formspråk som speglades i teknik- och materialval.

Avsaknaden av namn på mönster och oftast även formgivare gjorde att de prover som inte var monterade tillsammans med kända mönster blev kategoriserade baserat på sin likhet med andra mönster. Det finns fördelar och nackdelar med denna metod. Fördelen var att mängden prover och detaljnivån i informationen gjorde det möjligt att med stor sannolikhet identifiera formgivaren. Risken å andra sidan var att förutfattade meningar om formgivarnas uttrycksform och val förstärktes och skapade en skev bild av en företeelse som var mycket mer komplex än vad som gick att läsa ut vid en första studie.

1.5.4 Intervju

Slutligen kompletterades det fysiska och skriftliga materialet med en intervju, gjord med Kerstin Olson, en av formgivarna för Bohus Stickning.[71] Hon anställdes vid slutet av 1950-talet och var verksam inom Bohus Stickning till dess nedläggning 1969.[72] Olson är även en av de få formgivare som varit fast anställd. Hon har därmed en ovärderlig insikt i hur verksamhetens kreativa process fungerade. Hon fick förutom sitt arbete som formgivare uppdrag att understödja andra delar av verksamheten, vilket gav en extra dimension till den berättelse som hon återgav.[73] Kerstin Olson utgjorde en av de aktörer som befann sig inom den kreativa processen. Hennes perspektiv var även viktigt med hänsyn till Emma Jacobssons dominans i det skriftliga materialet. Kerstin Olson tillförde med sin berättelse en viktig inblick i hur Emma Jacobsson uppfattades och vilka konsekvenser hennes styrning fick för formgivarna.

Valet av Kerstin Olson som informant byggde delvis på hennes långa erfarenhet inom verksamheten, men även hennes vilja att tala om sin tid vid Bohus Stickning. Hon hade tidigare blivit intervjuad och hållit föredrag för besökare, men inga av dessa tillfällen hade lett fram till forskning om Bohus Stickning. Det blev därför viktigt att göra en intervju som fungerade som ett källmaterial för forskningen, för att tillföra hennes perspektiv till Bohus

[70] Malmström-Bladini, *13 st. uppstickade mönsterprov*.
[71] Olson, "Intervju med Kerstin Olson."
[72] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 59.
[73] Olson, "Intervju med Kerstin Olson."

Sticknings historia. Samtidigt innebar en intervju med henne att vissa svårigheter med anonymitet inte var ett problem i detta fall, då hon var öppen för att inte vara anonym. Detta underlättade både i det källkritiska värdet då hennes erfarenhet är av betydelse för hur stor vikt som kunde läggas till hennes berättelse. Samtidigt gjordes vissa avväganden. Då uppsatsen behandlar informanten som formgivare har de namnet som hon tog som formgivare används i stället, alltså Kerstin Olson. Detta var ett beslut som togs utan att frågan lyftes. Detta gällde för samtliga av de formgivare som tagits med. Om formgivaren haft ett annat namn i sin yrkesroll har detta använts i stället. Användandet av formgivarens namn, skyddade till viss del identiteten men inte fullt ut då folkbokföringsuppgifter har behövt en källhänvisning. Samtidigt har offentliga handlingar använts vilket gör det svårt att helt skydda formgivarna och informantens identitet.

1.6 Metod

Metoderna som användes vid genomförandet av studien delades upp i två sektioner. Den ena skapas och drivs av det teoretiska angreppssätt som ANT innebär. Den andra sektionen utgörs av de mer handgripliga metoderna som användes. Dessa bestod av tre olika metoder som anpassats efter de källmaterial som låg till grund för undersökningen. Dessa har påverkats av inte bara ANT utan även Material Culture i fråga om föremålsnära studier. Tillsammans utgör sektionerna den sammanhållande metodologiska apparaten för studien. De metoder som tillämpats i undersökningen bygger på Inger Lindstedts *Forskningens Hantverk*, Jules David Prowns "Mind in Matter: An introduction to mateteial culture theory and method", samt Steinar Kvales, Svend Brinkmanns, och Sven-Erik Torhells *Den Kvalitativa Forskningsintervjun*.[74]

1.6.1 Textanalys

Metoden som användes för det skriftliga materialet var textanalys. Textanalysen byggde på en genomgång av hela materialet, där närläsning användes för att låta källorna visa fram vad de kunde bidra med. I textanalysen användes frågeställningar riktade till källorna för att bearbeta materialet men ett slags raster.[75] Vid genomgången av varje källa ställdes sedan tre frågor. 1. Vad återgav källan och vilken bild gav den materialet? 2. Innehöll källan sådant som direkt

[74] Inger Lindstedt, *Forskningens hantverk* (Lund: Studentlitteratur, 2019); Prown, "Mind in Matter"; Steinar Kvale, Svend Brinkmann, och Sven-Erik Torhell, *Den kvalitativa forskningsintervjun* (Lund: Studentlitteratur, 2014).

[75] Lindstedt, *Forskningens hantverk*, 233–234.

rörde den kreativa processen eller aktörerna inom den? 3. Om ja, vilka var de viktiga dragen som kunde hjälpa till att kartlägga den kreativa processen?

Analysen av dokument, anteckningar och tidningsartiklar som förvaras i Bohus sticknings arkiv, gjordes utifrån ett kvalitativt perspektiv behövde ett djupgående perspektiv kompletteras med en kontextualisering. Detta krävde även kvantitativa studier. För att kunna fånga upp den precisa betydelsen av en företeelse som återges i de skriftliga källorna behövdes ett djupgående perspektiv kompletteras med en kontextualisering.[76] Genom att gruppera in de olika källorna i kategorier gick det att genom en jämförelse skapa en förståelse för hur den enskilda källan förhöll sig till andra i samma kategori. Ett exempel på detta var de protokoll som bearbetades under undersökningens gång. Ett enskilt protokoll från ett år kunde i sig själv ge information om hur en ny formgivare hade introducerats och hur denna process hade fungerat. Samtidigt behövdes en förståelse för hur protokollet som format såg ut över en längre tid, för att förstå huruvida detta var ett vanligt förekommande ämne som lyftes vid årsredogörelsen eller om detta var en unik inblick i anställningen av en formgivare. Olika kategorier av källor har använts för att stödja varandra i sammanställningen av kunskapen om en specifik händelse. Detta innebär till exempel att anteckningar från protokoll jämförts med anteckningar i Emma Jacobssons manus och i anteckningsblock och fakturor på beställningar. På så sätt skedde en kvalitativ analys genom ett kvantitativt grepp.

Ytterligare en aspekt var det källkritiska värdet som gick att uppnå vid en kvantitativ analys av materialet. Det var till exempel inte ovanligt med felskrivningar och inkorrekt återgiven information om verksamheten och des historia i det stora antalet tidningsartiklar som bevarats i Bohus Sticknings arkiv. Genom en analys av hela materialet skapades en mer trovärdig bild av den information som återgivits av flera olika journalister. Den största utmaningen var att värdera källan när det endast fanns en redogörelse från en person, i de flesta fall Emma Jacobsson. Det har därför varit viktigt att poängtera när källorna bygger på Emma Jacobssons berättelser, inte bara i källkritiskt syfte utan även för att visa på den röda tråd som ledde från omvärlden in i verksamheten via Emma Jacobsson.

1.6.2 Föremålsanalys

Flera hundra stickade prover och mönsterskisser har bearbetats och analyserades för att bryta ut de aspekter som visade på hur olika företeelser och aktörer inverkade på den kreativa

[76] Ibid., 96.

processen inom Bohus Stickning.[77]. Främst bestod analysen av en visuellanalys, där föremålets utformning studeras och jämfördes med samtida aspekter i den materiella kulturen i linjen med Jules David Prowns förslag på metod för föremålsstudie med Material Culture som metod.[78] Förutom en visuellanalys bygger även föremålsanalysen till viss del på principen om konnässörskap.[79] Konnässörskap är en metod som har ifrågasatts i sin trovärdighet, då denna bygger på en yrkesmässig förståelse för en föremålskategori, snarare än en vetenskapligt baserad kunskap. Genom att få tillgång till ett stort material, kan en person utan akademisk och vetenskaplig skolning, bilda sig en uppfattning om ett material utan att nödvändigtvis veta vad slutsatserna bygger på. Konnässörskap har sina uppenbara brister, men tar samtidigt höjd för något som är av betydelse. I denna uppsats har kluster av data som kunde vara av intresse identifierats i källorna. Konnässörskunskaperna har sedan fungerat som ett sätt att bearbeta kvantitativa data och belysa beståndsdelar som inte gick att identifiera vid en studie av en bråkdel av materialet. Sedan identifierades vilka aspekter som ledde till uppfattningen och vilka vetenskapligt underbyggda kopplingar som kunde göras. Arbetet framskred som en hermeneutisk spiral. När nya data inkorporerades i bilden lästes källorna med nya ögon. Konnässörskapet användes för att placera och datera föremål som saknar skriftlig proveniens i relation till en redan känd kontext.

Huvudsakligen blev den sammanställande analysen av mönsterskisserna, mönsterproverna och plaggen av en kvantitativ typ. Detta främst för att det i de flesta fallen endast gick att utläsa ett specifikt skede i verksamheten i samråd med andra källor, som skriftliga eller muntliga. Det betydde inte att slutsatser som drogs från materialet inte kunde ge en inblick i specifika detaljer utan att de främst visade på större förändringar som skedde över tid och i olika formgivares uttryck. Exempelvis var antalet skisser av plagg på baksidan av mönsterskisserna koncentrerade kring den senare delen av verksamhetens period. Liknande generella förändringar som lämnat avtryck i materialet var den utökade användningen av färger under 1950-talet, som en följd av ekonomiska och teknologiska förutsättningar. Det fanns alltså ett värde av att fånga upp generella drag genom kvantitativa analyser. Samtidigt användes specifika föremål som självständigt kunde berätta en historia som ett kvalitativt grepp. Exempel på detta fanns bland annat hos Emma Jacobssons skapade och

[77]Olson, *Uppstickade mönsterprov*; Jacobsson, Mannheimer-Lunn, och Malmström-Bladini, *Uppstickade mönsterprov*; Jacobsson et al., *Mönsterskisser*.

[78] Prown, "Mind in Matter."

[79] Pernilla Rasmussen och Kirsten Toftegaard, *Skräddaren, sömmerskan och modet: Arbetsmetoder och arbetsdelning i tillverkningen av kvinnlig dräkt 1770–1830* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 2010), 20.

inspirationskällor. Tillsammans kunde en kvantitativ och en kvalitativ analys ge en gemensambild av aktör-nätverket.[80]

1.6.3 Intervju

Slutligen användes även intervju som en metod för att besvara frågeställningen. Intervjun fungerade som ett komplement till det andra källmaterialet, där en kombination av olika metoder tillsammans kan nå svaren genom triangulering.[81] Endast en intervju genomfördes som ett komplement till andra källor. Valet av informant byggde på behovet av ett inifrån perspektiv på ämnet för studien. Bohus Sticknings kreativa process hade utövats av en central grupp, människor vilka främst var aktiva inom verksamheten.[82] De personer som arbetade med att styra och ta fram mönster åt Bohus Stickning, utgjorde den mest betydelsefulla gruppen. Utöver de som aktivt jobbade med formgivning, fanns där även personer som jobbat i direkt anslutning till formgivarna.[83] Tyvärr gick dessa personer inte längre att intervjua. Det gällde även släkt och vänner till formgivare som verkade inom Bohus Stickning.

Strukturerades upp som en kvalitativ forskningsintervju. Detta innebar att ett stort ansvar tillföll personen som intervjuade. I en kvalitativ forskningsintervju frångår forskaren och informanten den strikt uppställda frågeformulleringen och utgår i stället ifrån frågeställarens förmåga att under samtalet fånga upp och identifiera segment av informantens berättelse som kan leda in på nya ej fördefinierade vägar. Målet med intervjun var att i så stor utsträckning som möjligt låta den teoretiska strategin som ANT innebär, få styra utförandet. Denna sammanfaller väl med hur den kvalitativa forskningsintervjun förväntas utföras. Informanten hade kunskapen och kunde därför leda vägen. Om forskaren i stället styrt upp intervjun för att hålla samtalet till ämnet, skulle det beskurit berättelsen och kapat av de vitala kopplingar i aktör-nätverket som endast informanten kände till. Det innebar att intervjun ställde högre krav på förkunskaper inte bara inom ämnet i fråga utan även på skickligheten att föra en kvalitativ intervju, för att kunna fånga upp delar som behövde utvecklas.[84] Kunskaper om ämnet innan intervjun byggde på tidigare forskning gjord i uppsatsform och en 3 årig lågintensiv forskning i olika former av källmaterial som finns representerade i samtliga källkategorier för denna studie.

[80] Lindstedt, *Forskningens hantverk*, 96.
[81] Kvale, Brinkmann, och Torhell, *Den kvalitativa forskningsintervjun*, 159–160.
[82] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 46–66.
[83] Ibid., 29–31.
[84] Kvale, Brinkmann, och Torhell, *Den kvalitativa forskningsintervjun*, 87–90.

Även om en kvalitativintervju inte strikt förhåller sig till en, gjordes en samanställning av tematiska punkter som fungerade som ett ramverk, med ett underliggande register av några få utvalda frågor rörande personernas bakgrund och betydelse.[85]. Intervjuns syfte var främst att identifiera mänskliga aktörer och deras kopplingar, vilka inte alltid var lika närvarande i det andra källmaterialet.[86] På så vis blev den narrativa intervjuformen relevant för undersökningen. De berättelser och historier som dök upp under intervjuns gång utgjorde vitala delar som kompletterade det övriga materialet. I den narrativa formen blev intriger och strukturer framträdande, vilka följde de så viktiga kopplingarna mellan olika aktörer inom aktör-nätverket. För att undvika påverkan av berättelsen användes en inledande fråga, följt av i så stor utsträckning som möjligt tystnad. Där tystnaden användes som ett verktyg för att ge informanten utrymme att reflektera. Tystnaden gav också utrymme för informanten att fylla i med associationer längs med de kopplingar som fördelade sig mellan aktörerna. När frågor ställdes var dessa av typen uppföljningsfrågor vilka sammanställts i bilaga I. Endast vid vissa tillfällen användes sonderande frågor, för att leda informanten ut ifrån vissa upptrampade stigar i verksamhetens historia. Sammansättningen av de olika frågeformerna och avvändandet av tystnad som verktyg fungerade tillsammans som ett sätt att fånga upp och sammanställa ett narrativ. Intervjuns resultat utifrån har slutligen analyserats ett narrativt perspektiv.[87]

Intervjun som genomfördes för undersökningen spelades in under ett tillfälle och transkriberades sedan. Transkriberingen låg sedan till grund för samanställningen av undersökningens narrativ. Vid samanställningen av undersökningen användes referat från intervjun. Vid ett fåtal tillfällen där personliga åsikter uttrycktes som inte hade stöd på andra ställen i källmaterialet, kommenterades att det rörde sig om informatörens åsikter. Intervjun varade i 3 timmar och 40 minuter. Under intervjun täcktes samtliga punkter in som saknade insamlade data från de andra källmaterialen. De tillfällen där informanten inte kunde berätta något djupare i frågan fanns det inte skäl nog att återgå till vid en senare intervju.

[85] Se bilaga I
[86] Häglund and Mesterton, *Bohus Stickning*, 29–31 och 79.
[87] Kvale, Brinkmann, och Torhell, *Den kvalitativa forskningsintervjun*, 176–179, 194-196,268-272.

1.7 Bakgrund

För att förstå bakgrunden till Bohus Sticknings uppkomst och inom vilken kontext den bildades krävdes det ett steg tillbaka. Detta för att se till de större ekonomiska och sociala förändringar som skedde under 1800-talets slut och 1900-talets början inom det västsvenska områdets textila tillverkning.

1.7.1 Textil industrialisering i Västsverige

Bland de första hantverken att industrialiseras och de som drev utvecklingen framåt var de textila. Där ibland fanns stickningen som en textil teknik som mycket tidigare än till exempel sömnad gick att mekanisera. Historien om textilproduktionens utveckling under flera hundra år i Sverige var tätt förknippad med den västsvenska historien. Med Göteborg som sin centralort hade textil handel och produktion växt och fått ett etablerat fäste inom de kringliggande områdena runt staden och främst i Sjuhäradsbygden. Området var under lång tid en central utgångspunkt för försäljning av textila varor och när den industriella revolutionen tog fart bildades det första spinneriet för bomull 1813 i Sjuntorp norr om Göteborg. Inte bara de kulturella förutsättningarna inom området var gynnsamma för att den nya textilproduktionen skulle få sig ett fäste. Även den goda kommunikationen via import från Göteborgs hamn, utvecklandet av järnvägar för transport och de många vattendrag som var förutsättningar för den tidiga industrialiseringen gav de rätta förhållandena för att den textila industrin skulle blomstra i området. Under industrialiseringen blev det tydligt hur olika områden i Västsverige hade olika goda förutsättningar att utveckla industri. På grund av den bristande infrastrukturen och landskapets kuperade terräng fanns inte samma goda förutsättningar i Bohuslän som i Göteborg och Sjuhäradsbygden. Man fortsatte därför att förlita sig på fiske och stenbrott.[88]

Redan under 1800-talets mitt arbetade mer än hälften av Sveriges fabriksarbetare inom den textila industrin. Textilindustrins fokus flyttades från spinnerier till väverier vilka därmed succesivt ersatte en stor del av hemindustrin som tidigare dominerat. Förutom vävningen kom trikåindustrin att utvecklas i takt med spinnerierna under 1800-talets andra hälft och hade därmed en längre industrihistoria än till exempel konfektionsindustrin, då stickningen tidigare gick att tillverka industriellt. Även hantverk som textila färgerier började tidigt med sin mekanisering. Då de redan inkorporerats som ett steg i hemindustrin, fanns det industriella förutsättningar när vävningen, trikå och konfektionen växte fram under 1800-

[88] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 17.

talets andra hälft.[89]Under 1800-talet sista årtionde fanns det textilindustrier i ett flertal städer, där ett par områden särskilde sig i sin produktionsskala. Ett av dessa områden var Göteborg med Mölndal kring sekelskiftet 1900. Den särpräglade västsvenska industrin drog nytta av den import som fraktades till Göteborgs hamn via brittiska mellanhänder, där bomullen stod i centrum.[90] Industrin riktade sig, till skillnad från de andra stora näringarna som järn och skog, inte mot export utan mot den svenska marknaden.

Industrialiseringen hade vid sekelskiftet 1900 nästan tagit över alla former av textil produktion men det fanns fortfarande stickning och sömnad som utfördes i hemmet på uppdrag från fabriksägare. Det skedde främst på grund av vart arbetskraften befanns sig och de begränsade resurser som behövdes vid tillverkning i hemmet. Då stickning utfördes i hemmet kunde det antingen göras för hand eller med hjälp av en stickmaskin. Vid sekelskiftet 1900 kunde en stor tillverkare som Wettergrens sysselsätta över 1000 personer som arbetade i hemmet för fabrikens räkning.[91] Arbete inom en decentraliserad organisation var alltså vid Bohus Sticknings tillkomst en vanlig företeelse och det ska därför inte ses som förvånande när Bohus Stickning anammade denna struktur. Vidare omformade sig industrin mot en vertikal integration där tillverkare gick ifrån att enbart spinna eller väva till att integrera flera led av produktionen i sin verksamhet. I stället delades den upp i bomullstillverkning och ylletillverkning. Syftet med en sådan integration var att förbättra kontrollen, prissättningen och efterfrågan i alla produktionsled vilket även gav en förbättrad produktkvalitet som konsekvens.[92] Samma typ av integrering gjordes även av Bohus Stickning, vilket var ett led i att försäkra sig om god kvalitet. Även om de större tillverkarna av konfektionstyger integrerade större delen av produktionskedjan kom trikåtillverkningen att fortsätta att köpa in sitt garn från spinnerier. Endast de största trikåtillverkarna valde att integrera även garntillverkningen i den egna verksamheten. Bohus Stickning som vid sin start var en förhållandevis liten verksamhet tog inte in spinningen som en del av sin verksamhet utan valde istället att göra som de mindre trikåtillverkarna och låta spinnerier stå för tillverkningen av garnet.

Som en följd av den konsumtionsrevolution som tog fart under 1800-talets andra hälft öppnades allt fler handelsbutiker där konfektion och trikåvaror såldes över disk och i städerna öppnade butiker som specialiserade sig på olika typer av varor så som dam och

[89] Daun, *När man sydde kläder på fabrik*, 25.
[90] Ibid., 26–27.
[91] Anders Svensson, "J.A. Wettergren & Co | Göteborgs historia," *Det gamla Göteborg*, Hämtad 4 augusti 2023, https://gamlagoteborg.se/2018/03/21/j-a-wettergren-co/.
[92] Daun, *När man sydde kläder på fabrik*, 44–46.

herrekiperingar. Handeln med industritillverkade textilier ökade därför dramatiskt i takt med industrialiseringen, både på grund av tillgängligheten och på grund av de sjunkande kostnaderna till följd av mekaniseringen av produktionen. Tack vare textilindustrins tillväxt och mekaniseringen som drog ned på kostnaderna, kunde återförsäljare ta in trikåvaror producerade inom mindre verksamheter som Bohus Stickning. Uppfattningen om industrialiseringens bristande hantverksmässiga kvalitet drev kunder mot verksamheter som Bohus Stickning, samtidigt som samma kvalitet inom industritillverkningen gjorde det möjligt för fler återförsäljare att starta upp.

1.7.2 Bohus Stickning grundas

Även om textilindustrin växte i Västsverige hade den inte nått ut lika långt i Bohuslän under 1930-talet, där ekonomiska svårigheter rådde och kvinnorna var i behov av sysselsättning. I Bohuslän gavs kurser organiserade av yrkesskolorna ledda av bland annat rektorn för högre samskolan Ester Mosesson. Kvinnorna fick utbildning i handsömnad och till hembiträden, med materialkostnader finansierade av landstinget.[93] Några av deltagarna på kurserna som arrangerades var en grupp kvinnor som 1929 bildade den socialdemokratiska kvinnoklubben i Fågelviken.[94] När nödhjälpsarbetet riktat till deras män som var stenhuggare inte räckte till för att rädda den ekonomiska situationen kallade klubben till ett krismöte. Kvinnorna beslöt sig för att söka hjälp hos landshövdingens fru för att försöka ta fram en ny verksamhet som kunde ge avsättning. Emma Jacobsson som då var gift med landshövdingen i Göteborgs och Bohus län Malte Jacobsson, mottog kvinnorna och beslöt sig för att se vad som kunde göras.

1937 hölls den första kursen i Fågelviken ledd av Clara Cavallin som var en pensionerad handarbetslärarinna från Högre samskolan. Till en början tillverkades julprydnader i papper och dekorativa sädesstrån, men verksamheten genererade inte tillräckligt med inkomster. De testade även att under en tid tillverka tygdjur, men inte heller detta var en långsiktig lösning. Slutligen kom de till insikten att alla i gruppen hade kunskaper om stickning och att det kunde vara en möjlighet för dem som ville att efter en kort kurs kunna tillverka små stickade plagg. Första kursen i stickning hölls redan året därpå 1938 i Fågelviken även denna med Clara Cavallin som lärare. Emma Jacobsson som tagit sig an uppgiften att driva verksamheten, besökte spinnerier och återförsäljare för att säkerställa

[93] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 17.

[94] *Stickspåret [Videoupptagning] Från nödhjälpsarbete till världssuccé: En dokumentärfilm om Bohus Stickning* (Göteborg: KMA Filmproduktion, 2007), 4–8.

tillgången på material och sedan avsättningen av strumpor och vantar i ofärgat ullgarn.[95] Efter ett års verksamhet beslutades det att en förening vid namn Bohus Stickning skulle blidas. Ändamålet var att väcka intresse för stickningen som bedrevs i Bohuslän, att söka sysselsätta dem i Bohuslän som sysslade med detta hantverk och att verka för avsättning av de alster som producerades. Styrelseledamöter, i föreningen var Emma Jacobsson och Clara Cavallin, samt Maria Mannheimer och Hervor Gleerup, vilka var engagerade i fåravel och i ullfrågan, och Karin Sanne som var engagerad inom hemslöjden och jobbade som hemslöjdsledare. Föreningen bildades som ett filantropiskt projekt vilket innebar att Emma Jacobsson arbetade inom verksamheten oavlönat. Ett centralt kontor inrymdes i residenset som kom att mottaga materialet från fårgårdar och spinnerier. Kontoret sammanställde garnet med stickbeskrivningar till färdiga stickpaket. Dessa skickades ut i länet till olika ombud som under kurserna valts som representanter för olika geografiska områden. Stickpaketet anlände till ombudet, skickades vidare till de olika stickerskorna i området och de färdiga plaggen och överblivet material sickades tillbaka till ombudet. Ombudet skickade sedan allt vidare till residenset i Göteborg som då fungerade både som bostad för landshövdingens familj, men också som Bohus Sticknings centrala kontor och lager.[96] Väl framme vid residenset kontrollerades plaggen av en anställd och en kritikremsa skrevs till stickerskan med ett utlåtande. Kritikremsan skickades sedan till stickerskan via ombudet tillsammans med betalningen. På så sätt utformades Bohus Sticknings verksamhetsstruktur.

2 Den kreativa processen 1939–1969

Undersökningen som följer är en redovisning av de aktörer som tillsammans utgjorde den kreativa processen. Analysen och diskussionen av dem har sammanställts i ett eget kapitel som konkret även besvarar frågeställningen för uppsatsen. Undersökningen struktureras utifrån de aktörer som medverkat i det aktör-nätverk som den kreativa processen utgjorde. Trots att sammansättningen av aktör-nätverket var komplext och inte nödvändigtvis linjärt framställs verksamheten här kronologiskt. Genom en kronologisk uppställning visas när aktörerna kliver in i den kreativa processen, hur de olika aktörerna följde på varandra och vilka som var aktiva under vilket tidsspann. För att ge en bättre översikt över den centrala delen i den kreativa processen som utgör formgivningen har en tabell sammanställts för

[95] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 17–18.
[96] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 29–31.

formgivarna under Bohus Sticknings aktiva år i bilaga II.[97] Undersökningen hade även kunnat strukturerats tematiskt. En tematisk uppställning av formgivare för sig och en diskussion av materialet för sig hade gett en tydligare överblick av aktörerna, men hade samtidigt låtit andra kopplingar gå förlorade. Båda sätten har sina svagheter, men en kronologisk redogörelse har inte gjorts tidigare och därmed goda möjligheter att kasta nytt ljus på den kreativa processen.

Förutom en kronologisk genomgång delas undersökningskapitlet in i tre tidsperioder för verksamhetens aktiva år. Perioderna motsvarar de tre större faserna som Bohus Stickning genomgick, från uppstarten och bildandet av verksamhetens strukturer, till upptakten och slutligen den nya tidens intåg och förändringarna som den innebar. För varje period tilldelas aktörerna ett eget avsnitt som inte bara berättar om deras betydelse för den kreativa processen utan även deras roll som individer. Vid de tillfällen då aktören hade kopplingar till underliggande aktörer fungerar rubriceringsstrukturen som en vägledning för att förstå hur många led bort, från den centrala delen av aktör-nätverket, aktören befann sig. Vid en redogörelse för formgivares inspirationskällor, är det av vikt att också förstå vad källorna hade för betydelse i sin samtid och därför är det av intresse att se till deras bakgrund. I de fall det handlade om ickemänskliga aktörer blev Riellos andra angreppssätt *History of Things*, en ledsagare i berättelsen om deras historia.[98]

2.1 Verksamhetens tio första år

Under de tio första åren för verksamheten skapades den grundstruktur som det här undersökta aktör-nätverket utgick ifrån. Vilka former av aktörer som verkade inom den kreativa processen fastslogs under denna period, men vilka som antog dessa roller skiftade under Bohus Sticknings verksamma tid. Endast en aktör stod fast i aktör-nätverket. Bohus Stickning tog sin början och nådde sitt slut med Emma Jacobsson.[99] Hennes arbete inom verksamheten präglade på olika sätt varje beslut som togs.[100] Att hon hamnade där hon gjorde kunde vid en första anblick verka otroligt, men vid en närmare analys återfinns många faktorer som kunde bidrog till hennes centrala roll.

[97] Se bilaga II
[98] Riello, "History and Material Culture," 24–27.
[99] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 9–15.
[100] Olson, "Intervju med Kerstin Olson."

2.1.1 Emma Jacobsson

Emma Stiasny föddes i Wien 1883 i en judisk familj där fadern var handskfabrikant.[101] Hennes planer var tidigt att bli konstnär och hon gick därför en tid på konstskola. Det var där hon träffade Josef Frank, som blev en god vän och var en arkitekt från en judisk familj, som redan under 1920-talet började sin karriär i Wien. Han flydde från den växande antisemitismen och hamnade i Sverige och verksamheten vid Svenskt Tenn. Där ansågs han vara ”en av Sveriges genom tiderna viktigaste formgivare”.[102] Emma Jacobssons planer på att bli konstnär stoppades av hennes starka självkritik snarare än hennes begåvning. I stället valde hon att satsa på naturvetenskaplig utbildning och doktorerade i botanik. Sitt intresse för det konstnärliga hade hon inte lagt helt åt sidan, då hon på fritiden gick på konsthistoriska föreläsningar. 1912 gifte hon sig med Malte Jacobsson och de flyttade till Göteborg där han hade fått ett jobb. I Göteborg växte hennes intresse för konstvetenskapen. 1934 utnämndes Malte Jacobsson till landshövding och då började ett helt nytt liv med nya uppgifter som Emma Jacobsson hade svårt att se sig själv i.[103] Så när uppgifter som att inreda residenset kom upp tog hon hjälp av Josef Frank. Att anlita en specialist för inredningsuppdrag var ännu inte praxis.[104] Redan här märks hur Emma Jacobsson valde att förlita sig till sitt omdöme, framför att foga sig till den traditionella roll som förväntas. Troligen var det denna drivkraft och hennes engagemang i allt hon tog sig för som ledde till att kvinnorna från Fågelviken vände sig till henne. Detta trotts att det redan fanns två hemslöjdsföreningar i området.[105]

2.1.2 Sticktradition i Bohuslän

När Emma Jacobsson och hennes vänner hade kommit till insikten att stickning var rätt väg framåt, återstod det att hitta mönsterförlagor som kunde användas för avsaluproduktionen. Vid den här tiden hade hemslöjdsrörelsen varit i full gång i många decennier och det etablerade begreppet *ortstypisk*, hade i stor utsträckning styrt vad de olika föreningarna runt om i landet producerade.[106] Utmaningen blev att hitta en sticktradition i Bohuslän som den nya föreningen kunde använda sig av. Inga mönster hittades. Enligt Kerstin Olson kunde det ha berott på klasskillnaden mellan Emma Jacobsson och kvinnorna i Bohuslän, att kvinnorna de inte ville

[101] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 9.

[102] “Josef Frank - Arkitekt och formgivare - Svenskt Tenn online,” *Svenskt Tenn*, Hämtad 4 augusti 2023, https://www.svenskttenn.com/se/sv/om-svenskt-tenn/sedan-1924/josef-frank/.

[103] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 11–12.

[104] Olson, “Intervju med Kerstin Olson.”

[105] Lundström, *Fruars makt och omakt*, 225.

[106] Jan Brunius, *Svenska textilier: 1890-1990* (Lund: Signum, 1994), 72;104;133;148; Nylén, *Hemslöjd*, 24–26.

visa fram lagade gamla plagg.[107]Senare undersökningar har visat på att det fanns en sticktradition i landskapet.[108] I stället för att bygga vidare på en tradition valde Jacobsson i stället att gå en annan väg. Jacobsson kontaktade bekanta bland annat flera i släkten Mannheimer för att få hjälp att skapa mönster.[109] Familjen Mannheimer var även den en judisk familj. De var troligen väl medvetna om vilken roll deras etniska grupp spelade för kulturlivet i Göteborg. Ett exempel på detta utgör de manuskript som Love Mannheimer (som var verksam i Bohus Stickning) skrivit ”Några iakttagelser angående det judiska inflytandet på musiklivet i Göteborg”.[110]

2.1.3 Anna-Lisa Mannheimer-Lunn

Anna-Lisa Mannheimer föddes 1904 i Göteborg. Hon var dotter till bankdirektören Herman Mannheimer (farbror till Love Mannheimer och svåger till Maria ”Maja” Mannheimer) och pianisten Lisa Mannheimer, som båda var mycket engagerade i kulturlivet med konstnärer och musiker ständigt på besök.[111] Anna-Lisa Mannheimer-Lunn gifte sig 1930 och flyttade till Danmark året där på.[112] Hon hade erfarenhet av att sticka till husbehov och stickade olika provstickningar till Emma Jacobsson i Göteborg som hon skickade från sitt hem i Köpenhamn.[113] Ett av dessa plagg, en jacka, blev inspirationen till ett av Mannheimer-Lunns många mönster nämligen ”Röda randen” (se **fig. 2.1**).[114] Det var även Mannheimer-Lunn som

Figur 2.1 UM031354, kofta i mönstret "Röda randen" av Anna-Lisa Mannheimer-Lunn. Foto: Bohusläns museum

[107] Olson, “Intervju med Kerstin Olson.”

[108] Kerstin Lychou, “‘Bunntröjor’ från Tjörn,” i *Hemslöjden*, vol. 1989:6, s. 34–35 (Hemslöjden Stockholm: Svenska hemslöjdsföreningarnas riksförbund (SHR)).

[109] Olson, “Intervju med Kerstin Olson.”

[110] Love Mannheimer, “Några iakttagelser angående det judiska inflytandet på musiklivet i Göteborg,” u.å., Handskriftsavdelningen; Handlingar rörande släkten Mannheimer; kapsel 26, Göteborgs universitetsbibliotek.

[111] “Handlingar rörande släkten Mannheimer H 210,” u.å., Handskriftsavdelningen; Handlingar rörande släkten Mannheimer; Bilagor, Göteborgs universitetsbibliotek.

[112] “AIIa:30 (1927–1934),” 5962, Göteborgs Vasa församling, Riksarkivet i Göteborg.

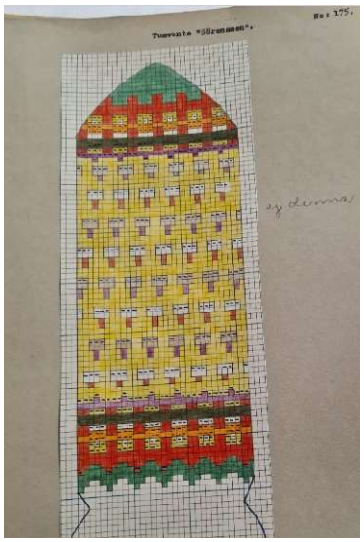
[113] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 52–54.

[114] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 52.

började med aviga och räta maskor på det nya sätt som sedan kom att bli en del av Bohus Sticknings signum.[115] Men det mönster som hon var mest känd för och som sålde mest var ”Blå skimmer”.[116]

Namngivning av Anna-Lisa Mannheimer-Lunns mönster

Ibland kunde det vara svårt att veta vem som namngivit ett mönster, eftersom Emma Jacobsson var delaktig i in princip all form av beslutsfattande. Namnet på mönstret kunde vara en indikation på vad som hade varit inspirationskällan, men det kunde även vara den association som Emma Jacobsson fått när hon såg mönstret. Anna-Lisa Mannheimer-Lunns process kommenterades kortfattat i anteckningar från Emma Jacobsson, där hon beskrev att dom arbetade separat och inte präglade varandras arbeten.[117] Troligt var att mönster som ”Härskogen” fått sin inspiration från platsen där stickerskorna semestrade tillsammans.[118] Men för det mesta verkade inspirationen vara direkt kopplat till objekt som ”Kalejdoskop”, ”Papegojan”, ”Böljan” eller ”Fönstret”.[119] Endas vid några tillfällen namngavs mönster efter personer. Ett sånt tillfälle var de mönster som bar Anna-Lisa Mannheimer-Lunns namn och de som bar hennes släkts namn. Utöver dessa två exempel fanns det två mönster som fick namnet efter en konstnär som även var bekant med Vera Bjurströms man Tor Bjurström. Henrik Sørensen, som givit namnet till mönstret ”Henrik Sören” och ”Sörenssen”, innefattade båda klara färger i gult rött och grönt (se **fig.2.2**).[120]



Figur 2.2 Mönsterritning för "Sörenssen" av Anna-Lisa Mannheimer-Lunn. Foto: Isa Holmgren

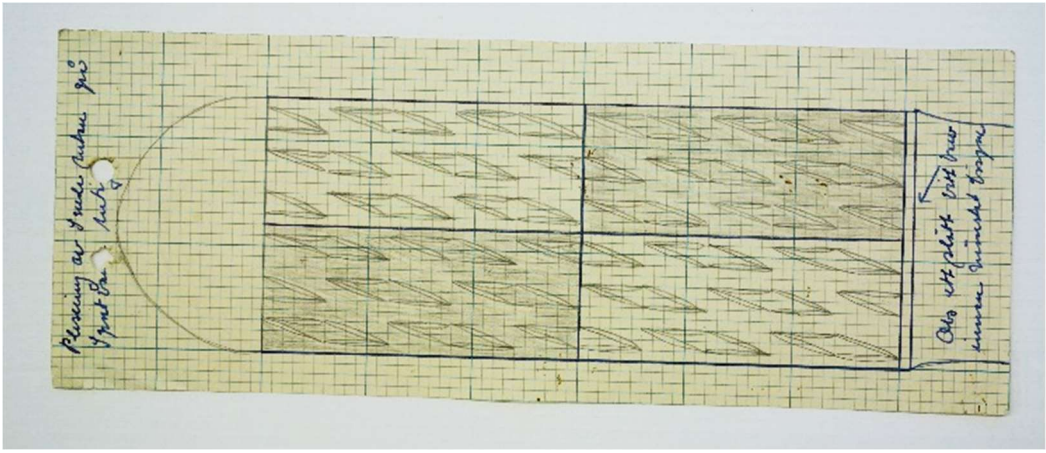
[115] Häglund, “Ulla Häglunds dokument.”
[116] Olson, “Intervju med Kerstin Olson.”
[117] Häglund, “Ulla Häglunds dokument.”
[118] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 23.
[119] Jacobsson och Häglund, “Plagg tillverkade före 1947 o. 1948–1968.”
[120] Jacobsson et al., *Mönsterskisser*.

Henrik Sørensen, en av Anna-Lisa Mannheimer-Lunns inspirationskällor

Henrik Sørensen även kallad Søren var en norsk konstnär som föddes i Sverige och utbildade sig på kgl. Tegneskole i Kristiania.[121] Under åren 1908–1910 kom han i kontakt med Henri Matisse, som ledde honom in mot det expressionistiska och färgstarka måleriet. Tillsammans med några av Matisse gamla elever som Jean Heiberg, Per Krohg och Axel Revold, omtalades han ofta som ledare av den konstnärliga ”camorraen” i Norge under 1930-talet.[122] Troligen hade hans djärva användande av starka färger inspirerat de mönster som bar hans namn.

2.1.4 Vera Bjurström och hennes inspiration

Vera Bjurström föddes i Köpenhamn 1886, hon gifte sig med konstnären Tor Bjurström 1919 och flyttade tre år senare till Göteborg.[123] Enligt Veras ena son beror plasticiteten i hennes mönster på hennes intresse för silverbroderier från Amager utanför Köpenhamn, som hon kom i kontakt med under ett inventeringsarbete.[124] Hennes mönster tillhör den grupp av mönster som skilde sig i teknik från den stora majoriteten, eftersom dessa var broderade. Mönstren präglades av broderier i plattsöm och kedjesöm, ofta i kraftigare garner av rya och gav stickningen en tredimensionell effekt utförd på enfärgad botten, men även på mönsterstickad botten med kontrasterade färger (se **fig. 2.3**). [125] Men den komplexa uppbyggnaden av hennes mönster skapade ibland svårigheter och det var inte alltid som stickerskorna broderade rätt.[126]



Figur 2.3 Mönsterskiss för "Sneda rutan" av Vera Bjurström.
Stygnen är markerade med diagonala linjer. Foto: Isa Holmgren

[121] Harald Flor, “Henrik Sørensen,” *Norsk biografisk leksikon*, Ändrad 27 januari 2023, Hämtad 4 augusti 2023, https://nbl.snl.no/Henrik_S%C3%B8rensen.
[122] Ibid.
[123] “AIIa:22 (1906-1933),”, 3008, Örgryte församling, Riksarkivet i Göteborg; “AIIa:16 (1920-1931),”, 1836, Gamlestads församling, Riksarkivet i Göteborg.
[124] Bjurström, “Om Vera Bjurström.”
[125] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 49–51.
[126] Olson, “Intervju med Kerstin Olson.”

2.1.5 Emma Jacobsson som formgivare

Emma Jacobssons skilde sig något från de andra formgivarna, eftersom hon ritade upp sina mönster innan de stickades vilket gjorde hennes mönster svårare att sticka.[127] Teckningarna i Jacobsson skissblock visade på abstrakta former men även figurativa mönster som blev färdiga plagg.[128] Jacobssons mönster var i stor utsträckning figurativa, vilket gjorde det möjligt att härleda var inspirationen kommit ifrån. Mönster som ”Ormen” och ”trappan”, bar många likheter med traditionella peruanska textilier och mönster som ”Stora blomkrukan” och ”mandarinen” liknade i mönster och färgsättning i ostasiatisk keramik och porslin.[129] Jacobsson gick mycket på museum för att hämta inspirationen till mönstren. De två huvudsakliga platserna för utställningar som hon besökte var Göteborgs etnografiska museum och Röhsska museet.[130]

Peruanska vävnader

De etnografiska föremålen som Emma Jacobsson hämtade inspiration ifrån, främst peruanska textilier, ställdes ut på Göteborgs museum. Museet grundades 1861 och inrymdes i det stora Ostindiska huset ett stenkast från residenset.[131] 1865 anställde museets styrelse Gustaf Henrik Brusewitz som intendent för den då mycket blygsamma samlingen av historisk-etnografiskt material. Museet innefattade även de arkeologiska samlingarna. Samlingen växte sig allt större under Brusewitz ledning och vid hans avgång fyllde den flera stora rum och salar.[132] Under ledningen av en styrelse där Malte Jacobsson satt med, bröts de etnografiska samlingarna ut och bildade från 1946 Göteborgs Etnografiska museum.[133]

Intresse för andra kulturers konst under 1900-talets början hade lett till ett ökat intresse för de etnologiska material som samlats in under långa resor och var antagligen den huvudsakliga anledningen till att samlingen slutligen fick ett eget museum. Ett exempel var den världsomsegling som gjordes med fartyget Vanadis genomförd 1883 till 1885. Expeditionen besökte förutom Europa, även Asien, Oceanien och Sydamerika, med deltagare

[127] Ibid.
[128] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 48.
[129] Jacobsson et al., *Mönsterskisser*.
[130] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 46.
[131] “Museets historia,” *Göteborgs stadsmuseum*, Hämtad 4 augusti 2023, https://goteborgsstadsmuseum.se/om-museet/museets-historia/.
[132] Otto Thulin, “Gustaf Henrik Brusewitz - Svenskt biografiskt lexikon,” *Riksarkivet*, Hämtad 4 augusti 2023, https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=17087.
[133] “Museets historia”; Per Nyström, “Malte F Jacobsson - Svenskt biografiskt lexikon,” *Riksarkivet*, Hämtad 4 augusti 2023, https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=12019.

som Hjalmar Stolpe etnograf och Oscar Ekholm fotograf.[134] Under resan samlades över 7000 föremål in.[135] Precis som de många konstnärer som intresserade sig för andra kulturers konst under 1900-talets början och lät sig inspireras av antropologiska föremål, hämtade även Emma Jacobsson inspirationen i de peruanska vävnader som ställdes ut på museet. Med mönster som ”Ormen”, ”Yxorna” och ”Trappan”, gav bildvävnaderna från Sydamerika ett linjär och figurativt uttryck till Emma Jacobssons mönster, typiskt för bildvävar med öppna vändningar (se **fig. 2.4** och **2.5**).[136]

Figur 2.4 UM027258, jumper i mönstret "Ormen" av Emma Jacobsson. Foto: Bohusläns museum

Figur 2.5 1921.06.0006, bildvävnad från Peru, som tidigare tillhört Göteborgs etnografiska museum. Foto: Håkan Berg, Världskulturmuseet, Göteborg

Dekorativ konst från Ostasien

Emma Jacobsson fick även sin inspiration till flera av de tidigaste mönstren från den ostasiatiska dekorativa konsten som visades på Röhsska museet.[137] Museet öppnade 1916. Tanken var att samlingarna skulle visa på goda exempel av konsthantverk och design.[138] Föremålen var tänkta att inspirera museets besökare till att höja den konstnärliga nivån inom den industriella produktionen och där igenom stå som förebilder för god smak och god kvalitet. Innan museet öppnade genomfördes insamlingsresor till bland annat Kina för att hitta exempel på olika former av hantverk. De många föremål som botanisten Thoril Wulff köpte in

[134] “Vanadis världsomsegling 1883–85 (1883 - 1885) - KulturNav,” *KulturNav*, Hämtad 4 augusti 2023, https://kulturnav.org/ad0e10b7-dea6-4ef9-942d-6c04899ed8c4.

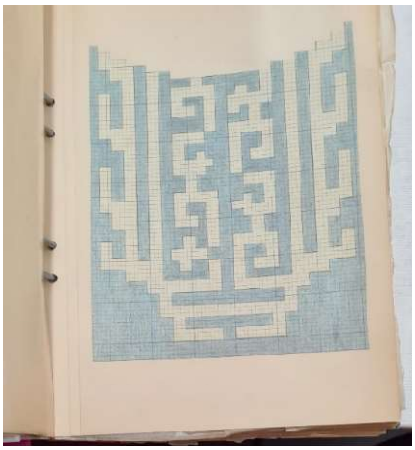
[135] “Stolpe, Hjalmar (1841 - 1905) - KulturNav,” *KulturNav*, Hämtad 4 augusti 2023, https://kulturnav.org/eafba7f3-cf41-4a23-a46e-3a1dce6c0ac1.

[136] *Väv, Gobeläng*, 1921.06.0006, Statens museer för världskultur - Världskulturmuseet.

[137] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 46.

[138] “Historik,” *Röhsska museet*, Hämtad 4 augusti 2023, https://rohsska.se/om-museet/historik/.

under sin resa till Kina skänktes till museets samlingar. Under ledningen av museets första intendent Axel Nilsson uttrycktes förhoppningen att samlingen inte bara var för de rika utan även för de yrkesutövande. Helt i linje med Röhsskas ideologiska grund använde sig Emma Jacobsson av de utställda föremålen för att hämta inspiration. Flera av de tidigaste mönstren som ”Mandarinen”, ”Stora blomkrukan” och ”Randiga kinesen” hämtade inspiration från det ostasiatiska konsthantverket inom porslin och keramik (se **fig. 2.6**).



Figur 2.6 Mönsterritning för "Stora blomkrukan" av Emma Jacobsson. Foto: Isa Holmgren

Konstnärer

Förutom museala utställningar hämtade Emma Jacobsson även inspiration från konstutställningar.[139] Att just konstnärer som Marcel Gromaire och Georges Braque stod som direkta inspirationskällor till mönster märktes i Emma Jacobssons namngivning av mönster efter dessa två konstnärer. De var båda verksamma inom modernismens konstnärliga strömningar.

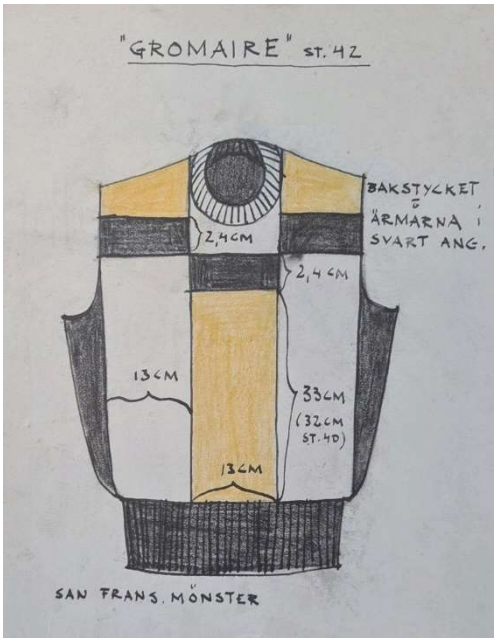
Marcel Gromaire

Marcel Gromaire, en fransk konstnär, målade i en expressionistisk stil där han inte bara hämtade inspiration från Henri Matisse elever utan även den expressionistiska rörelsen i Nederländerna, Belgien, Tyskland och England. Efter att ha tjänstgjort under första världskriget blev hans konstnärliga uttryck mycket mer sobert och enklare, med linjeföring som avgränsade de rundade och svulstiga figurerna, men fortfarande i den expressionistiska andan.[140] Han formgav bildvävar under 1930-talet vilka likt hans målningar föreställde

[139] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 48.

[140] “Marcel Gromaire,” *Britannica Kids*, Hämtad 4 augusti 2023, https://kids.britannica.com/students/article/Marcel-Gromaire/325287.

brokiga motiv med skarp linjeföring och expressionistiska färgsättningar. En linjeföring och kontrastverkan som Emma Jacobsson adopterade till sitt mönster ”Gromaire”, med skarpa svarta skiljelinjer mellan de vita och klargula fälten (se **fig. 2.7**).[141]



Figur 2.7 Ritning för "Gromaire" av Emma Jacobsson.
Foto: Isa Holmgren

Georges Braque

På vilket sätt Georges Braque inspirerade Emma Jacobssons design är inte helt känt men hans namn användes till ett utav hennes mönster. Hans betydelse för den modernistiska konsten är väl dokumenterad. Georges Braque hade tillsammans med Picasso utvecklat kubismen och de hade ett tätt samarbete där Braques konst gradvis utvecklades i takt med Picassos till den grad att deras verk inte kunde skiljas åt. Cézanne var deras huvudsakliga inspirationskälla, med geometriska förenklingar och abstraktioner av den naturliga formen. Genom att skapa lager av abstrakta former frångick Braque det djup som tidigare porträtteras inom konsten och lätt till och med påklistrade pappersark fungera som element i sin konst.[142] Hans skarpa linjeföring och färgsättningar hade troligen en inverkan på Emma Jacobssons inspiration till mönstret ”Braque”.

[141] Jacobsson och Hultberg, “Arbetsbeskrivningar.”
[142] Hugh Honour och John Fleming, *The Visual Arts: A History*, 7:e (London: Laurence King Publishing Ltd, 2009), 784–787.

Surrealistiskt mode och Elsa Schiaparelli

Ytterligare ett exempel på hur modernismens olika strömningar fick en inverkan på Emma Jacobssons arbete syntes i ett plagg bevarat i Bohusläns museums samlingar. Tröjan med hög dubbelvikt krage i grönt har ett parti mitt fram i svart med en brun kant med en triangulär avslutning (se **fig. 2.8**). Plagget som daterar sig till Bohus Sticknings tidiga period liknade många av de plagg som stickades under mellankrigstiden och som skapar illusionen av flera plagg i lager på lager i ett och samma plagg.[143] Plaggtypen populariserades av den italienska modedesignern Elsa Schiaparelli som med sina stickade tröjor föreställande bland annat scarfs och rosetter knutna runt halsen introducerade det surrealistiskt präglade modet.[144] Under sin karriär kom Schiaparelli att samarbeta med flera surrealistiska konstnärer som Man Ray, Salvador Dalí och Meret Oppenheim. Den första tröjan i serien var ”Trompe l’oile”. Förutom att använda sig av optiska illusioner stickades tröjan av en armenisk kvinna på beställning från Schiaparelli. Hon använde sig av en teknik där båda mönsterfärgerna följdes åt hela tiden och bands så att en melerad effekt uppnåddes.[145] När Emma Jacobsson gjorde sin tolkning av det surrealistiska modet använde hon sig av den mer traditionella metoden med intarsiastickade partier i stället för den något mer mödosamma armeniska tekniken.

Figur 2.8 UM032477 jumper troligen designad av Emma Jacobsson. Foto: Bohusläns museum

Allmogetextilier

Ännu en inspirationskälla för Emma Jacobsson var det inhemska textila kulturarvet som på olika sätt inspirerade till tre olika mönster, nämligen ”Vävnaden”, ”Bäckahästen” och ”Spetsen”. De två förstnämnda hämtade sannolikt sin inspiration från de dubbelvävar som förekom i Bohuslän. Vävtekniken bestod av två kontrasterande färger som växelvis lyftes

[143] “A Brief History of Elsa Schiaparelli’s Iconic Bow Sweater | Vogue,” *Vogue*, Hämtad 4 augusti 2023, https://www.vogue.com/article/a-brief-history-of-elsa-schiaparelli-s-iconic-bow-sweater.

[144] “Maison Schiaparelli - The History of the House,” *Schiaparelli*, Hämtad 4 augusti 2023, https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/the-story-of-the-house/.

[145] “A Brief History of Elsa Schiaparelli’s Iconic Bow Sweater | Vogue.”

fram på rätsidan för att bilda ett mönster. Flera exempel på dubbelvävar gjorda i Bohuslän stod att finna i Röhsska museets samlingar och där fanns även exempel på den figur som prydde mönstret ”Bäckahästen”.[146] I Emma Jacobssons design blev de ofta färgstarka vävarna översatta i gråa toner av naturfärgad ull. Även i förekomsten av mönstret ”Spetsen” valde Emma Jacobsson att frångå originalets färgställningar (se **fig. 2.9**). Hon avbildade det typiska hjärtformiga mönstret som pryder delsbodräktens stickade tröjor och gjorde om det till något som för tankarna till den surrealistiska modeströmningen där vitt mönster på svart botten skapar optiska illusioner om flera lager.

Figur 2.9 UM032475, jumper i "Spetsen" av Emma Jaocbsson.
Foto: Bohusläns museum

2.1.6 Britta Bæckman

Under den första perioden i Bohus Sticknings historia producerade Emma Jacobsson, Anna-Lisa Mannheimer-Lunn och Vera Bjurström nästan alla mönster. Samtidigt var den för Bohus Stickning så kända kvalitén på plaggen inte alltid lika uppskattad av alla och Emma Jacobsson hade stora svårigheter i starten att möta upp kraven från en specifik återförsäljare. Förutom återförsäljare som NK och Svenskt Tenn beställdes även plagg av Oscar Bæckman Trikå AB.[147] Korrespondensen mellan firmans direktris Britta Bæckman och Emma Jacobsson finns bevarad och utgörs av ett större antal brev i arkivet. I breven som Britta Bæckman skickade till Emma Jacobsson framgår att Britta Bæckman hade höga krav på Bohus Sticknings alster. Förutom att kommentera och diskutera kvalitén på materialet, omnämner hon även ett besök som hon gjort hos Bohus Stickning där hon ritade upp ett eget plagg för framställning. Britta Bæckman kom även med förslaget att sticka resårmudden med ett nummer mindre på stickorna.[148] En modifiering som senare användes för alla plagg med resår som Bohus

[146] *Finsketäcke Från Ytterby Märkt ANO1773 ALD*, Röhsska museet.
[147] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 18.
[148] Britta Bæckman, “Britta Bæckmans brev,” u.å., Bohus Sticknings samling; Kapsel 5; Brev och order; Oscar Bäckman AB, Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

Stickning gjorde.[149] Britta Bæckman föddes 1906. Hon var dotter till direktören för Oscar Bæckmans trikå AB.[150] Bæckman tog sin examen från Södermalms högre läroanstalt för flickor 1926 och fick sedan anställning som direktris i sin fars företag. [151] Förutom att sälja trikåvaror sålde Bæckmans även garner för stickning och beskrivningar för olika plagg. [152] Butiken hade även en handarbetes expert som tog emot kunder under hela dagen.[153] Britta Bæckman samarbetade inte bara med Bohus Stickning utan även med olika hemslöjdsföreningar som tog upp stickning som en del av sin verksamhet. Britta Bæckmans höga krav på kvalitet blev en måttstock för föreningarnas produkter.[154]

2.1.7 Materialet som ickemänsklig aktör och dess medlare

Förutom mönsterformgivningen var en av de viktigaste komponenterna i den kreativa processen, materialet som användes, i detta fall garnerna.[155] Materialet verkade inte bara som en ickemänsklig aktör i aktör-nätverket utan fungerade även som en gemensam skärningspunkt i kopplingarna mellan aktörerna som fungerade som medlare utanför Bohus Stickning, genom att de arbetade med materialet. Emma Jacobssons manuskript behandlar huvudsakligen de olika spinnerierna som Bohus Stickning samarbetade med.[156] I tidigare texter om Bohus Sticknings historia har materialet och dess aktörer tidigare urskilts tematiskt för att lättare förstå verksamheten, men genom en kronologisk uppställning, blir det tydligt när aktörerna träder in. På grund av detta, har Emma Jacobssons manuskript varit avgörande för att förstå den kreativa processen som helhet.

Wåhlstedt Ullspinneri och angoran

Wåhlstedt var det första spinneriet som Emma Jacobsson kontaktade och det spelade en viktig roll i hennes förståelse för processen och arbetet med sortering av ull och framtagningen av garner. När samarbetet startade 1938 visade det sig att grundaren av företaget Lennart Wåhlstedt hade börjat intressera sig för angoragarn och det väckte genast Emmas intresse. På grund av att angoraullen var svår att spinna utan inblandning av får ull och fårstammens

[149] Jacobsson och Hultberg, "Arbetsbeskrivningar."

[150] "V. Rote 16 Tantoroten (A, AB) DIa:799 (1878-1926),", 5a, Överståthållarämbetet i Stockholm;Överståthållarämbetet, Skatteverket;Rotemännens arkiv, Stockholms stadsarkiv; "H1AAB:54 (1945),", 2145, 1945 års folkräkning, Statistiska Centralbyrån (SCB).

[151] "Många kvinnliga studenter på fredagen.," *Svenska Dagbladet* (Stockholm, 15 maj 1926), 11.

[152] "Jo, mor," *Svenska Dagbladet* (Stockholm, 4 oktober 1931), 18.

[153] Ibid.; "Vem stickar sommarens vackraste jumper?" *Svenska Dagbladet* (Stockholm, 15 maj 1932), 10.

[154] "Stickningsutställning hos Oscar Bæckman," *Svenska Dagbladet* (Stockholm, 17 oktober 1945), 12.

[155] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 31–40.

[156] Jacobsson, "Brottstycken av manus."

dåvarande ringa skala i Sverige övergav han sitt projekt. I stället tillverkade spinneriet endast ullgarner till Bohus Stickning.[157] Lennart Wåhlstedt var utbildad civilingenjör och gifte sig med Mary Åbom 1913. Hon var utbildad vid Tekniska skolan och hade ett stort intresse för högkvalitativa garner.[158] Mary Wåhlstedt saknade de kvalitéer som hon hade sett i äldre textilier och 1919 påbörjade paret ett avelsarbete för att rädda de lantrasfår som fanns kvar. Ullen som djuren gav delades upp efter kvalitet och användningsområde från ryaull och gobelängull, till pälsull och finull. 1922 blev Lennart medlem i svenska fåravelsföreningen och ett år senare kunde Wåhlstedts visa upp ett garn med nästan helt renrasig lantrasull.[159] Inte förrän 1935 skaffade sig paret ett riktigt spinneri med riktiga arbetslokaler. Sonen Lasse Wåhlstedt blev ansvarig för spinneriet. Det var han som under Emma Jacobssons besök visade henne hur hela processen gick till.

Sökandet efter ullen

Samtidigt i Göteborg, hade intendenten för Röhsska museet Axel Nilsson börjat sammanställa en samling, av det han ansåg vara utomordentliga ryor av högsta kvalitet. Enligt honom borde det funnits en gammal fårras som haft den vackra ull som användes i den gamla konstslöjden. Han påbörjade ett arbete med att försöka hitta bestånd som härstammade från den gamla rasen. När han kom i kontakt med Emma Zorn i Mora, som inte bara var fru till den kända konstnären utan även tillhörde en väl etablerad judisk släkt i Dalarna, ledde vägen till det traditionsbärande landskapet. Det var de skinntröjor med bräm som var gjort av ett högklassigt fårskinn, som påminde om kvalitén som han letade efter. Axel Nilsson tog då bland annat kontakt med Carl Mannheimer i Göteborg, som hade gården Nedre Tjöstelsröd vid Ljungskile, där Axel Nilsson hoppades kunna få hålla en besättning får. 1915 påbörjades en resa för att hitta fåren i Dalarna. Maria Mannheimer (gift med Carl Mannheimer) som var med på resan var senare delaktig i Bohus Sticknings verksamhet. Under resan lyckades de hitta en fårstam som motsvarade förväntningarna och ett antal djur flyttades till Mannheimers gård.[160] Nedre Tjöstelröd blev en av de gårdar som försåg Bohus Stickning med ull till deras garnblandningar. Det skedde under Maria Mannheimers ledning.[161]

---

[157] Ibid.

[158] Eva Ersson-Åbom, "Mary och Lennart Wålstedt, Wålstedts Ullspinneri (1918) - Företagskällan," *Företagskällan*, Hämtad 4 augusti 2023, https://www.foretagskallan.se/foretagskallan-nyheter/lektionsmaterial/mary-och-lennart-walstedt-walstedts-ullspinneri-1918/; "AIIa:12 (1928–1942),", 857, Floda församling (W-län), Riksarkivet i Uppsala.

[159] Ersson-Åbom, "Mary och Lennart Wålstedt, Wålstedts Ullspinneri (1918) - Företagskällan."

[160] Maria Mannheimer, "När Dala-Pälsfåret 'upptäcktes' och tillvaratogs.," *Svenska fåravelsföreningens tidskrift* 1929, no. 1.

[161] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 32.

Inhemsk Ull

Samtidigt som Emma Jacobsson hade påbörjat ett samarbete med Wåhlstedts, öppnade en utställning med verksamheten ”Inhemsk Ull” på Röhsska museet den 5 april 1939.[162] Utställningen ordnades av företagets ledare Maria Boije af Gennäs. Inhemsk Ull var som finskt spinneri, den största inköparen av finsk finull. Det var de mjuka garnerna av den typ som presenterades i utställningen som fascinerade Emma Jacobsson och som hon såg som svaret på Bohus Sticknings behov. Emma Jacobsson tog kontakt med Maria Boije af Gennäs och hade inom kort, inlett ett samarbete med Inhemsk Ull.[163] Strax där efter levererades beställningarna av garner från Inhemsk Ull till Bohus Stickning. Maria Boije af Gennäs roll för Inhemsk Ull och samarbetet med Bohus Stickning är tydlig i korrespondensen som återfinns i Bohus Sticknings arkiv. Där syns inte bara hur hon intog en central och avgörande roll inom verksamheten utan även hur hennes och Emma Jacobssons relation växte fram under tidens gång.[164]

Maria Boije af Gennäs var en finsk textilkonstnär, som bland annat fick sin utbildning vid olika institutioner i Sverige.[165] Hon lärde sig växtfärgning i Sigtuna och Dalarna och 1937 erbjöds hon tjänsten som designer för Inhemsk Ull i Ekenäs. Sista beställningen från Inhemsk Ull anlände till Bohus Stickning 1940 och då var tillgången på mjuka garner säkrad för ett par år framåt. Garnet från Inhemsk Ull gav Bohus Stickning möjligheten att skapa en ny produktionslinje av mjuka plagg.[166]

Bergå Spinneri

Antalet stickerskor växte snabbt och ställde då krav på en större tillgång till grövre garner. En ny leverantör behövdes och Emma Jacobsson tog sig ann uppgiften att hitta en ny samarbetspartner. Hon reste 1941 upp till Dalarna och Bergå spinneri för att upprätta ett samarbete. Tack vare kompetensen som fanns hos Bergå spinneri kunde ett mjukare lantras-ryagarn spinnas. Ett garn som kom att användas under lång tid.[167] Verksamheten vid Bergå spinneri drevs vid denna tid av Johan Leander Eriksson som tidigare startat färgeriet och ullspinneriet i Arkhyttan. Verksamheten bedrevs under 1940-talet med hjälp av bland annat

[162] Jacobsson, “Brottstycken av manus”; “Nordisk lantrasfår hade exklusiv ull.,” *Svenska Dagbladet* (Stockholm, 2 april 1939), 20.

[163] Jacobsson, “Brottstycken av manus.”

[164] Maria Boije, “Maria Boijes brev,” 1940 1939, Bohus Sticknings samling; Kapsel 6, Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

[165] “Kuolleita: Tekstiilitaiteilija Maria Boije,” *Helsingin Sanomat* (Helsinki, 4 november 1983).

[166] Jacobsson, “Brottstycken av manus.”

[167] Ibid.

sönerna Sven Leander Bergå och Josef Birger Bergå.[168] Spinneriet drevs av familjen till slutet av 1940-talet då Svenska Hemslöjden tog över verksamheten.[169]

Wahlmans spinneri

År 1942 fick Bohus Stickning både leveranser från Wåhlstedt och Bergå av grova garner, men på grund av att stora plagg hade börjat tillverkas 1941 och efterfrågan på dessa plagg ökade, behövdes ytterligare en leverantör. Emma Jacobsson uppsökte Greta Wahlman 1942.Wahlman hade startat ett spinneri där hon tillverkar angoragarner. Efter att finull blivit mer tillgänglig kunde en ny garnkvalité levereras till Bohus Stickning ett år efter Emma Jacobssons besök. Den första kvalitén som tillverkades av Wahlmans var en blandning av 30% angora och 70% finull. Den gav möjligheter till nya produkter.[170]

Angoran

Angoraullens popularitet hade vuxit sig stark under andra världskriget och förutom rekommendationer att hålla kaniner för köttets skull skrevs flera artiklar i olika skrifter om angoraullens användning och fördelar.[171] I ett avsnitt i Svenska Dagbladet från 1940 beskrevs hur angorakaninaveln tillämpades i Tyskland och att ullen användes för tillverkning av särskilt värmande plagg för tyska piloter.[172] Samma år slöt Finland ett avtal med Turkiet för att bland annat få leveranser av angoraull.[173] Ett år senare, 1941, anordnade Skansen en demonstration av hur angoraull spanns. Den arrangerade av Sveriges Kaninavelsföreningars Riksförbund och Stockholms Läns Kaninavelsförening.[174] Ordföranden berättade i en artikel att föreningens medlemsantal hade ökat med 50% sedan föregående år och att intresset för kaninaveln alltid ökade i kristider.[175] 1941 utgjorde angorakaninen över 8 % av det svenska beståndet av tamkaniner och tävlingar utannonserades med angorakaniner som pris.[176] Samtidigt gjorde tidningen Hemslöjden reportage om tillverkningen av angoragarner i Ungern. Där spanns garnerna för hand och användes i stickade plagg.[177] Wåhlstedts och Greta Wahlmans intresse

[168] Börje Gustafson, "Bergeå höll släktträff," *Falu-Kuriren*, Ändrad 20 augusti 2004, Hämtad 4 augusti 2023, https://www.falukuriren.se/2004-08-20/bergea-holl-slakttraff; "H1AA:451 (1940),", 100, 1940 års folkräkning, Statistiska Centralbyrån (SCB).

[169] Gustafson, "Bergeå höll släktträff."

[170] Jacobsson, "Brottstycken av manus."

[171] "Kristidshausse för kaninintresset.," *Svenska Dagbladet* (Stockholm, 1 mars 1941), 18.

[172] "Handelsnytt i få ord," *Svenska Dagbladet* (Stockholm, 11 oktober 1940), 16.

[173] "Handelsnytt i få ord," *Svenska Dagbladet* (Stockholm, 14 november 1940), 15.

[174] "Skansen," *Svenska Dagbladet* (Stockholm, 28 februari 1941), 15; "Kristidshausse för kaninintresset.," 18.

[175] "Kristidshausse för kaninintresset.," 18.

[176] "Kaninerna ge 2 mill. kr. om året.," *Svenska Dagbladet* (Stockholm, 16 juni 1941), 5; "100.000 kilo angoraull om året," *Svenska Dagbladet* (Stockholm, 7 februari 1943), 12.

[177] Gerda Boëthius, "Angoraullen och dess användning," *Hemslöjden* 1940.

för angoraull låg rätt i tid. Intresset för materialet var som störst under 1940-talet. Under denna period startades flera företag för att öka Sveriges förmåga att producera angora ull.[178]

2.1.8 Verksamhetens dolda aktörer

Bohus Sticknings centrala verksamhet bestod inte bara av formgivarna och verksamhetens konstnärliga ledare, utan även av en kompetent personal, som hade en avgörande roll för den kreativa processen, både indirekt och direkt. Några av aktörerna har tidigare namngivits och avbildats i böcker och museidatabaser, men ingen av dem har tidigare fått utrymme att berätta sin historia.

Signe Lundin-Robertsson och ullsorteringen

För att kunna tillverka det eftertraktade angoragarnet behövdes enligt Wahlman mer kunskaper inom Bohus Sticknings egen verksamhet om hur ullen skulle sorteras. Försök hade gjorts med en person som skulle sortera ullen men det hade slutat med att Emma Jacobsson själv fick lära sig hela processen. Det kom att förändras i och med att, Signe Lundin-Robertsson började som sorterare av ull. Hon hade arbetat med ullsortering sedan tidigare med goda resultat.[179] Signe Lundin-Robertsson arbetade med de omkringliggande uppgifterna, som krävdes vid tillverkningen av de plagg och mönster som formgivarna designade. Hon erhöll ett stort förtroende av Emma Jacobsson.[180] Signe Lundin-Robertsson föddes 1912 i Svärdsjö. Hennes mor var Hildur Lundin som var dotter till en folkskollärare. Efter att ha flyttat till Borlänge 1939 arbetade Signe Lundin-Robertsson som väverska.[181] Samma år flyttade hon tillbaka till Ål där hon tidigare bott och började arbeta som väverska på Sätegläntan.[182] Efter att Emma Jacobsson rekryterade Signe Lundin-Robertsson, flyttade hon till Göteborg och arbetade för Bohus Stickning. Hon var verksamhetens materialföreståndare till Bohus Sticknings nedläggning 1969.[183]

Nanna Martenius, Inger Steen och kursverksamheten

Förutom Signe Lundin-Robertsson som arbetade som materialföreståndare fanns även en person som arbetade med kursverksamheten och utformningen av arbetsbeskrivningarna.

---

[178] "Mera angoraull," *Svenska Dagbladet* (Stockholm, 18 augusti 1943), 2.
[179] Jacobsson, "Brottstycken av manus."
[180] Olson, "Intervju med Kerstin Olson."
[181] "AIIa:29 (1931–1943),", 521, Borlänge kyrkobokföringsdistrikt, Riksarkivet i Uppsala; "C:10 (1903–1916),", 163, Svärdsjö församling, Riksarkivet i Uppsala.
[182] "H1AA:461 (1940),", 36, 1940 års folkräkning, Statistiska Centralbyrån (SCB).
[183] "ArkivDigital: Signe Linnéa Louisa Robertsson, Född 1912-04-15 Sveriges Befolkning 1970," Hämtad 10 augusti 2023, https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r34.p247917241?aid=r34.p247917241&register_collection=34.

Efter Clara Cavallin som endast var aktiv en kortare tid i verksamhetens startskede, tog Nanna Martenius över. Martenius började 1941 och arbetade för Bohus Stickning till 1949. Hon författade den äldsta arbetsbeskrivningen som finns bevarad i arkiv. En kommentar som skrivits av Ann-Margareta Hultberg, som var anställd hos Bohus Stickning, anger att beskrivningen användes fram till 1949.[184] Nanna Martenius skrev själv i ett brev till Emma Jacobsson att kurserna var slitsamma och krävande.[185] Nanna Martenius föddes 1905 i Tossene. Hennes far Johan Bernhard Johansson Nordén arbetade med fiske.[186] När hon 26 år gammal, 1931 flyttade till Göteborg, hade hon genomfört sin utbildning och skrivs in i folkbokföringen som handarbetslärarinna.[187] Fem år senare, 1936 gifte hon sig och blev under en period inskriven i folkbokföringen som husmor.[188] När hon började hos Bohus Stickning återgick hon till att vara handarbetslärarinna och förblev registrerad som det till hon var över 70 år.[189] Ytterligare ett brev vittnar om Nanna Martenius tid vid Bohus Stickning och hur hennes förhållningssätt påverkade utformningen av de arbetsbeskrivningar som användes under 1940-talet. Det är skrivet av Inger Steen, som anställdes året innan Martenius 1940 och slutade 1942.[190] Sten föddes 1917 i Lund som dotter till docent Hjalmar Lindroth och flyttade sedan till Göteborg.[191] Inger Steen arbetade bland annat med att ta emot färdigstickade plagg och granska dem. Enligt Inger Steen var Nanna Martenius fast bestämd att använda angivelser i cm istället för i antalet maskor och att mönstren skulle ritas upp.[192] Just ett sådant pappersmönster finns bevarat i Bohus Sticknings arkiv, i form av mönstret ”Lejonet” uppritat på rutpapper i fullskala (se **fig. 2.10**).[193] Pappersmönstret vittnar om de motsättningar som Steen berättar om i brevet, då plaggets utformning var uppritat i full skala på det rutade arket, samtidigt som mönsterstickningen var ifyllt ruta för ruta och därmed inte var skalenlig.

[184] Emma Jacobsson, “Kurser,” u.å., Bohus Sticknings samling; Kapsel 13, Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

[185] Nanna Martenius, “Nanna Martenius brev,” 1969, Bohus Sticknings samling; Kapsel 22; Manus och brev, Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

[186] “AII:3 (1907–1921),”, 309, Tossene församling, Riksarkivet i Göteborg.

[187] “AIIa:18 (1929–1945),”, 3582, Annedals församling, Riksarkivet i Göteborg.

[188] “H1AA:327 (1940),”, 369, 1940 års folkräkning, Statistiska Centralbyrån (SCB).

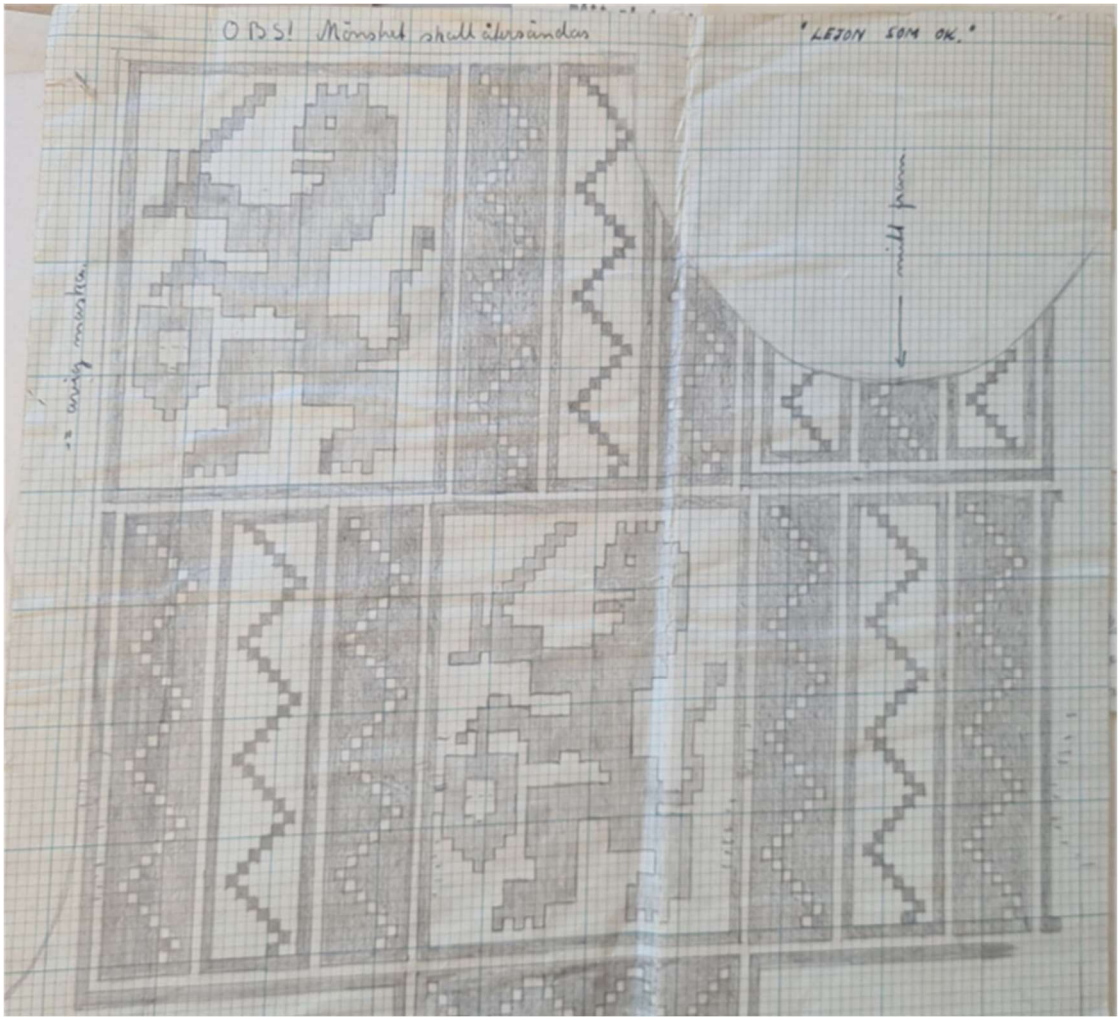
[189] “ArkivDigital: Nanna Carola Maria Martenius, Född 1905-03-13 Sveriges Befolkning 1975,” Hämtad 10 augusti 2023, https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r17.p118636540?aid=r17.p118636540&register_collection=17.

[190] Inger Steen, “Inger Steens Brev,” u.å., Bohus Sticknings samling; Kapsel 22; Manus och brev, Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

[191] “AIIa:62 (1914–1925),”, 2668, Lunds domkyrkoförsamling, Riksarkivet i Lund; “AIIa:24 (1922–1934),”, 4650, Göteborgs Vasa församling, Riksarkivet i Göteborg.

[192] Steen, “Inger Steens brev.”

[193] Jacobsson och Hultberg, “Arbetsbeskrivningar.”



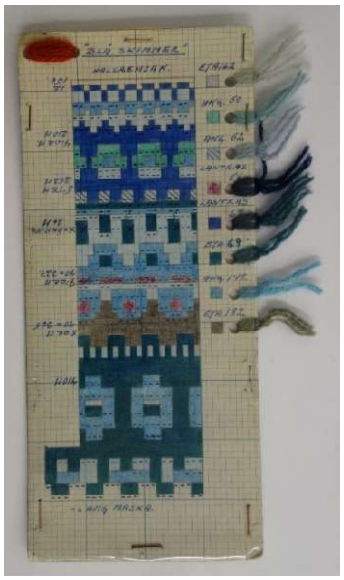
Figur 2.15 Pappersmönster för "Lejonet" av Emma Jacobsson. Foto: Isa Holmgren

De rundstickade oken

Vid slutet av Nanna Martenius tid hos Bohus Stickning introducerades det rundstickade oket (se **fig. 2.11** och **2.12**).[194] Ann-Margareta Hultberg, som bidragit med en hel del dokumentation i arkivet, skrev att det första rundstickade mönstret ”Anja”, tillkom 1948 men att produktionen kom i gång på riktigt först 1949. Under samma period började produktionen av den modell som kallades ”Nya rundstickningen”. Den stickades nedifrån och upp i stället för uppifrån och ner som ”Gamla rundstickningen”.[195] Även om rundstickade ok redan fanns i Norge så var det enligt Kerstin Olson viktigt att Bohus Sticknings ok inte skulle se ut på samma sätt.[196]

[194] Hultberg, “Ann-Margret Hultbergs brev.”
[195] Jacobsson och Hultberg, “Arbetsbeskrivningar.”
[196] Olson, “Intervju med Kerstin Olson.”

Historien bakom de rundstickade oktröjorna i Norge, som Kerstin Olson refererade till, tog sin början med filmen ”Eskimo” från 1929–1930. Huvudrollen spelades av en kvinna iklädd grönländsk dräkt, med en mönstrad pärlkrage som vilar över hennes axlar. En av de norska tittarna som blev fascinerad av den grönländska dräkten var textilhistorikern Annichen Sibbern.[197] 1929 publicerade hon ett stickmönster kallat ”Eskimo”, inspirerat av filmen. Det ingick i publikationen *Norske Strikkemønstre*.[198] Mönstret som var till en jumper använde rundstickning som teknik för att sticka oket. Det var sedan tidigare en väl etablerad teknik i Norge. Tröjan stickades uppifrån och ned, med norska mönster kombinerade med mönstren från pärlkragen i filmen. Precis som Bohus Stickning 20 år senare kom att utforma sina rundstickade tröjor och koftor, rekommenderade Annichen att den nedre delen skulle stickas fram och tillbaka. Mönstret blev mycket omtyckt och publicerades om flera gånger. Dess popularitet höll i sig i lång tid framöver och 1952 gjorde den då kända norska stickdesignern Unn Søiland Dale en egen rundstickad oktröja med namnet ”Eskimo”.[199]



Figur 2.11 Mönsterskiss för "Blå skimmer" av Anna-Lisa Mannheimer-Lunn. Foto: Isa Holmgren

Figur 2.12 UM031381, jumper i "Blå skimmer" av Anna-Lisa Mannheimer-Lunn. Foto: Bohusläns museum

Stickexperterna Siri-Britt Carlsson och Dolly Bertilsson

Annichens mönstrade ok bestod av ett spetsformat parti som repeteras runt hela oket, vilket skilde sig från hur Bohus Stickning utformade sina rundstickade ok. För att göra om de rektangulära partierna med mönster som Bohus Sticknings formgivare ritade upp, lades ökningar in vid olika varv i ett separat steg. På detta sätt fördelades ökningen av omkretsen

[197] Kate Davies, *Yokes: Eleven Signature Designs, with Stories of the Sweater That Changed the Shape of Modern Knitting* (Scotland: Kate Davies Designs, 2016), 9.
[198] Annichen Sibbern, *Norske strikkemønstre* (Oslo: Grøndahl, 1929).
[199] Davies, *Yokes*, 11–12.

för att passa väl till kroppen.[200] Efter att Martenius hade slutat och formgivningen av mönster för rundstickning hade ökat, anställdes Siri-Britt Carlsson, som stickkunnig och senare stickexpert.[201] Efter henne anställdes även Dolly Bertilsson som stickexpert.[202]

Siri-Britt Carlsson föddes 1918 i Agnetorp. Hon var dotter till en fabriksarbetare.[203] Siri-Britt Carlsson flyttade till Göteborg 1942 och arbetade då som kokerska.[204] Vid nästa folkräkning står Siri-Britt Carlsson registrerad som stickerska. Det är ett år efter att hon börjat på Bohus Stickning 1949.[205] Förutom att hålla i kursverksamheten, som varade fram till 1957 då kurserna avvecklades, hade Siri-Britt Carlsson ansvaret för att skriva arbetsbeskrivningar, kritikremsor och mönsterskissernas ökningar som behövdes vid rundstickade mönster.[206]

Dolly Bertilsson föddes 1921 i Kungshamn. Hennes far arbetade med fiske.[207] Hon började arbeta hos Bohus Stickning under 1950-talet och bedrev, förutom de arbetsuppgifter som de delade i den centrala verksamheten, kurserna med Siri-Britt Carlsson. Några år in i Siri-Britt Carlssons anställning blev Bohus Stickning medlem i Svenska Hemslöjdsföreningarnas riksförbund (förkortat SHR). Det skedde troligen omkring 1952. Bohus Stickning valde att inte anamma den benämning som andra föreningar använde för de hantverkskunniga, som kallades konsulenter, och kallade i stället Siri-Britt Carlsson och Dolly Bertilsson för stickexperter.[208]

Ann-Margret Hultberg och materialansvaret

Ann-Margret Hultberg som både skrev brev och skickade arbetsbeskrivningar till Emma Jacobsson, hade bland annat ansvar för att väga upp garn och se till att stickerskorna fick rätt mönster och rätt färger i sina stickpaket.[209] Ann-Margret Hultberg föddes i Linköping 1918. Hon var dotter till Jon Åke Hultberg, som var arrendator. Ann-Margret Hultberg flyttade till

[200] Jacobsson et al., *Mönsterskisser*.
[201] Jacobsson, "Kurser."
[202] Olson, "Intervju med Kerstin Olson."
[203] "AIIa:6 (1914–1920),", 526, Agnetorps församling, Riksarkivet i Göteborg.
[204] "AIIa:68 (1942–1944),", 5456, Göteborgs Gustavi eller Domkyrkoförsamling, Riksarkivet i Göteborg.
[205] "ArkivDigital: Siri Britt Sandrén, Född 1918-05-16 Sveriges Befolkning 1950," Hämtad 10 augusti 2023, https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r1.p5814221?aid=r1.p5814221&register_collection=1.
[206] Jacobsson, "Kurser."
[207] "AII:6 (1914–1925),", 41, Kungshamns församling, Riksarkivet i Göteborg.
[208] Hultberg, "Ann-Margret Hultbergs brev."
[209] Häglund and Mesterton, *Bohus Stickning*, 29.

Göteborg 1931.[210] Inte förrän i folkräkningen från 1950 registrerades Ann-Margret Hultberg som vävlärarinna. Detta förblev hennes titel fram till och med 1975.[211]

2.1.9 Formgivaren Mona Reuterberg

Några år efter att Ann-Margaret Hultberg börjat arbeta för Bohus Stickning tillkommer Mona Reuterberg som formgivare. Hon arbetade endast en kort tid.[212] Sex stycken mönster i arkivet har identifierats som hennes. Det första gjordes ca 1949.[213] Mönster som ”Åskmolnet” och ”Vintermorgon” hade tydliga konnotationer till naturen, medan mönstret ”Doverhallen” hade fått sitt namn från en varieté teater och festlokal i Oslo som blev populär under första hälften av 1900-talet.[214] Mona Reuterberg föddes i Bangkok 1926 och flyttade där ifrån till Göteborg 1934.[215] Under 1940-talet utbildade sig Mona Reuterberg till modetecknare vid Anders Beckmans skola i Stockholm under ledning av Göta Trägårdh.[216] Hon flyttade senare tillbaka till Göteborg och arbetade främst som modetecknare tills hon flyttade igen under 50-talet.[217]

2.1.10 Formgivaren Ingamay Steffenburg

Samma år som Mona Reuterberg började arbeta som formgivare för Bohus Stickning, började även Ingamay Steffenburg. Hon var designer. Hon var anställd hos Bohus Stickning från 1949 till 1950 och arbetade sedan som frilansande formgivare för verksamheten fram till nedläggningen. Hon föddes 1922 i Göteborg. Hon var dotter till sjökaptenen Nils Filip Martin

---

[210] “AIIa:60 (1931–1937),”, 3855, Göteborgs Gustavi eller Domkyrkoförsamling, Riksarkivet i Göteborg.

[211] “ArkivDigital: Ann-Margret Hilda Josefina Hultberg, Född 1918-10-11 Sveriges Befolkning 1950,” Hämtad 10 augusti 2023, https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r1.p2251280?aid=r1.p2251280&register_collection=1; “ArkivDigital: Ann-Margret Hilda Josefina Hultberg, Född 1918-10-11 Sveriges Befolkning 1960,” Hämtad 10 augusti 2023, https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r4.p9778102?aid=r4.p9778102&register_collection=4; “ArkivDigital: Ann-Margret Hilda Josef:A Hultberg, Född 1918-10-11 Sveriges Befolkning 1970,” Hämtad 10 augusti 2023, https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r34.p248188296?aid=r34.p248188296&register_collection=34; “ArkivDigital: Ann-Margret Hilda Josef:A Hultberg, Född 1918-10-11 Sveriges Befolkning 1975,” Hämtad 10 augusti 2023, https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r17.p118793897?aid=r17.p118793897&register_collection=17.

[212]Jacobsson and Häglund, “Plagg tillverkade före 1947 o. 1948–1968.”

[213] Emma Jacobsson and Ulla Häglund, “Plagg tillverkade 1948–1955,” u.å., Bohus Sticknings samling; Kapsel 13; Mönster, Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

[214] Lars Mæhlum, “Dovrehallen,” *Store norske leksikon*, Ändrad 23 november 2022, Hämtad 9 augusti 2023, https://snl.no/Dovrehallen.

[215] “AIIa:38 (1933–1943),”, 7523, Göteborgs Vasa församling, Riksarkivet i Göteborg.

[216] “Ännu en,” *Dagens Nyheter* (Stockholm, 21 maj 1948), 10.

[217] “ArkivDigital: Mona Viola von Liewen Wistrand, Född 1926-11-20 Sveriges Befolkning 1960,” Hämtad 10 augusti 2023, https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r4.p10111254?aid=r4.p10111254&register_collection=4; “Dödsfall,” *Dagens Nyheter* (Stockholm, 25 mars 1976).

och utbildade sig vid Slöjdföreningen (senare HDK) mellan åren 1938 och 1944. [218] Hon utbildade sig vid Textilinstitutet i Borås och börja som formgivare för Hemslöjden i Östergötland. Några mönster hos Bohus Stickning har identifierats som Ingamay Steffenburgs, men bland de mönster som hon formgivit för Östergötlands läns hemslöjdsförening finns ett mönster som bär stora likheter med Bohus Sticknings uttryck.[219]

2.2 1950-talet, en ny fas för Bohus Stickning

1950-talet var inte bara början på textilindustrins guldålder, utan även en viktig tid för Bohus Sticknings utveckling.[220] När Malte Jacobsson gick i pension, flyttade Emma Jacobsson och verksamheten till nya, större lokaler. Där växte verksamheten i takt med Bohus Sticknings expansion på den internationella marknaden. Innan Bohus Stickning valde att gå med i SHR flyttade verksamheten från Residenset till området Guldheden i Göteborg 1950.[221] I stället för ett rum på Residenset, fick de utrymme för två kontorsrum, ett eget rum för att visa fram olika plagg, kallat ”Kollektionen”, ett leveransrum, ett rum för pressning, ett mottagningsrum, ett ullsorteringsrum, ett lunchrum, ett garnrum och i källaren utrymmen för garnlager och tvättrum.[222]Lokalerna på Guldheden vitnar om i vilken grad verksamheten hade expanderat.

2.2.1 Formgivaren Annika Malmström-Bladini

1952 när föreningen gick med i SHR kunde de även för första gången anställa en avlönad formgivare. Det blev Annika Malmström-Bladini.[223] Annika Malmström-Bladini föddes i Linköping 1929. Hon var dotter till Erik Malmström, som var bankkamrer och hon utbildade sig på Anders Beckmans skola i Stockholm.[224] Under sin utbildning fick hon undervisning av huvudläraren i textil Göta Trägårdh hon tilldelas även ett stipendium för studieresor utomlands.[225] Efter en tid hos Bohus Stickning började Annika Malmström-Bladini att intressera sig för tygtryck. Emma Jacobsson och Annika Malmström-Bladini beslutade att hon skulle komma in en månad om året och fortsatte att arbeta så under några år.[226] Det sista angivna mönstret formgivet av Annika Malmström-Bladini, återfanns i den mönsterlista som

[218] Svansbo och Lindqvist, *Östgötakoftor*, 77.
[219] Ibid., 27.
[220] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 19.
[221] Olson, “Intervju med Kerstin Olson.”
[222] Ibid.; Emma Jacobsson, “Inventarielistor,” u.å., Bohus Sticknings samling; Kapsel 13, Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.
[223] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 55.
[224] “AIIa:30 (1927–1933),”, 5346, Linköpings domkyrkoförsamling, Riksarkivet i Vadstena.
[225] “På torsdagen,” *Svenska Dagbladet* (Stockholm, 25 maj 1951), 12.
[226] Olson, “Intervju med Kerstin Olson.”

ingick i Bohus Sticknings arkiv och var från 1964.[227] Efter sin tid hos Bohus Stickning som fast anställd, fortsatte hon med sitt nyfunna intresse och arbetade som formgivare av tryckmönster för Mölnlycke.[228]

2.2.2 Färgmästaren och de franska tonerna från Göta Trägårdh

En förutsättning för skapandet av alla färgrika mönster, som innehöll långt fler färger än det tröjor som stickades av hemslöjden, var bland annat färgmästaren Gösta Juhlin. Han hade färgat garn åt Bohus Stickning hos Lundby Kemiska skönfärgeri i Göteborg och efter sin pension 1952 i sitt hem på Hisingen.[229] Tygprover som skickades till Emma Jacobsson från Göta Trägårdh gavs till Gösta Juhlin för att få fram nya färger som i vissa fall var så lika att det inte alltid gick att skilja dem åt (se **fig. 2.13**).[230] Göta Trägårdh en tät kontakt med Emma Jacobsson. Hon skickade färg- och tygprover på det som var på modet från Paris och gav råd om färgställningar för mönster som Emma Jacobsson hade ritat.[231] Göta föddes 1904 i Stockholm, började vid 16-års ålder på textilutbildningen vid Tekniska högskolan och gick sedan vidare på konsthögskolan.[232] Som modetecknare arbetade hon bland annat för Svenska Dagbladet och Bonniers veckotidning och 1939 gick hon samman med Anders Beckman, Carl Axel Virin och Bibi Lindström för att grunda Anders Beckmans skola.[233] Skolan hade tre olika inriktningar reklam, illustration och mode och Göta kom att bli huvudlärare för inriktningen mode.[234]

Figur 2.13 Färgprover använda av formgivarna i sitt arbete. Foto: Isa Holmgren

[227] Jacobsson och Häglund, "Plagg tillverkade före 1947 o. 1948–1968."
[228] Lindqvist och Odenbring Widmark, *Tryckta tyger för alla tillfällen*, 31.
[229] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 40.
[230] Olson, "Intervju med Kerstin Olson."
[231] Göta Trägårdh, "Göta Trägårdhs brev," u.å., Bohus Sticknings samling; Kapsel 5; Brev och order; Trägårdh Göta, Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.
[232] Anna Lindqvist, "Göta Elisabeth Trägårdh," *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*, Ändrad 8 mars 2018, Hämtad 4 augusti 2023, http://skbl.se/sv/artikel/GotaTragardh.
[233] "Då och nu," *Beckmans*, Hämtad 13 oktober 2023, https://beckmans.se/om-beckmans/designhogskolan/.
[234] Lindqvist and Odenbring Widmark, *Tryckta Tyger För Alla Tillfällen*, 151.

2.2.3 Spinneriet Filatura di Chiavazza

I takt med det ökande intresset för Bohus Sticknings mjukare plagg, ökade även efterfrågan på tunna plagg som skulle vara anpassade för den utländska marknaden. Det handlade om plagg för länder med ett varmare klimat dit Bohus Stickning hade expanderat. Genom ett ombud i USA hade verksamhetens plagg nått de många turister som besökte Sverige efter andra världskrigets slut.[235] Förutom försäljningen i USA hade Bohus Stickning, enligt årsredogörelserna, nått en marknad i Västindien och México enligt årsredogörelserna.[236] Samtidigt ökade andelen sekunda plagg i angora på grund av ojämnheter i garnet som framträdde i de enfärgade partierna. Eftersom Bohus Stickning inte ville sälja vidare felaktiga plagg, beslutades att ett nytt spinneri skulle kontaktas.[237] Bohus Stickning hade sedan en lång tid tillbaka levererat plagg till NK i Stockholm och det var genom direktören för Nordiska Kompaniet John Moberg, som Emma Jacobsson blev rekommenderad att kontakta angoraspinneriet Filatura di Chiavazza, i Vigliano Bielles i Italien.[238] 1956 uppsökte Emma Jacobsson spinneriet utan att annonsera vem hon var. Spinneriet som i vanliga fall inte samarbetade med mindre kunder, gjorde ett undantag då Emma Jacobsson hade visat fram Bohus Sticknings plagg. Den höga kvalitén övertygade ledaren för spinneriet och ett viktigt samarbete påbörjades. Ojämnheterna i garnerna upphörde och den låga kostnaden för spinningen kompenserade för de högre fraktkostnaderna. Även om angoragarnerna inte längre tillverkades hos Wahlmans, var det viktigt för Emma Jacobsson att visa sin tacksamhet mot Wahlman. Hon lät därför all spinning av fårullsgarner göras av henne under den tid som verksamheten fortsatte.[239]

2.2.4 Formgivaren Kerstin Olson

1958 behövdes en ny formgivare eftersom Annika Malmström-Bladini började designa mönster för tryckta tyger. Kerstin Olson som gick den textila utbildningen på Slöjdföreningen i Göteborg gjorde ett besök hos Bohus Stickning på Guldheden med sin klass. Hon fick senare ett erbjudande om att göra en provstickning för Bohus Stickning och efter att ha visat upp den för Emma Jacobsson började Kerstin Olson som formgivare hösten 1958. Hon började direkt att skapa mönster, till en början i gråskala.[240] Kerstin Olson föddes 1936 i Annedal. Hennes

[235] Häglund and Mesterton, *Bohus Stickning*, 74–76.
[236] "Redogörelse för Bohus Sticknings verksamhet år 1957,", Bohus Sticknings samling; Kapsel 1, Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.
[237] Jacobsson, "Brottstycken av manus."
[238] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 38.
[239] Jacobsson, "Brottstycken av manus."
[240] Olson, "Intervju med Kerstin Olson."

far som arbetade som slipare. Hon utbildade sig till textilkonstnär i Göteborg.[241] Innan hon började på Slöjdföreningen gick hon kvällskurser för att kunna göra en bra ansökan. Under sin utbildning på Slöjdföreningen fick hon lära sig bland annat tygtryck, vävning, teckning, måleri och broderi, men inte stickning. Flera formgivare kom och gick under Kerstin Olsons tid vid Bohus Stickning men ingen stannade så länge som hon. Emma Jacobsson försökte rekrytera olika formgivare vid utställningar på Röhsska, men försöken var inte alltid lika lyckosamma.[242]

2.2.5 Formgivaren Ulla Eson Bodin

Året efter Kerstin Olsons anställdes fick Emma Jacobsson tag på en formgivare, som 1959 skapade mönstret ”Totem”.[243] Detta var Ulla Eson Bodins enda mönster för Bohus Stickning, på grund av hennes arbete i Borås, som tog upp för mycket av hennes tid.[244] Ulla Eson Bodin föddes i Göteborg 1935 och bodde under sin uppväxt i Borås där fadern var stadsarkitekt.[245] Hon studerade mönsterdesign vid Textilinstitutet i Borås innan hon genomförde sin utbildning vid Slöjdföreningen i Göteborg. Hon arbetade bland annat för Almedahls, som huvuddesigner för inredningstextilier Eson Bodin blev senare adjungerande professor vid Textilinstitutet i Borås.[246]

2.3 1960-talet, en ny tid

1960-talet var en tid då Bohus Stickning inte bara började vidga sina perspektiv på utformning och inspiration, utan även en tid då svårigheterna med rekrytering av stickerskor och deras kompetensnivå blev ett allt större bekymmer för verksamheten.[247] Mot slutet av årtiondet ledde svårigheterna till verksamhetens nedläggning, men innan dess skapades många mönster som fick stor spridning och nya ansträngningar gjordes för att förnya utbudet.[248]

---

[241] “H1AA:325,”, 1265, 1940 års folkräkning, Statistiska Centralbyrån (SCB), Hämtad 26 augusti 2023, https://app.arkivdigital.se/volume/v884883a?image=2660&page=1265&register_collection=29&register_post_aid=r16.p123863202.

[242] Olson, “Intervju med Kerstin Olson.”

[243] Jacobsson och Häglund, “Plagg tillverkade före 1947 o. 1948–1968.”

[244] Olson, “Intervju med Kerstin Olson.”

[245] “ArkivDigital: Ulla Birgitta Ericsson, Född 1935-05-11 Sveriges Befolkning 1950,” Hämtad 10 augusti 2023, https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r1.p2866195?aid=r1.p2866195&register_collection=1; Christina Dackling, “Ulla Birgitta Eson Bodin,” *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*, Ändrad 24 April 2020, Hämtad 4 augusti 2023, http://skbl.se/sv/artikel/UllaBirgittaEsonBodin.

[246]Dackling, “Ulla Birgitta Eson Bodin.”

[247] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 27.

[248] Olson, “Intervju med Kerstin Olson.”

2.3.1 Formgivaren Karin Ivarsson

Ett år efter att Ulla Eson Bodins mönster ”Totem” kom till, uppsökte en ny formgivare 1960 Bohus Stickning.[249] Hennes namn var Karin Ivarsson. Karin Ivarsson som under 1960-talet var hemma med små barn stickade mönsterprov som Kerstin Olson sedan fick rita upp. Eftersom hon arbetade som frilansande formgivare tilläts hon blanda olika typer av material i samma mönster, vilket inte var tillåtet annars.[250] Karin Ivarsson föddes sannolikt 1934 i Vänersborg. Hennes far borde då arbetade som handlare.[251] Under 1950-talet flyttade troligen Karin Ivarsson till Göteborg och under sin utbildning på Slöjdföreningen gifte hon sig 1958. Ett år senare föddes hennes första barn, hösten samma år som hon gick färdigt sin utbildning.[252] Ett år senare började hon arbeta för Bohus Stickning. Ivarsson kom att fortsätta att formge mönster fram till verksamhetens nedläggning.[253] Flera av mönstren som Karin Ivarsson designad sålde väl. Ett av mönstren, ”Stora spetskragen” var så populärt att det användes i flera olika färgställningar och plagg och när den andra utgåvan av Ulla Häglunds bok om Bohus Stickning gavs ut var det ”Stora spetskragen” som prydde dess omslag.[254]

2.3.2 Formgivaren Erna Gislev

Strax efter Karin Ivarsson designade sitt första mönster ”Solstrålar” 1960, bidrar även formgivaren Erna Gislev med sitt första mönster, ”Glycinia”.[255] Erna Gislev designade endast ett fåtal mönster för Bohus Stickning och gick sedan som Annika Malmström-Bladini och Ulla Eson Bodin över till att designa tryckta tyger.[256] Erna Gislev föddes i Smedstorp 1926. Hon var dotter till mejeristen Edvin Norström och arbetade först som kontorsbiträde.[257] Gislev flyttade senare till Göteborg och tog examen från textilutbildningen vid Slöjdföreningen i Göteborg 1957.[258] Samtidigt som hon ritade mönster för Bohus Stickning arbetade hon även

---

[249] Ibid.

[250] Ibid.

[251] “H1AA:366 (1940),”, 22, 1940 års folkräkning, Statistiska Centralbyrån (SCB); “AIIa:6 (1908-1934),”, 1093, Annedals församling, Riksarkivet i Göteborg; “CI:15 (1928-1937),”, 123, Vänersborgs församling, Riksarkivet i Göteborg.

[252] “ArkivDigital: Karin Ivarsson, Född 1934-04-09 Sveriges Befolkning 1960,” Hämtad 10 augusti 2023, https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r4.p9558333?aid=r4.p9558333&register_collection=4.

[253] Jacobsson och Häglund, “Plagg tillverkade före 1947 o. 1948–1968.”

[254] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*.

[255] Jacobsson och Häglund, “Plagg tillverkade före 1947 o. 1948–1968.”

[256] Lindqvist och Odenbring Widmark, *Tryckta tyger för alla tillfällen*, 31.

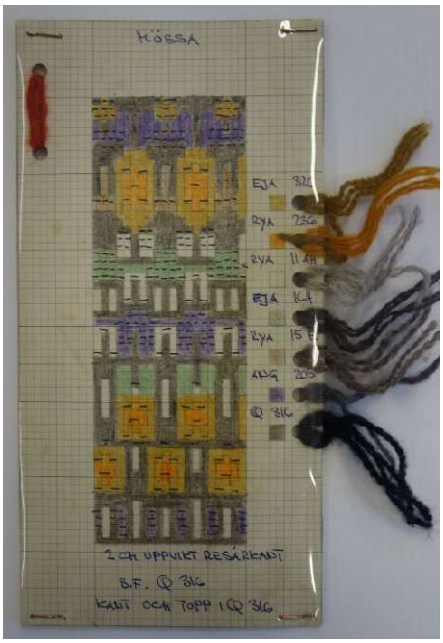
[257] “ArkivDigital: Erna Ingegärd Nordström, Född 1926-10-19 Sveriges Befolkning 1950,” Hämtad 10 augusti 2023, https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r1.p3556758?aid=r1.p3556758&register_collection=1.

[258] “Utexaminerade konsthantverkare,” *Dagens Nyheter* (Stockholm, 3 maj 1957), 5.

som formgivare för Mölnlycke.[259] Där hon tillsammans vid ett antal tillfällen ställde ut tryckta tyger för Mölnlyckes räkning tillsammans med bland annat Annika Malmström-Blandini. Ernas bidrag till Bohus Sticknings mönstersamling var begränsat till ett mindre antal mönster, men hennes tryckta mönster var desto fler.

2.3.3 Formgivaren Agneta Goës

Under Kerstin Olsons tid vid Bohus Stickning fick Emma tag på en annan formgivare, men samarbetet blev inte bestående. Kerstin Olson mindes hur Agneta Goës besökte Bohus Stickning, iförd en cerise mössa, vars färg Emma Jacobsson beundrade så pass mycket att hon lät färga in garn efter den.[260] Enligt Kerstin Olson blev det inget längre samarbete med Agneta Goës som formgivare och detta stödjs även av källmaterialet där endast en mönsterskiss utan namn för en mössa har identifierats (se **fig. 2.14** och **2.15**). Agneta Goës föddes 1938 i Göteborg. Hennes far arbetade som slöjdlärare och hennes mor som vävlärarinna.[261] Från 1956 till 1960 gick Goës den textila utbildningen på Slöjdföreningen i Göteborg. Två år efter att Goës avslutat sin utbildning vid Slöjdföreningen fortsatte hon att utbilda sig vid Valands målarskola 1962.[262] Troligen är det under perioden mellan de två utbildningarna som Goës skapade mönstret.



Figur 2.14 Mönsterskiss för mössa av Agneta Goës. Foto: Isa Holmgren

Figur 2.15 Baksida av Mönsterskiss för mössa. Foto: Isa Holmgren

[259] "Världsnamn i design signerar NF-kollektionen i höst," *Dagens Nyheter* (Stockholm, 3 september 1960), 17.
[260] Olson, "Intervju med Kerstin Olson."
[261] "H1AA:337 (1940),", 1482, 1940 års folkräkning, Statistiska Centralbyrån (SCB).
[262] "AGNETAS GOËS | CV," Hämtad 18 oktober 2023, https://www.agnetagoes.se/agnetacv.php.

Figur 2.16 UM016351, jumper i "Op" av Kerstin Olson. Foto: Bohusläns museum

2.3.4 1960-talets nya modeller

Under 1960-talet skapades flera mönster av Kerstin Olson och Karin Ivarsson med grafiskt formspråk i kontrasterande färger inspirerade av *opkonsten* som hade blivit populär (se **fig. 2.16**).[263] Optisk konst på engelska kallad ”Op art”, var en utveckling av den abstrakta konsten som använde sig av geometriska figurer och skapade optiska illusioner.[264] Bohus Stickning hade även börjat tillverka en lite mer lössittande modell efter att ”Ollen” hade blivit ett populärt plagg.[265] Ytterligare en anledning till den nya typen av plagg var att stickerskornas skicklighet hade försämrats, dels i och med den höga omsättningen av stickerskor, dels på grund av industriers tillväxt i Bohuslän. För att råda bot på stickerskornas sjunkande kompetens gjordes arbetsbeskrivningarna mer utförliga. Emma Jacobsson rekommenderade också i en årsredogörelse att en ny linje med enklare grövre ylleplagg skulle tas fram för att kompensera för den bristande kompetensen.[266] Det finns till och med ett exempel på hur en stickerskas misstag ledde till ett nytt mönster. Det fick namnet ”Lagunerna”.[267] Grafiska mönster var populära och dessa stickades bland annat i nya garner som Bohus Stickning fått från Finland. Trots nya mönster som följde modet, var det fortfarande de rundstickade oken som sålde bäst, även om de grafiska mönstren gjorde sig bäst på bild enligt Kerstin Olson. Kundernas önskemål innebar att verksamheten fick följa utvecklingen och samtidigt stå fast

[263] Olson, “Intervju med Kerstin Olson.”
[264] “Op Art,” *Britannica*, Hämtad 4 augusti 2023, https://www.britannica.com/art/Op-art.
[265] “Olle och hans brorsa - historien om en tröja och en mössa,” Hämtad 4 augusti 2023, https://digitaltmuseum.se/021188239546/olle-och-hans-brorsa-historien-om-en-troja-och-en-mossa.
[266] Jacobsson och Hultberg, “Arbetsbeskrivningar”; “Redogörelse för Bohus Sticknings verksamhet år 1962,”, Bohus Sticknings samling; Kapsel 1, Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.
[267] Olson, “Intervju med Kerstin Olson.”

vid sitt signum. Exempelvis valdes färgstarkare mönster ut för att skickas till återförsäljare i USA, då färgstarka plagg var mer populära i USA.[268]

2.3.5 Kerstin Olsons inspirationskällor

Kerstin Olsons mönster kom att påverkas av Göta Trägårdhs inblandning i verksamheten, men också av Emma Jacobsons. Kerstin Olson använde sig också av inspiration hämtad från en resa till Paris under 1960-talets början, för att skapa mönster som tonade i varandra likt modet som visades fram i Paris. Hennes mönster kunde också hämta inspiration från ett föremål, ett träd eller ett rums färgsättning. Alla mönster som tillhörde Bohus Stickning hade på något sätt fått ett godkännande från Emma Jacobsson, men det var inte alltid som hon gillade mönstren (se **fig. 2.17**). Ett antal mönster som blev godkända av Emma Jacobsson hade hämtat sin inspiration från platser och byggnader som Kerstin Olson sett under olika resor. Det är tydligt hur tidsandan och det förändrade sättet att resa under 1900-talets mitt påverkar hur Kerstin Olson fick sin inspiration.[269]

Figur 2.17 Stickad prov av Karin Ivarsson, med kommentarer sannolikt skrivna av Emma Jacobsson. Foto: Isa Holmgren

[268] Ibid.
[269] Ibid.

Mönstrens namn

Några av mönstren fick namn efter inspirationskällan men de flesta fick det baserat på färgsättningen. Flera av Bohus Sticknings mönster hade konnotationer som vittnar om Emma Jacobssons botaniska och naturvetenskapliga intressen.[270] Mönster som ”Hibiscus”, ”St. Paula”, ”Cyklanen” och ”Våreld”, har hämtat sina namn från några av tidens krukväxter.[271] Andra exempel var mineraler, som ”Akvamarin”, ”Turmalinen” och ”Tigeröga”, mönster skapade av olika formgivare men som tydligt knyter an till vissa teman. Oftast var det just färgställningen som gav inspiration till namnet. De tidigare nämnda mineralerna delade sina färgskiftningar med sina respektive mönster och det samma gällde för många av de mönster som bar växtnamn.

Figur 2.18 UM016372, mössa i "Sagopalmen" av Kerstin Olson. Foto: Bohusläns museum

Sagopalmens färg

Ett exempel på ett mönster av Kerstin Olson, som fick sitt namn från sin färgställning är ”Sagopalmen” (se **fig. 2.18**). Färgställningen som gick i ceriserosa återfinns inte hos växten sagopalm. För att förstå hur det hängde ihop måste i stället palmens historiska bakgrund beaktas. Sagopalmen var den växt som sago utvanns av. Stärkelsen från sago, som användes för att göra bland annat sagogryn gav grynen den typiska vitrödaktiga färgen.[272] Sagogryn användes för att göra olika sötade rätter i Sverige under 1700-talet, men importen av sagogrynen var kostsam i jämförelse med varor som producerades i Sverige. När potatisindustrin utvecklades så långt att det var möjligt att utvinna stärkelsen från potatis för

[270] Jacobsson och Häglund, “Plagg tillverkade före 1947 o. 1948–1968.”
[271] Ibid.
[272] “Sago,” *Nationalencyklopedin*, Hämtad 4 augusti 2023, https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/sago.

att göra gryn, började tillverkningen av sagogryn gjorda på potatisstärkelse. Gryn som tillverkades av potatis var vita till färgen vilket tillverkaren löste genom att tillsätta färg. En av de stora producenterna av sagogryn var Reppe stärkelsefabrik, som även de tillsatte en röd färg. En färg som gav grynen som ofta användes till den populära sagogrynssoppan, en cerise rosa färg.[273] Sannolikt är att just den svenska potatisindustrins tolkning av sagopalmens gryn, gav mönstret dess namn.

2.3.6 Slutet för Bohus Sticknings verksamhet

När Bohus Sticknings verksamhet lades ned hade formgivarna tillsammans skapat över tusen olika mönster.[274] Företagets organisation av hemarbetande stickerskor fungerade inte längre med den samhällsstruktur och arbetsmarknad som vuxit fram. Flera av de kvinnor som tidigare var i desperat behov av arbete fick fasta tjänster och löner inom industrin i Bohuslän.[275] Tvättmaskinens intåg innebar samtidigt att ullplagg blev svårare att tvätta och övergavs för mer lättskötta syntetplagg. Även Emma Jacobssons motstånd mot att överge angoran för den mer populära mohairen påverkade försäljningen. Dessa faktorer bland andra ledde sammantaget till beslutet om verksamhetens nedläggning 1969.[276]

3 Diskussion och slutsatser

I detta kapitel diskuteras och analyseras undersökningen utifrån uppsatsens frågeställningar. Frågorna besvaras i var sitt avsnitt. Resultatet från undersökningen tolkas i relation till den tidigare forskning och bakgrund som lagt grunden för studien. I vissa fall tillförs ny information i diskussionen. Det rör sig då om data vilken inte på ett naturligt sätt kunnat passas in i den tidigare kronologiska genomgången av verksamheten. De tre frågorna är formulerade och riktade på ett sådant sätt att de tillsammans kan belysa olika aspekter av den kreativa processen. Det är i de olika blickfång som lyfts fram som aktör-nätverket kan kartläggas och förstås.[277] I detta fall har kartläggningen tillfört ny information som inte lyfts fram i tidigare forskning.

[273] Samuel Palmblad, *En söt historia - Räppe Stärkelsefabrik* (Smålands museum, 2019), 19.
[274] Jacobsson och Häglund, "Plagg tillverkade före 1947 o. 1948–1968."
[275] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 77–82.
[276] Keele, *Poems of Color*, 22.
[277] Latour, *Reassembling the Social*, 23.

3.1 Vilka aktörer påverkade den kreativa processen och vilka roller hade de?

Det finns olika delar i den kreativa processen där aktörernas påverkan och roller blir tydliga. Det är ofta i skärningspunkter där olika aktörer och aktanter, möts. Tre sådana områden är förmedlingen av mönsterförlagor, arbetsbeskrivningar och garntillverkningen. Dessa kommer att diskuteras och analyseras nedan

3.1.1 Kunskapsförmedlingens roll och stickexperter som aktörer

Den kreativa processen verkar redan från ett tidigt skede ha antagit den form som behölls genom alla verksamhetens aktiva år. Organisationen inspirerades delvis av hur andra som tillverkade stickade produkter utformat sina verksamheter vilket kan ses i likheterna med hur exempelvis trikåindustrin organiserade sin produktion. Den kreativa processen inom Bohus Stickning startade med formgivning av mönster för mönsterstickningen, till en början uppritade tillsammans med plaggets form och mått, för att senare bli ett format frikopplat från ett specifikt plagg i form av en mönsterskiss, som gjorde det applicerbart på olika produkter. I denna process var stickexperterna centrala aktörer. Användandet av ett fristående mönstrat parti som mönsterförlaga var inte ovanligt inom det textila handarbetet och kan därför ses som en del av en lång tradition i hur mönstrade partier i textila arbeten hade förmedlats. Mönsterritningar specifikt avsedda för stickning under tidigmodern tid innefattade ett uppritat motiv på rutpapper, vilket även kunde ha anteckningar om antalet maskor som mönstret motsvarade för en specifik rad.[278]

Mönsterskisserna inom Bohus Stickning utformades enligt traditionen för att förmedla mönsterinformationen till stickerskorna. Den rigida formen var inte anpassad till det förhållande som fanns mellan antalet maskor och antalet varv per kvadrat. Exempelvis måste det ha blivit uppenbara skillnader mellan mönstret ”lejonet” som Nanna Martenius hade ritat upp, och hur plagget såg ut när det var färdig stickat. Detta på grund av att stickfastheten för Bohus Sticknings garner på de angivna stickorna inte var kvadratisk utan att det gick åt fler varv än maskor per kvadratdecimeter. Det fyrkantiga rutnätet kunde därför endast förmedla en känsla av färg och komposition men inte de exakta proportionerna för det uppstickade mönstret. Detta var speciellt märkbart i relation till Bohus Sticknings rundstickade ok då de inte använde sig av samma teknik för mönsterförmedling som Annichen Sibbern gjorde i de

[278] Bäckström, *Förmedling av mönsterförlagor för stickning och virkning*, 56–59.

norska mönstren. Sibbern använde sig av ett kilformat mönster, i stället för ett rektangulärt format vilket historiskt sett hade varit vanligt förekommande. Under 1800-talet skedde ett skifte från att förmedla mönster via diagram till att förmedla dem genom text. De nya mönstren utformades för att fungera som ett komplement till de grafiska handkolorerade bladen som började dyka upp.[279] Samma princip användes till en början inom Bohus Stickning där förmedlingen kontrollerades av Nanna Martenius som en central aktör för det tekniska utformandet. Av breven som rör mönsterförmedling framgår inte att Emma Jacobsson hade några synpunkter på hur arbetsbeskrivningarna skulle utformas i stället styrdes och diskuterades utförandet mellan de aktörer som stod för det hantverksmässiga kunnandet det vill säga Nanna Martenius, Inger Steen, Siri-Britt Carlsson och Dolly Bertilsson. I detta fall verkade Emma Jacobsson ha tagit ett kliv tillbaka. När sedan Siri-Britt Carlsson och Dolly Bertilsson tog över, som de styrande aktörerna för det tekniska utförandet, förändrades beskrivningarnas format och förmedlingstyp för att anpassas mer till stickerskorna. Det skedde exempelvis genom att man skrev in förklaringar för de olika teknikerna som användes mer utförligt och att man använda stickerskans arbetsflöde som vägledning för utformandet istället för att dela upp det i olika beståndsdelar som Nanna Martenius gjort. De nytillträdda aktörernas inverkan, baserade sig sannolikt på att de inte var skolade till handarbetslärarinnor som Martenius utan i stället förlitade sig på den egna erfarenheten som stickerskor och hur stickbeskrivningar från tiden utformades. Förmedlingen gick ifrån att ha en slags uppfostrande roll, till att anpassas efter stickerskornas förutsättningar. Därmed effektiviserades tillverkningsprocessen.[280]

3.1.2 Stickerskorna som aktant

Stickerskorna fanns hela tiden med i periferin, men de saknade en direkt aktiv roll i den kreativa processen. Endast vid ett tillfälle ledde ett missöde till att en stickerska inspirerade ett mönster och när kompetensen bland stickerskorna sjönk, fick det Emma Jacobsson att göra förändringar som påverkade den kreativa processen.[281] Stickerskorna fungerade främst som en mellanhand i den kreativa processen, fram tills stabiliteten bröts ned. Som grupp fungerade de som en aktant och i vissa fall som enskilda aktörer i form av medlare. Samtidigt var stickerskorna och ibland personalens arbete inte utan sina utmaningar. En av utmaningarna för stickerskorna var Emma Jacobssons inställning och inspiration som inte såg några begränsningar i förhållande till teknik. Hon sökte intryck från vitt skilda materiella kulturer

[279] Ibid., 69.
[280] Jacobsson och Hultberg, "Arbetsbeskrivningar."
[281] "Redogörelse för Bohus Sticknings verksamhet År 1962."

och medium, vilka inte alltid var lika kompatibla med stickningens grundläggande principer.[282] Detta kunde ta sig uttryck i långa flotteringar och komplexa mönster som använde sig av intarsiastickning. När hon skapade mönster tog hon ingen hänsyn till hur det tekniskt gick att utföra, utan satte i stället tillit till processen och den kompetens som ackumulerats genom kunnig personal och stickerskor. En del aktörer fortsatte att framhålla det estetiska framför det praktiskt genomförbara. Det tog sig uttryck i att vissa formgivare skapade mönster som ställde höga krav, där flera nyanser kunde användas i samma mönster och mer än två färger på samma varv.[283] Sammantaget visar behandlingen av stickerskorna att de gavs litet eller inget utrymme i den kreativa processen. Endast då de riskerat att äventyra verksamheten har de tillåtits ha en större påverkan på formgivningen.

3.1.3 Formgivarna som aktörer

Mönsterformgivarna hade en avgörande roll inom den kreativa processen. Emma Jacobssons rekrytering av formgivare visar på hur inställningen till den centrala delen av den kreativa processen såg ut. Vid rekryteringen av formgivare, genomfördes ett arbetsprov för att se om personen hade det rätta uttrycket för Bohus Stickning.[284] Om arbetsprovet blev godkänt fick den nya formgivaren direkt påbörja sitt arbete utan någon längre upplärning. Man ansåg att en upplärningsperiod skulle kunnat fungera som en styrning av det kreativa uttrycket och en likriktning av verksamhetens formgivning.[285] I stället bedömdes personens estetiska uttryck för vad det var. Emma Jacobsson valde att inkludera de formgivare som hade en förståelse för Bohus Stickning, men valde samtidigt att inte forma det personliga uttryck som den enskilda individen kunde bidra med.[286] För att den blivande formgivaren skulle kunna visa på en kompabilitet med verksamhetens uttryck, krävs det att personen hade satt sig in i Bohus Stickning och viste hur dess signum såg ut. Utställningar och visningar som gjordes med Bohus Stickning, fick då en betydelse för skolningen av blivande formgivare. Samtidigt fanns en vilja att bibehålla formgivarens integritet. Emma Jacobsson beskrev hur Anna-Lisa Mannheimer-Lunn och hon själv arbetade separat och att de inte påverkade varandra, vilket visade på en vilja till kreativ autonomi.[287] En autonomi som visar sig i de tidningsartiklar som beskrev de aktiva formgivarna och hur deras olika mönster visade på olika uttrycksformer.[288]

---

[282] Olson, "Intervju med Kerstin Olson."
[283] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 27.
[284] Olson, "Intervju med Kerstin Olson."
[285] Vikström, *Agda Österberg*, 16–17.
[286] Olson, "Intervju med Kerstin Olson."
[287] Häglund, "Ulla Häglunds dokument."
[288] "Stickat med världsrykte," *Svenska Dagbladet* (Stockholm, 10 november 1964), 14.

Anna-lisa Mannheimer-Lunn, Kerstin Olson och Karin Ivarsson, presenterades i pressen och på utställningar och visningar som gjordes utifrån var och ens unika uttryck. Formgivarens egna uttryck hur de rekryterades och presenterades tilldelades tidigt en roll och gav dem betydelse inom den kreativa processen som enskilda aktörer.

3.1.4 Kunderna som aktant och deras betydelse

Hur försäljningen gick för Bohus Stickning, var konstant närvarande i medvetandet, både hos Kerstin Olson och i de protokoll som fördes, där årsredovisningen gång på gång satte kunderna i fokus.[289] Samtidigt verkade inte kundernas efterfrågan nödvändigtvis styra den kreativa processen i någon större utsträckning. Modet i Paris inspirerade och styrde i hög grad vad som skapades och Göta Trägårdhs brev om modet i Paris innehöll flera färger och modeller som kom att tillverkas av Bohus Stickning. Även om kundernas intresse för olika typer av färger, mönster och plagg var tydlig, fick de inte en avgörande roll för formgivarnas process. De amerikanska kunderna, som köpte Bohus Stickning verkade mer intresserade av de starka färgerna, men det fick endast en betydelse i valet av vilka mönster som skickades till återförsäljare i USA.[290] Inspirationen till många av Bohus Sticknings mönster kom i stället från dess samtid och de strömningar som verkade under 1900-talets förstahälft och mitt. De var långt ifrån alltid vad kunderna vill ha. I stället verkade Bohus Sticknings val präglas av en uppfattning om att kunderna inte alltid visste vad som var det bästa för dem. Formgivarnas egna idéer i kombination med Parismodet ansågs i stället var rätt väg framåt.

3.1.5 Materialet som aktör och spinneriernas betydelse

Förutsättningarna för produktionen låg förutom i de impulser som nådde verksamheten från samtiden, också i de förutsättningar som materialet gav. Fårullen som användes hade haft en betydande roll för tillverkningen av de hantverksmässigt välgjorda textilier från andra kulturer som ställdes ut på Röhsska museet. Textilier och material som Emma Jacobsson hämtade sin inspiration ifrån, men som vid Bohus Sticknings start inte var lika lättillgängliga längre, delvis på grund av industrialiseringen och importen av råvaror. Det är tydligt i Maria Mannheimers berättelse och i hennes arbete med att utöka fårbeståndet, att den hantverksmässiga kunskapen om ullens olika egenskaper var avgörande för att fånga upp och använda dem för att skapa plaggen som Bohus Stickning tillverkade. Ett betydande exempel var hur Lennart Wåhlstedts kunskaper om ullens olika egenskaper och typer, vägledde arbetet hos Bohus Stickning.

[289] "Redogörelse för Bohus Sticknings verksamhet år," 1940–1967, Bohus Sticknings samling; Kapsel 1, Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

[290] Olson, "Intervju med Kerstin Olson."

Ytterligare ett material som var en central aktör inom den kreativa processen var angoran. Angoragarnet skapade kopplingar inom aktör-nätverket på flera olika sätt och fick en betydelse för Bohus Stickning som inte går att överskatta. Angoranullens inträde hos Bohus Stickning kom från Wåhlstedts, men blev inte en del av sammaarbetet mellan spinneriet och Bohus Stickning. I stället skapades en stark koppling och relation till angorafibern vilket hjälpte delar av den kreativa processen att upprätta kopplingar med nya aktörer och spinnerier. Om man tittar på beskrivningen av angoraullen och dess betydelse under 1940-talet blir det samtidigt tydligt att angoragarnernas införande inom Bohus Stickning inte var av en slump. Materialets inbyggda egenskaper gav nya förutsättningar att tillverka mjuka plagg med en egenskap att naturligt mjuka upp även det visuella uttrycket, samtidigt som de orsakade en del svårigheter. Redan från början valde Wåhlstedt att inte spinna angoragarner då materialet ansågs fört krävande. Dess glatta yta och raka fibrer gjorde det svårt att spinna och i vissa fall kunde fibrer leta sig ut ur de färdigstickade plaggen och tova sig. Materialet kunde vid en korrekt hantering lyfta Bohus Sticknings plagg, men om det hanterades fel göra produktionen omöjlig. Det var därför kunskapen hos spinnerierna blev avgörande för materialets vara eller inte vara. Även om Lennart Wåhlstedt övergav angoran för den mer förutsägbara ullen, fanns det en annan viktig aktör för angoragarnets räkning. Till en början var denna aktör Greta Wahlman som såg till att garn av angora blandningar blev en del av den kreativa processen. Båda dessa två aktörer spelade en avgörande roll för introduktionen av fårull och angoraull som aktörer i aktör-nätverket. När sedan materiellt som autonoma aktörer började verka inom den kreativa processen skapade det sina egna kopplingar med hjälp av aktörer inom aktör-nätverket för att finna nya spinnerier och nya aktörer. Aktörer som Inhemsk ull, Bergå spinneri och Spinneriet Filatura di Chiavazza trädde in i aktör-nätverket på grund av materialens roller som aktörer.

3.1.6 Landskapets betydelse

Hur verksamheten organiserades, skiljde sig inte avsevärt från hur hemslöjdsföreningar eller annan typ av avsalu stickning var organiserad.[291] Bingeslöjden använde sig av samma modell för verksamheten och samma struktur användes även av Östergötlands läns hemslöjdsförening.[292] Liknande tillverkningsstrukturer tillämpades även utanför Sverige, där Estland är ett väl dokumenterat exempel på hur stickningen användes som ett sätt att skapa

[291] Johansson-Palmsköld, "Avsalustickningen i södra Halland," 23–25.
[292] Svansbo och Lindqvist, *Östgötakoftor*, 67.

arbete för kvinnor under sovjettiden.[293] Strukturer som dessa hade en lång tradition inom den textila tillverkningen och en decentraliserad organisation hade användes inom manufakturer för att komma runt en begränsad infrastruktur, som innan industrialiseringen gjorde det svårt att finna arbetskraft.[294] Liknande förutsättningar fanns i 1930-talets Bohuslän som ännu hade en begränsad utveckling av vägar och tågtrafik.[295] Svårigheterna berodde då inte främst på att textilindustrin inte hade fått ett fotfäste i Sverige utan på det kuperade landskapet och hur potentiell arbetskraft fördelade sig längs med kusten och på landsbygden. Modellen blev då avgörande för den kreativa processens utformning. På grund av de långa sträckorna mellan de stickande kvinnorna och formgivarna, som även de i flera fall var decentraliserade från huvudkontoret, krävdes bland annat att prover och testplagg stickades upp av formgivarna själva.[296]

3.1.7 Hemslöjden en medlare eller mellanhand

Den avgörande skillnaden mellan andra verksamheter och Bohus Stickning låg även i att Bohus Stickning startades utan ambitioner om att bli en hemslöjdsförening. Till skillnad från majoriteten av hemslöjdsföreningarna skapade inte Bohus Stickning mönster som använde sig av det traditionella allmogekonsthantverket. En orsak till detta var att det redan vid Bohus Sticknings grundande fanns två hemslöjdsföreningar i länet.[297] Både i Göteborg och i Uddevalla hade det sedan 1900-talets första decennier bedrivits hemslöjdsverksamhet, vilket innebar en redan mättad marknad för hemslöjdsprodukter när Bohus Stickning grundades. Samtidigt startade hemslöjdsföreningarna som en del i att skapa avsättning av hantverk från landsbygden, men när kvinnorna i Fågelviken inte fick stödet de behövde vände de sig inte till hemslöjdsföreningarna, utan till Emma Jacobsson.[298] En annan faktor var att det inte fanns någon tradition som var unik för Bohuslän. Samtidigt verkar Bohus Stickning har varit snabba att överge tanken på traditionell hemslöjd och valde en annan uttrycksform. En artikel med en intervju med Emma Jacobsson vittnar om hennes förhållningssätt till avsaknaden av historiska mönster. [299] I stället för att betona svårigheterna med att bibehålla en allmogetradition, uttryckte Emma Jacobsson en stolthet över den nya inriktning som togs. Den modernistiska

[293] Pink, Reimann, och Jõeste, *Estonian Knitting 1 Traditions and Techniques*, 76–83.
[294] Daun, *När man sydde kläder på fabrik*, 336–339.
[295] "Ångbåten kommer," *Bohuslans Museum*, Hämtad 4 augusti 2023, https://www.bohuslansmuseum.se/kunskapsbanken/angbaten-kommer/.
[296] Olson, "Intervju med Kerstin Olson."
[297] Lundström, *Fruars makt och omakt*, 225.
[298] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 17.
[299] Kurt Ekholm, "En kvinnlig kulturinsats," *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* (Göteborg, 4 mars 1950).

konsten och dess ideologi blev i stället vägledande för hur Bohus Sticknings mönster skapades och tog sig form. Konstnärer som hämtade inspiration från det etnologiska material som samlats in från andra kulturer inspirerade Emma Jacobsson och Anna-Lisa Mannheimer-Lunn. Den centrala ideologin inom konsten för tiden såg ”urinvånarnas” hantverk och konst som en vital kraft vilken var ursprunget till all konst.[300] Det ansågs vara som ett förstadium som kunde återkoppla till något djupare mänskligt. Samma typ av värdering kopplades till det traditionella hantverket som utövats i Sverige och upprätthölls av hemslöjdsrörelsen.[301] Både konstnärerna och hemslöjdsrörelsen ville bevara något som de såg hade gått förlorat på grund av moderniseringen och industrialiseringen, som skilt människan från dess rätta miljö. Skillnaden låg i vad som ansågs eftersträvansvärt och i vilken utsträckning konstnären eller formgivaren kunde ta sig frihet i sitt skapande. På så vis fick hemslöjdsrörelsens ideologi om bevarandet av en tradition stå tillbaka i den kreativa processen inom Bohus Stickning och blev endast en mellanhand för textilproduktionens decentraliserade utformning. Samma ideologier som drev formgivarna inom den kreativa processen till att använda sig av världen runt i kring för att hämta inspiration, drev även hemslöjdsrörelsen. Men i Bohus Sticknings fall blev den modernistiska ideologin som aktör främst verksam genom den modernistiska konsten som medlare i aktör-nätverket.

3.1.8 Landshövdings frun som aktör och betydelsen av en annan kulturell bakgrund

Emma Jacobsson var, som ett antal andra kvinnor organiserade inom hemslöjdsrörelsen, fru till en Landshövding.[302] Det fanns otaliga exempel på hur landshövdings fruar engagerar sig i hemslöjdsrörelsen och andra hjälporganisationer inom ramarna för sin representativa roll.[303] Forskningen visar att dessa kvinnor aktivt använde sin maktposition för att driva sina intressen. Dessa begränsades till områden som hemslöjd och textila verksamheter vilka ansågs passande för kvinnor. Där ett intersektionellt perspektiv har givit en bättre bild av rollens betydelse både avseende kön och makt. Vad som även behöver tas i beaktan vid en intersektionell analys av landshövdings fruarna är deras etniska bakgrund. Samtliga andra landshövdings fruar som verkat i hemslöjdsföreningar under 1900-talets första hälft var födda i Sverige, till skillnad från Emma Jacobsson som växte upp i Österrike.[304] Att Jacobsson var

[300] Honour och Fleming, *The Visual Arts*, 769.
[301] Nylén, *Hemslöjd*, 24–26.
[302] Lundström, *Fruars makt och omakt*, 154.
[303] Ibid., 77.
[304]Ibid., 212–215.

född i ett annat land och därmed sannolikt saknade en känsla av samhörighet med den svenska nationalromantiken, var en viktig orsak till varför verksamheten vid Bohus Stickning tog den riktning den tog. Ytterligare en faktor var hennes religiösa tillhörighet. Den växande antisemitismen hade spritt sig från kontinenten upp till Sverige och var en återkommande orsak till att Emma Jacobssons vänner och bekanta flytt sitt land.[305] De antisemitiska tongångarna och den nationalromantik och nationalism som växte sig stark i Sverige, hade vid 1900-talets början tydliga kopplingar till varandra.[306] När Bohus Stickning grundades och under de nästkommande sex åren valde Emma Jacobsson att inte använda sig av den nationella konsten, utan lät sig i stället inspireras av den modernistiska konsten som blev en måltavla för nazityskland.[307] Emma Jacobsson vände sig till den grupp av människor som hon kände, flera av dem judiska, för att skapa en ny verksamhet, men även för att skapa sina nätverk. Detta skedde under en tid då det svenska kungahuset var tyskvänligt och folk protesterade mot hennes mans insatser för att hjälpa judiska flyktingar från Europa till USA via residenset.[308] Emma Jacobsson valde, i stället för att assimilera sig, att gå sin egen väg när det gällde var inspirationen kunde komma ifrån.

3.2 Vilken inverkan fick aktörerna?

När produktionen hämtade inspiration från den rådande konstscenen och modevärlden, ställdes det även krav på Bohus Sticknings mönsterskapare att hålla jämn takt med de båda. Valet att inte hålla sig till hemslöjdsrörelsens ortstypiska formspråk fick till följd att krav ställdes på konstant förnyelse av mönster och plagg. Bohus Sticknings stora mönstersamling på en bra bit över 1000 olika mönster vittnar om hur verksamheten tog sig an utmaningen.[309] Att endast ett fåtal formgivare samtidigt arbetade med att skapa mönster krävde konstant nyrekrytering av formgivare, för att hänga med i utvecklingen. Användandet av flera olika formgivare gav inte bara möjligheten att hålla uppe produktionstakten utan gav även Bohus Stickning en viss bredd. I vissa fall kunde omsättningen av formgivare även bidra till att nya impulser nådde verksamheten. Det skedde genom de formgivare som frilansade och därmed

[305] *Stickspåret [Videoupptagning] från nödhjälpsarbete till världssuccé.*

[306] Henrik Rosengren, *"Judarnas Wagner": Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920-1950* (Lund: Sekel bokförlag, 2007), 47–58.

[307] "Degenerate Art," *Tate*, Hämtad A4 augusti 2023, https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/degenerate-art.

[308] *Stickspåret [Videoupptagning] från nödhjälpsarbete till världssuccé.*

[309] Jacobsson och Häglund, "Plagg tillverkade före 1947 o. 1948–1968."

parallellt var aktiva inom andra segment av textilindustrin, som exempelvis produktionen av tryckta tyger.[310]

3.2.1 Den materiella kulturens samförstånd

Valet att låta varje formgivare få använda sig av sitt personliga uttryck för att skapa sina mönster gav ett brett spektrum av mönstertyper där det kunde finnas något för alla. På så vis fick formgivarna som aktörer en inverkan på hur plaggen tog sig uttryck, men också på hur de mottogs av kunderna. Det fanns en inneboende kommunikation mellan formgivare och brukare. En kommunikation som enligt Henry Glassie fungerade för dem som förstod och kunde relatera. Genom att hämta sin inspiration från vardagliga ting kunde formgivaren direkt påverka hur stor kundkrets som kunde relatera till plaggens form och uttryck. Genom att mönstret kommunicerade värderingar och betydelsebärande symbolik, skapades en samhörighet mellan kunden och plagget, där det materiella, i form av plaggen och deras mönster, förmedlade formgivarens kulturella värderingar och tolkningar genom det fysiska föremålet. Emma Jacobssons intresse och kunskaper om konst och konsthistoria gav hennes mönster, inspirerade av peruanska textiler och antikt kinesiskt porslin, en helt annan dimension för den invigde. När hon skapade sina mönster överfördes de förståelser och insikter som förmedlades via utbildningar inom konsthistoria vid tiden, för att sedan kunna fångas upp i flera steg i processen och till sist av den invigda bildade kunden.[311]

Växters kulturella laddning, ett verktyg för formgivarna

Formgivarna använde sig av färg och form för att förmedla delar av en vardag som många kunde relatera till. Principerna var mycket lika dem som tillämpades då tygtryck utformades och namngavs.[312] Genom att använda sig av olika namn för mönstren kunde man vägleda kundernas tolkning och uppfattning av dem. En av de mest framträdande kategorierna, var den som omfattade växter och växtlighet. Ett antal av mönstren hade fått namn efter naturen, som ”Senhösten” och ”Skogsmörkret”. Mönster hade även namngivits efter träd av olika slag, som ”Dadelpalmen” eller vilda växter, som ”Scilla” och en stor del av de växter som fick ge ett namn till mönstren var krukväxter. Krukväxterna och den kulturella laddning som de hade fungerade som en mellanhand i aktör-nätverket och användes av formgivarna och Emma Jacobsson för att närma sig kunderna inom ett fält där de redan kände sig hemma. Även om

[310] Lindqvist och Odenbring Widmark, *Tryckta tyger för alla tillfällen*, 150–209.
[311] Glassie, *Material Culture*, 54–58.
[312] Olson, “Intervju med Kerstin Olson.”

historien bakom namnen ibland gick förlorad, som sannolikt den om sagopalmens betydelse för sagogrynens roll i Sverige, fanns där ändå något som fångades upp av kunderna.

Krukväxter hade under en lång tid varit en viktig del i det svenska hemmet.[313] Växter ansågs vara en del av vad som gjorde en bostad till ett hem. Det var inte ovanligt att kvinnor tog med sig växter från föräldrahemmet när de gifte sig. Växters betydelse hade även blivit allt starkare i det industrialiserade Sverige där storstäderna fylldes av människor som tidigare hade levt i nära anslutning till naturen.[314] I efterkrigstidens högkonjunktur under 1950-talet blev kvinnans roll i hemmet en självklarhet och därigenom bostaden en spegling av kvinnan.[315] En identitet skapades sammanflätad med inredningen i hemmet där växterna ingick. På flera plan fanns faktorer som verkade för en personlig koppling och gjorde att kvinnorna identifierande sig med de växter som de omgav sig med. Där krukväxter hade blivit allt mer populära.

Majoriteten av Bohus Sticknings plagg var riktade till en kvinnlig målgrupp, vilket innebar att den största delen av kunderna utgjordes av kvinnor. När kvinnorna stod inför valet att köpa ett plagg av Bohus Stickning var det sannolikt att mönster som hämtade sina namn från växter som fanns representerade i deras egna hem, direkt väckte ett intresse, för att mönstret var laddat med en betydelse som knöt an till kundens personliga upplevelser. Den kulturella laddningen och det personliga som förknippades med växterna fördes på så vis över på plagget, vilket gav det en dimension bortanför enbart dess färg och form.

3.2.2 Meritokrati i ett kvinnodominerat aktör-nätverk

Inom Bohus Stickning fanns en inneboende kamp mellan individers övertygelse och tro på sin kunskap, som brevet om Nanna Martenius vittnade om, och en förståelse för att verksamheten behövde hålla jämn takt med omvärldens utveckling. En del av detta har sin grund i att personalen och formgivarna inte rekryterades på grund utav sin klassbakgrund utan baserat på sin kompetens. Formgivare och personal kunde vara döttrar till bankkamrerer, professorer och arkitekter, men också fiskare och fabriksarbetare. Vid analysen av de centrala aktörernas bakgrund blir det tydligt att kompetensen var det som betydde något. Det innebar att aktörer med en personlig erfarenhet av stickning, men utan skolning inom hantverket, kunde ta plats och till och med utveckla delar av den kreativa processen. Ett exempel på detta är hur Siri-Britt Carlsson och Dolly Bertilsson fick ta plats och hur de omformade arbetsbeskrivningarna

[313] Bergvall, *Liv, lust och mening*, 9–10.
[314] Ibid., 46–48.
[315] Ibid., 66–68.

för att de bättre skulle passa stickerskornas behov. Detta gav en marginaliserad yrkesgrupp, som kvinnor då var, ett eget spelfält som så ofta var fallet när kvinnorna övertog den textila tillverkningens arbetsmarknad. Följdeffekten av en meritokratisk rekrytering blev att de anställda la en stor vikt vid sin egen kompetens eftersom det var just denna som gav dem deras arbetsmöjligheter och frihet. Så när deras uppfattning om kompetensen de tillägnat sig ifrågasattes, blev följderna att även deras rätt till den arbetsmässiga och ekonomiska friheten indirekt ifrågasattes.[316]

I den utformning den kreativa processen fått fanns inte tillräckligt med tid för formgivarnas skapande. De kringliggande processerna blev ett hinder i stället för en hjälp vid tillverkningen av nya mönster. I stället gjordes provisoriska ritningar på mönsterskissernas baksida.[317] De arbetsbeskrivningar som finns bevarade i Bohus Sticknings arkiv finns endast för de mest centrala plaggen som Bohus Stickning tillverkade. Det finns även ett exempel på en beskrivning till en ny ärm, som fått skrivas till manuellt på en tryckt beskrivning.[318] När de rymligare plaggen med mönstring över hela framsidan kom på 1960-talet eller de vida kragarna, urringningarna och skorstenskragarna, gjordes inga tryckta beskrivningar. Spåren av hur verksamheten löste förmedlingen av dessa plagg syns i stället på mönsterskissernas baksida. Där finns, beskrivningar och ritningar som med mått anger hur mönstret och plagget skulle stickas.[319] När Siri-Britt Carlsson och Dolly Bertilsson tog över och kursverksamheten avvecklades, utvecklades arbetsbeskrivningarna mot ett mer förklarande och utförligare format.[320] De uppritade mönstren på baksidan av kartongen gick då helt emot utvecklingen mot förtydligande, eftersom de krävdes en god förståelse för Bohus Sticknings plaggkonstruktioner. Samtidigt som plagg började utformas för att möta den bristande kompetensen stickerskorna hade, blev även den konstanta produktionen av samtida mode kontraproduktiv och mödosam för stickerskorna. I takt med den kreativa processens utveckling konkurrerade olika aktörer om hur förmedlingen till stickerskorna skulle ske. Formgivarna ritade själva upp och formgav modellerna som finns avbildade på mönsterskissers baksida. Samtidigt försökte Siri-Britt Carlsson och Dolly Bertilson att kontrollera kvalitén på produkterna genom mer detaljerade arbetsbeskrivningar. Arbetscentrum som fungerade som en knutpunkt för stickerskorna och en möjlighet för social kontakt och samhörighet, gick från att vara en mellanhand mellan den kreativa processen och

[316] Steen, "Inger Steens brev."
[317] Jacobsson et al., *Mönsterskisser*.
[318] Siri-Britt Carlsson, *Arbetsbeskrivning*, u.å., UM032055, Bohusläns museum.
[319] Jacobsson et al., *Mönsterskisser*.
[320] Jacobsson och Hultberg, "Arbetsbeskrivningar."

stickerskorna till att bli en medlare av specialkompetens likt ett bemanningsföretag. Liknande arrangemang var vanliga inom verksamheter där kraven på flexibilitet var stora.[321] Ombuden på arbetscentren blev kontaktpersoner som förmedlade utmanande eller brådskande arbeten till specifika stickerskor som selekterades baserat på sin kompetens.

3.3 Varför just där och då? Vad gav Bohus Stickning sin framgång.

Under sin verksamma tid skapade Bohus Stickning över 1000 olika mönster. De gav även arbete till över 800 stickerskor under ett år. Ingen annan likartad verksamhet kunde jämföra sig med dessa siffror.[322] Bohus Stickning deltog i flera utställningar på museer, i visningar hos stora butiker och på världsutställningar.[323] Antalet tidningsartiklar och deras innehåll vittnar om verksamhetens stora framgång. Göteborgs stad ansåg det exempelvis nödvändigt, att ge några av sina prominenta besökare ett eget plagg från Bohus Stickning.[324] Under sin verksamhetstid prisades Bohus Stickning och Emma Jacobsson tilldelades Adlersparres medalj och Illis Quorum för sina insatser.[325] Att verksamheten hade nått stor framgång var tydligt. Att aktörerna fick en frihet att röra sig inom aktör-nätverket var en framgångsfaktor. Samtidigt var den tid och den plats där Bohus Stickning befanns sig betydelsefull för dess framgång.

3.3.1 Formgivarna tar plats

Franskt mode hade under en lång tid dominerat i väst, men under andra världskriget minskade dess betydelse och städer i USA kom att växa sig starkare i takt med den intellektuella och kulturella förflyttningen från Europa och undan nazisterna.[326] Samtidigt uppstod en unik situation i Sverige, då landet höll sig neutralt i kriget gick det fortfarande att få nyheter från Paris om det senaste modet.[327] En bibehållen kontakt med parismodet under kriget, gjorde att Sverige höll fast vid de utländska impulserna i stället för att börja utveckla ett eget mode.[328] Den svenska konfektionsindustrin använde sig av tyger designade av svenska formgivare, men deras namn lyftes inte alltid fram och modellerna som syddes upp var enligt det franska

[321] Daun, *När man sydde kläder på fabrik*, 343–344.
[322] Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 27.
[323] Häglund occh Mesterton, *Bohus Stickning*, 74–76.
[324] "Mjuka paket till familjen Chrusjtjov," *Göteborgs Tidningen* (Göteborg, 24 juni 1964).
[325] "Medalj och priser," *Dagens Nyheter* (Stockholm, 1 juni 1950), 11.
[326] Honour och Fleming, *The Visual Arts*, 799.
[327] Kyaga, *Swedish Fashion 1930–1960*, 149–150.
[328] Ibid., 264.

modet. I Frankrike upprättades modehus som bar sina grundares namn och skapade en skådeplats för modedesignern. Dessa fick en central roll inom modeindustrin.[329] På grund av den pro-franska inställningen i Sverige gällande mode, utvecklades en stor beklädnadsindustri och i brist på framstående svenska formgivare fick modereportern en framstående roll på marknaden.[330] Göta Trägårdh som verkade som modereporter fick därmed en central roll för konfektionsindustrin, så också för Bohus Stickning. Även om Bohus Stickning använde sig av en tillverkning som till största delen var manuell och ett hantverk, så fungerade verksamheten i likhet med konfektionen som en industri och var därmed också en del av industrin.[331] Det visas tydligt av hur verksamhetens kreativa riktning hämtade mycket av sin inspiration från Paris och synen på modeskaparen som en autonom formgivare.

Samtidigt fick Bohus Sticknings formgivare ta plats inom verksamheten och bli en del av den marknadsföring som gjordes när plaggen och verksamheten visades fram på utställningar.[332] Bohus Stickning med sina designers tog sig ett uttryck som på flera sätt liknade den franska modevärldens, som hade en stor efterfrågan i Sverige, men som saknade en egen svensk motsvarighet. Exempelvis fick Kerstin Olson och Karin Ivarsson vid flera tillfällen visa upp och berätta om de olika plaggen de designat och vad som särskilde dem lyftes fram i media.[333] Inom den svenska konfektionsindustrin hade det i stället uppstått en polarisering mellan konstutövare och företagare. I stället för att, som i Bohus Stickning, låta designers få en framträdande roll, arbetade formgivare bakom en ridå i en kollektiv process.[334] Så när Bohus Stickning lät var och en av formgivarna få uttrycka sin speciella skiftning i sitt uttryck för allmänheten, tog verksamheten en ny riktning som kom att bli alltmer utbredd under 1960-talet även för andra, småskaliga entreprenöriella verksamheter.[335]

3.3.2 En verksamhet som speglar sin tid

Även om Bohus Stickning hade drag som framstår som unika fanns inom det textila hantverket framstående kvinnor som drev sina egna verksamheter och som genom sitt arbete blev välkända namn. Två exempel på detta var Agda Österberg och Elsa Gullberg.

---

[329] Jessa Krick, "Charles Frederick Worth (1825–1895) and the House of Worth," *The Met's Heilbrunn Timeline of Art History*, Hämtad 4 augusti 2023, https://www.metmuseum.org/toah/hd/wrth/hd_wrth.htm.

[330] Kyaga, *Swedish Fashion 1930–1960*, 262–265.

[331] Nylén, *Hemslöjd*, 10.

[332] "En märklig svensk handaslöjd.," *Svenska Dagbladet* (Stockholm, 29 september 1946), 16.

[333] "Bohus Stickning 25 år.," *Svenska Dagbladet* (Stockholm, 9 november 1964).

[334] Kyaga, *Swedish Fashion 1930–1960*, 273.

[335] Ibid., 271; "Förnämlig Bohus Stickning," *Svenska Dagbladet* (Stockholm, 12 december 1962), 22; "Bohus Stickning 25 år.," 9.

Skillnaderna mellan deras arbete och Emma Jacobssons var stora. Samtidigt hade alla tre några gemensamma faktorer som gjorde att de vann framgångar. Tanken på nyskapande, på att leta efter tekniker och visuella uttryck, var något de alla delade. De hade också tydliga entreprenöriella inställningar.[336] Alla hade något förhållande till hemslöjden, men valde att inte hämta sin huvudsakliga inspiration från det hållet.[337] Ett exempel på detta var de tyger som Elsa Gullberg tryckte, där ett motiv bar stora likheter med mönster som återfanns hos Bohus Stickning.[338] Sannolikt hade Emma Jacobsson och Elsa Gullberg vid olika tillfällen hämtat inspiration från samma källor.[339] Vad som förenade dessa tre kvinnor var inte bara att de var nytänkande inom sitt fält utan att de kom att bli en del av det nya Sverige som började byggas under 1900-talets början och efterkrigstiden. Ett nytt land växte fram inom Sveriges gränser under 1950-talet och människorna omfamnade inte bara den nya tiden, de omgav sig också med den och iklädde sig den.

Bohus Stickning var en del i det stora projektet om Sverige och följde den branta utvecklingskurvan under textilindustrins genombrott och guldålder. Verksamheten lyckades att skapa vad människor skulle komma att söka redan under 1940-talet och det var i den innovationen som Bohus Stickning blev en del av textilindustrins guldålder. Ett gott exempel på hur Bohus Stickning låg i framkanten för sin tid kan ses i de rundstickade oken med mönstrade partier i många färger som togs upp redan under 1940-talet och förblev populära produkter genom hela verksamhetstiden. De går även att se Bohus Sticknings användande av angora som ett exempel på hur innovation inom materialhanteringen skapade förutsättningar för en produkt som hade en kvalité som inte gick att överskatta. Samtidigt hade tidsandan en betydelse för verksamheten. På samma sätt som Bohus Stickning växte sig stor parallellt med TEKO-industrin, föll verksamheten även när den gick in i sina krisår. När marknaden förändrades och produktionen flyttade utomlands, blev det allt svårare för företag att bedriva sin verksamhet.[340] Med ökande efterfrågan på billigare plagg som var lättskötta och bättre löner, ledde den nya tiden till den svenska textilindustrins nedläggning och även Bohus Sticknings. När verksamheten gick i graven vid 1960-talets slut följdes den åt av flera väl etablerade verksamheter som varit en del av en modernistisk tidsålder.

---

[336] Kyaga, *Swedish Fashion 1930–1960*, 110.
[337] Vikström, *Agda Österberg*, 96; Stavenow-Hidemark, *Elsa Gullberg*, 44.
[338] Stavenow-Hidemark, *Elsa Gullberg*, 107; Jacobsson et al., *Mönsterritningar*.
[339] Stavenow-Hidemark, *Elsa Gullberg*, 26; Häglund och Mesterton, *Bohus Stickning*, 11.
[340] Daun, *När man sydde kläder på fabrik*, 333–334.

3.4 Slutord

I undersökningen av Bohus Sticknings kreativa process, har studien med hjälp av ANT som ett teoretiskt angreppsätt, inte bara blivit en kartläggning av ett landskap och skapandet av en kronologi, utan har även lyft fram delar av Bohus Sticknings verksamhet som tidigare inte hade fått träda fram. Personalen som utgjorde de dolda aktörerna i undersökningen fick för första gången kliva fram med sina berättelser och rättmätigt tilldelas roller som aktörer i aktör-nätverket som den kreativa processen utgjorde. På grund av att Bohus Stickning har fått ett nytt liv genom försäljning av stickpaket har det tekniska utförandet, som var en viktig del av Bohus Sticknings ursprungliga produkter, fått stå tillbaka för att anpassa verksamheten till en modern marknad. När verksamheten i tidigare forskning betraktats utifrån sin modernare historia har det lett till att personer som Nanna Martinis, Siri-Britt Carlsson och Dolly Bertilsson inte blivit lika framträdande i tidigare forskning. Genom att se Bohus Sticknings verksamhet som den var och inte som den återskapats har den personal som arbetade med kursverksamheten, arbetsbeskrivningarna och kvalitetskontrollerna fått ta plats som aktörer i aktör-nätverket. På samma sätt har alla formgivare som verkade inom Bohus Stickning, kunnat skrivas i verksamhetens historia. Formgivare som Mona Reuterberg och Ingamay Steffenburg och deras berättelser visar på hur individer som inte var direkt kopplade till Emma Jacobsson redan under 1940-talet arbetade som formgivare. De är två aktörer som tidigare inte nämnts i forskningen om Bohus Sticknings historia. Även formgivaren Agneta Goës var tidigare okänd men har i denna uppsats visat sig vara en del av den kreativa processen om än för en kort tid. Uppsatsen har inte bara givit en plats åt de tidigare kända aktörerna, utan även de tidigare okända aktörer som var en viktig del inom verksamheten och för den kreativa processen. Ett avgörande val för att göra detta möjligt var användandet av ANT som teoretiskt angreppsätt. Genom att använda ANT gavs undersökningen ett utrymme att utforska aktörernas berättelser och en tillåtelse att närmare se till kopplingarna mellan aktörerna för att förstå det som i denna uppsats definierades som den kreativa processen. När den kreativa processen intog rollen som ett aktör-nätverk fick viktiga aktörer och kopplingar ett eget spelrum där den kreativa kraft som drev Bohus Stickning framåt kunde förstås.

I undersökningen blev det tydligt hur Bohus Stickning delvis var en materialisering av samtidens kulturella strömningar. Mönsterstickningen och plaggen blev en spegling av sin tid, inte bara i den stora produktionen som följde på TEKO-industrins guldålder, utan även i de värderingar och visuella intryck som fick spela en roll i den kreativa processen. Exempelvis speglade Emma Jacobssons val och användande av inspirationskällor den tidiga

uppfattningen inom modernistisk konst. Medan formgivare som Kerstin Olson och Karin Ivarsson bidrog med en relevans för den vanliga människan och hennes livsmiljö. I formgivarnas frihet i skapandet av mönster inom en verksamhet som blickar framåt och mot sin samtid, skapades en mönsterskatt, där många kunde finna något att knyta an till. Den kommunikation och de berättelser som fångades upp av de föremål som lämnats kvar, är avgörande för att få en förståelse för den kreativa processens funktion och inverkan. För att kunna fånga upp det immateriella var det avgörande att använda en teori som gav möjligheter att avläsa föremålsbunden information. Genom att använda sig av Material Culture och de olika verktyg som Giorgio Riello och Henry Glassie utformat har det varit möjligt att inte bara fånga upp en materiell aspekt av verksamheten utan även låta det materiella ta plast som aktörer i aktör-nätverket. Exempelvis gav ANT ickemänskliga aktörer en roll men Giorgio Riellos History of Things gav materialet och föremålen rätt till sina egna berättelser. Hur samtiden förhöll sig till angoraullen, var en viktig och tidigare outforskad del i verksamhetens historia som gav en djupare förståelse för vad materialet som aktör innebar för den kreativa processen. Genom undersökningen av alla aktörers bakgrund gick det att skapa en förståelse för hur aktörerna påverkade varandra. Exempelvis hade Emma Jacobssons intersektionalitet mellan makt, kön och tillhörighet till en etnisk grupp som led under förtyck, en central roll för vilken riktning Bohus Stickning fick. Hennes val att vända sig till andra konstnärer och tänkare som förtyckts och fördrivits av nazisterna kom att påverka Bohus Sticknings vägval. Genom att undersöka verksamheten inte bara utifrån ett köns eller maktperspektiv kunde den intersektionalitet som genomsyrade en av verksamhetens aktörer visa på hur etnicitet var en viktig faktor för vilken riktning verksamheten tog.

Men alla frågor har inte besvarats fullt ut. Frågor rörande användandet av färger och sättet att kombinera maskor, som var Bohus Sticknings signum kartlades inte helt. Det första mönstret av den typen dök redan upp under verksamhetens första år, men vilka impulser som ledde till detta mönster kunde inte fastställas. Kanske kunde en djupdykning i arkivmaterial och samtal med de släktingar som ännu fanns kvar, bidra med kunskaper om Bohus Sticknings födelse. Kanske får vi aldrig ett svar om exakt hur det började, men hur dess historia fortsatte in i nutid var en berättelse som krävde mer forskning. Även om Bohus Sticknings verksamhet lades ned 1969, slutade inte dess historia där. I Emma Jacobssons, formgivarnas, personalens och stickerskornas kamp för att bevara Bohus Sticknings minne berördes, med sitt brinnande engagemang, människor runt om i världen. Ett engagemang som togs över och upprätthölls av de människor som förvaltade föremålen och de människor som

tillsammans såg till att Bohus Stickning fick ett nytt liv. Historien om hur Bohus Stickning verkade inte bara som ett nätverk låst i sin tid, utan även hur verksamheten som aktör letade sig ut i världen, var en historia som var värd att berätta

Käll- och litteraturförteckning

Otryckta källor

Häglund, Ulla. “Bohus Stickning 1939–1969 från nödhjälpsarbete till lyxproduktion.” Trebetygsuppsats, Göteborgs universitet, 1977.

Häglund, Ulla. “Ulla Häglunds dokument,” u.å. Ej fastställt arkiv.

Johansson-Palmsköld, Anneli. “Avsalustickningen i södra Halland: Från vardagsvara till hemslöjdsprodukt.” Lunds universitet, Etnologiska institutionen, 1990.

Arkiv

Göteborgs universitetsbibliotek

Mannheimer, Love. “Några iakttagelser angående det judiska inflytandet på musiklivet i Göteborg,” u.å. Handskriftsavdelningen; Handlingar rörande släkten Mannheimer; kapsel 26. Göteborgs universitetsbibliotek.

“Handlingar rörande släkten Mannheimer H 210,” u.å. Handskriftsavdelningen; Handlingar rörande släkten Mannheimer; Bilagor. Göteborgs universitetsbibliotek.

KvinnSam - nationellt bibliotek för genusforskning

Bohus Sticknings Arkiv

Bæckman, Britta. “Britta Bæckmans brev,” u.å. Bohus Sticknings samling; Kapsel 5; Brev och order; Oscar Bäckman AB. Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

Bjurström, Frederik. “Om Vera Bjurström,” u.å. Bohus Sticknings samling; Kapsel 22; Manus och brev. Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

Boije, Maria. “Maria Boijes brev,” 1940 1939. Bohus Sticknings samling; Kapsel 6. Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

Carlsson, Siri-Britt. “Kritikremsor,” u.å. Bohus Sticknings samling; Kapsel 13. Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

Hultberg, Ann-Margret. “Ann-Margret Hultbergs brev,” u.å. Bohus Sticknings samling; Kapsel 22; Manus och brev. Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

Jacobsson, Emma. “Brottstycken Av Manus,” 1969–1977. Bohus Sticknings samling; Kapsel 22–25. Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

Jacobsson, Emma. “Inventarielistor,” u.å. Bohus Sticknings samling; Kapsel 13. Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

Jacobsson, Emma. “Kurser,” u.å. Bohus Sticknings samling; Kapsel 13. Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

Jacobsson, Emma, och Ulla Häglund. “Plagg tillverkade 1948–1955,” u.å. Bohus Sticknings samling; Kapsel 13; Mönster. Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

Jacobsson, Emma, och Ulla Häglund. “Plagg tillverkade före 1947 o. 1948–1968,” u.å. Bohus Sticknings samling; Kapsel 13; Mönster. Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

Jacobsson, Emma, och Ann-Margret Hultberg. “Arbetsbeskrivningar,” u.å. Bohus Sticknings samling; Kapsel 13; Mönster. Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

Martenius, Nanna. “Nanna Martenius brev,” 1969. Bohus Sticknings samling; Kapsel 22; Manus och brev. Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

Mesterton, Ingrid. “Ingrid Mestertons handlingar,” u.å. Bohus Sticknings samling; Kapsel 26. Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

Okänd författare. “Broschyrer 1950–1969,”. Bohus Sticknings samling; Kapsel 17. Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

Steen, Inger. “Inger Steens brev,” u.å. Bohus Sticknings samling; Kapsel 22; Manus och brev. Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

Trägårdh, Göta. “Göta Trägårdhs brev,” u.å. Bohus Sticknings samling; Kapsel 5; Brev och order; Trägårdh Göta. Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

“Bohus Sticknings arkiv,” u.å. Bohus Sticknings samling. Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

“Redogörelse för Bohus Sticknings verksamhet år,” 1940–1967. Bohus Sticknings samling; Kapsel 1. Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

“Redogörelse för Bohus Sticknings verksamhet år 1957,”. Bohus Sticknings samling; Kapsel 1. Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

“Redogörelse för Bohus Sticknings verksamhet år 1962,”. Bohus Sticknings samling; Kapsel 1. Göteborgs universitetsbibliotek, KvinnSam.

Riksarkivet i Göteborg

“AII:3 (1907–1921),”. Tossene församling. Riksarkivet i Göteborg.

“AII:6 (1914–1925),”. Kungshamns församling. Riksarkivet i Göteborg.

“AIIa:6 (1908–1934),”. Annedals församling. Riksarkivet i Göteborg.

“AIIa:6 (1914–1920),”. Agnetorps församling. Riksarkivet i Göteborg.

“AIIa:16 (1920–1931),”. Gamlestads församling. Riksarkivet i Göteborg.

“AIIa:18 (1929–1945),”. Annedals församling. Riksarkivet i Göteborg.

“AIIa:22 (1906–1933),”. Örgryte församling. Riksarkivet i Göteborg.

“AIIa:24 (1922–1934),”. Göteborgs Vasa församling. Riksarkivet i Göteborg.

“AIIa:30 (1927–1934),”. Göteborgs Vasa församling. Riksarkivet i Göteborg.

“AIIa:38 (1933–1943),”. Göteborgs Vasa församling. Riksarkivet i Göteborg.

“AIIa:60 (1931–1937),”. Göteborgs Gustavi eller Domkyrkoförsamling. Riksarkivet i Göteborg.

“AIIa:68 (1942–1944),”. Göteborgs Gustavi eller Domkyrkoförsamling. Riksarkivet i Göteborg.

“CI:15 (1928–1937),”. Vänersborgs församling. Riksarkivet i Göteborg.

Riksarkivet i Lund

“AIIa:62 (1914–1925),”. Lunds domkyrkoförsamling. Riksarkivet i Lund.

Riksarkivet i Uppsala

“AIIa:12 (1928–1942),”. Floda församling (W-län). Riksarkivet i Uppsala.

“AIIa:29 (1931–1943),”. Borlänge kyrkobokföringsdistrikt. Riksarkivet i Uppsala.

“C:10 (1903–1916),”. Svärdsjö församling. Riksarkivet i Uppsala.

Riksarkivet i Vadstena

“AIIa:30 (1927–1933),”. Linköpings domkyrkoförsamling. Riksarkivet i Vadstena.

Stockholms stadsarkiv

“V. Rote 16 Tantoroten (A, AB) DIa:799 (1878–1926),”. Överståthållarämbetet i Stockholm;Överståthållarämbetet, Skatteverket;Rotemännens arkiv. Stockholms stadsarkiv.

Museum

Bohusläns museum

Carlsson, Siri-Britt. *Arbetsbeskrivning*, u.å. UM032055. Bohusläns museum.

Jacobsson, Emma. *15 st. uppstickade mönsterprov*, u.å. UM016436. Bohusläns museum.

Jacobsson, Emma. *16 st. uppstickade mönsterprov*, u.å. UM016435. Bohusläns museum.

Jacobsson, Emma. *Jumper med lång ärm*, u.å. UM032477. Bohusläns museum.

Jacobsson, Emma. *Sju st. uppstickade mönsterprov*, u.å. UM016437. Bohusläns museum.

Jacobsson, Emma. *Tio st. uppstickade mönsterprov*, u.å. UM016434. Bohusläns museum.

Malmström-Bladini, Annika. *13 st. uppstickade mönsterprov*, u.å. UM27260. Bohusläns museum.

Malmström-Bladini, Annika. *17 st. uppstickade mönsterprov*, u.å. UM016442. Bohusläns museum.

Malmström-Bladini, Annika. *20 st. uppstickade mönsterprov*, u.å. UM016441. Bohusläns museum.

Malmström-Bladini, Annika. *Tio st. uppstickade mönsterprov*, u.å. UM016445. Bohusläns museum.

Malmström-Bladini, Annika. *Tre st. okmönster*, u.å. UM016443. Bohusläns museum.

Mannheimer-Lunn, Anna-Lisa. *Åtta st. uppstickade mönsterprov*, u.å. UM016439. Bohusläns museum.

Mannheimer-Lunn, Anna-Lisa. *Sex st. uppstickade mönsterprov*, u.å. UM016438. Bohusläns museum.

Mannheimer-Lunn, Anna-Lisa. *Två st. okmönster*, u.å. UM016440. Bohusläns museum.

Olson, Kerstin. *Tio st. uppstickade mönsterprov*, u.å. UM016446. Bohusläns museum.

Olson, Kerstin. *Tio st. uppstickade mönsterprov*, u.å. UM016447. Bohusläns museum.

Röhsska museet

Jacobsson, Emma, Anna-Lisa Mannheimer-Lunn, och Annika Malmström-Bladini. *Uppstickade mönsterprov*, u.å. Blå Pärmar. Röhsska museet.

Jacobsson, Emma, Anna-Lisa Mannheimer-Lunn, Mona Reuterberg, och Annika Malmström-Bladini. *Mönsterritningar*, u.å. Pärmar 1980;2000. Röhsska museet.

Jacobsson, Emma, Anna-Lisa Mannheimer-Lunn, Mona Reuterberg, Annika Malmström-Bladini, Erna Gislev, Ulla Eson-Bodin, Kerstin Olson, och Karin Ivarsson. *Mönsterskisser*, u.å. Kartonger. Röhsska museet.

Olson, Kerstin. *Uppstickade mönsterprov*, u.å. Kartong. Röhsska museet.

Finsketäcke Från Ytterby Märkt ANO1773 ALD, Röhsska museet.

Världskulturmuseet

Väv, gobeläng, u.å. 1921.06.0006. Statens museer för världskultur - Världskulturmuseet.

Tryckta källor och litteratur

Askberger, Karin. *De stickade för Bohus Stickning*. Strömstad: Karin Askberger förlag, 2022.

Bäckström, Hanna. *Förmedling av mönsterförlagor för stickning och virkning : Medierna, marknaden och målgruppen i Sverige vid 1800-ttalets mitt*. Möklinta: Gidlunds förlag, 2021.

Bergvall, Clas. *Liv, lust och mening: Om krukväxters kulturella betydelser*. Stockholm: Carlssons Bokförlag, 2007.

Blomberg, Mymmel. *100 år med binge: En halländsk sticktradition*. Halmstad: Halländska hemslöjdsföreningen Bindslöjden, 2007.

Boëthius, Gerda. "Angoraullen och dess användning." *Hemslöjden* 1940.

Brunius, Jan. *Svenska textilier: 1890–1990*. Lund: Signum, 1994.

Daun, Johannes. *När man sydde kläder på fabrik: Svensk konfektionsindustri cirka 1900–1980*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB, 2022.

Davies, Kate. *Yokes: Eleven Signature Designs, with Stories of the Sweater That Changed the Shape of Modern Knitting*. Scotland: Kate Davies Designs, 2016.

Ekholm, Kurt. "En kvinnlig kulturinsats." *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*. Göteborg,4 mars 1950.

Glassie, Henry H. *Material Culture*. Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press, 1999.

Green, Nancy L. *Ready-to-Wear and Ready-to-Work: A Century of Industry and Immigrants in Paris and New York*. Durham: Duke Univ. Press, 1997.

Häglund, Ulla, och Ingrid Mesterton. *Bohus Stickning*. 1:a. Uddevalla: Bohusläns museums förlag, 1999.

Häglund, Ulla, och Ingrid Mesterton. *Bohus Stickning*. 2:a. Uddevalla: Bohusläns museums förlag, 1999.

Honour, Hugh, och John Fleming. *The Visual Arts: A History*. 7:e. London: Laurence King Publishing Ltd, 2009.

Keele, Wendy. *Poems of Color: Knitting in the Bohus Tradition*. Loveland, Co: Interweave Press, 1995.

Kvale, Steinar, Svend Brinkmann, och Sven-Erik Torhell. *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur, 2014.

Kyaga, Ulrika. *Swedish Fashion 1930–1960: Rethinking the Swedish Textile and Clothing Industry*. Stockholm: Department of Media Studies, Stockholm University, 2017.

Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: University Press, 2005.

Law, John, och Annemarie Mol. *Complexities: Social Studies of Knowledge Practices*. Durham: Duke University Press, 2002.

Lindqvist, Anna, och Marie Odenbring Widmark. *Tryckta tyger för alla tillfällen*. Stockholm: Carlssons Bokförlag, 2019.

Lindstedt, Inger. *Forskningens hantverk*. Lund: Studentlitteratur, 2019.

Lundström, Catarina. *Fruars makt och omakt : Kön, klass och kulturarv 1900-1940*. Umeå: Institutionen för historiska studier, Umeå universitet, 2005.

Lychou, Kerstin. "'Bunntröjor' från Tjörn." i *Hemslöjden*. Vol. 1989:6, s. 34–35. Hemslöjden Stockholm: Svenska hemslöjdsföreningarnas riksförbund (SHR).

Mannheimer, Maria. "När Dala-Pälsfåret 'upptäcktes' och tillvaratogs." *Svenska fåravelsföreningens tidskrift* 1929, no. 1.

Mol, Annemarie. *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*. Durham: Duke University Press, 2002.

Nordell, Oskar. *Arenaboom: En arkitekturstudie av idrottsarenor i Sverige under 2000-talets första decennier*. Uppsala: Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet: 2022.

Nylén, Anna-Maja. *Hemslöjd: Den svenska hemslöjden fram till 1800-talets slut*. Lund: H. Ohlsson; 1969.

Overland, Viveka. "Bohus Stickning: Hemma och i världen." i *Bohuslän: Årsbok. 2005*. Uddevalla: Bohusläns Hembygdsförbund, 2005.

Overland, Viveka. *Bohus Stickning på nytt: The Revival*. Uddevalla: Bohusläns museums förlag, 2015.

Palmblad, Samuel. *En söt historia - Räppe Stärkelsefabrik*. Smålands museum, 2019.

Palmsköld, Anneli. *Begreppet hemslöjd*. Stockholm: Hemslöjdens förlag, 2012.

Pink, Anu, Siiri Reimann, och Kristi Jõeste. *Estonian Knitting 1 Traditions and Techniques*. Türi: Saarakiri, 2016.

Prown, Jules David. "Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method." *Winterthur Portfolio* 17, no. 1 (1982): 1–19.

Rasmussen, Pernilla, och Kirsten Toftegaard. *Skräddaren, sömmerskan och modet: Arbetsmetoder och arbetsdelning i tillverkningen av kvinnlig dräkt 1770–1830*. Stockholm: Nordiska museets förlag, 2010.

Riello, Giorgio. "Things That Shape History: Material Culture and Historical Narratives." In *History and Material Culture: A Students Guide to Approaching Alternative Sources*. London: Routledge, 2009.

Rosengren, Henrik. *"Judarnas Wagner": Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920–1950*. Lund: Sekel bokförlag, 2007.

Rutt, Richard. *A History of Hand Knitting*. Loveland, Colo.: Interweave Press, 1989.

Segestam, Anna-Lena. "Bohus Stickning." i *Bohuslän: Årsbok 1999*. Handel och hantverk. Uddevalla: Bohusläns museums förlag, 1999.

Sibbern, Annichen. *Norske strikkemønstre*. Oslo: Grøndahl, 1929.

Stavenow-Hidemark, Elisabet. *Elsa Gullberg: Ett liv i textil*. Stockholm: Appell förlag, 2019.

Svansbo, Ann-Sofie, och Anna Lindqvist. *Östgötakoftor: Stickat kulturarv från 1940-tal*. 2:a. Linköping: Östergötlands läns hemslöjdsförening, 2020.

Vikström, Robert. *Agda Österberg: En livsvandring i färg 1891–1987*. Frösön: Happy Minds Studios, 2016.

"100.000 kilo angoraull om året." *Svenska Dagbladet*. Stockholm, 7 februari 1943.

"Ännu en." *Dagens Nyheter*. Stockholm, 21 maj 1948.

"Bohus Stickning 25 år." *Svenska Dagbladet*. Stockholm, 9 november 1964.

"Dödsfall." *Dagens Nyheter*. Stockholm, 25 mars 1976.

"En märklig svensk handaslöjd." *Svenska Dagbladet*. Stockholm, 29 september 1946.

"Förnämlig Bohus Stickning." *Svenska Dagbladet*. Stockholm, 12 december 1962.

"Handelsnytt i få ord." *Svenska Dagbladet*. Stockholm, 11 oktober 1940.

"Handelsnytt i få ord." *Svenska Dagbladet*. Stockholm, 14 november 1940.

"Jo, mor." *Svenska Dagbladet*. Stockholm, 4 oktober 1931.

"Kaninerna ge 2 mill. kr. om året." *Svenska Dagbladet*. Stockholm, 16 juni 1941.

"Kristidshausse för kaninintresset." *Svenska Dagbladet*. Stockholm, 1 mars 1941.

"Kuolleita: Tekstiilitaiteilija Maria Boije." *Helsingin Sanomat*. Helsinki, 4 november 1983.

"Många kvinnliga studenter på fredagen." *Svenska Dagbladet*. Stockholm, 15 maj 1926.

"Medalj och priser." *Dagens Nyheter*. Stockholm, 1 juni 1950.

"Mera angoraull." *Svenska Dagbladet*. Stockholm, 18 augusti 1943.

"Mjuka paket till familjen Chrusjtjov." *Göteborgs Tidningen*. Göteborg, 24 juni 1964.

"Nordisk lantrasfår har exklusiv ull." *Svenska Dagbladet*. Stockholm, 2 april 1939.

"På torsdagen." *Svenska Dagbladet*. Stockholm, 25 maj 1951.

"Skansen." *Svenska Dagbladet*. Stockholm, 28 februari 1941.

"Stickat med världsrykte." *Svenska Dagbladet*. Stockholm, 10 november 1964.

"Stickningsutställning hos Oscar Bæckman." *Svenska Dagbladet*. Stockholm, 17 oktober 1945.

"Utexaminerade konsthantverkare." *Dagens Nyheter*. Stockholm, 3 maj 1957.

"Vem stickar sommarens vackraste jumper?" *Svenska Dagbladet*. Stockholm, 15 maj 1932.

"Världsnamn i Design Signerar NF-Kollektionen i Höst." *Dagens Nyheter*. Stockholm, 3 september 1960.

Elektroniska källor

Dackling, Christina. "Ulla Birgitta Eson Bodin." *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*. Ändrad 24 april 2020. Hämtad 4 augusti 2023. http://skbl.se/sv/artikel/UllaBirgittaEsonBodin.

Ersson-Åbom, Eva. "Mary och Lennart Wålstedt, Wålstedts Ullspinneri (1918) - Företagskällan." *Företagskällan*. Hämtad 4 augusti 2023. https://www.foretagskallan.se/foretagskallan-nyheter/lektionsmaterial/mary-och-lennart-walstedt-walstedts-ullspinneri-1918/.

Flor, Harald. "Henrik Sørensen." *Norsk biografisk leksikon*, Ändrad 27 januari 2023. Hämtad 4 augusti 2023. https://nbl.snl.no/Henrik_S%C3%B8rensen.

Gustafson, Börje. "Bergeå höll släktträff." *Falu-Kuriren*. Ändrad 20 augusti 2004. Hämtad 4 augusti 2023. https://www.falukuriren.se/2004-08-20/bergea-holl-slakttraff.

Krick, Jessa. "Charles Frederick Worth (1825–1895) and the House of Worth." *The Met's Heilbrunn Timeline of Art History*. Hämtad 4 augusti 2023. https://www.metmuseum.org/toah/hd/wrth/hd_wrth.htm.

Lindqvist, Anna. "Göta Elisabeth Trägårdh." *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*. Ändrad 8 mars 2018. Hämtad 4 augusti 2023. http://skbl.se/sv/artikel/GotaTragardh.

Mæhlum, Lars. "Dovrehallen." *Store norske leksikon*, Ändrad 23 november 2022. Hämtad 9 augusti 2023. https://snl.no/Dovrehallen.

Nyström, Per. "Malte F Jacobsson - Svenskt biografiskt lexikon." *Riksarkivet*. Hämtad 4 augusti 2023. https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=12019.

Svensson, Anders. "J.A. Wettergren & Co | Göteborgs historia." *Det gamla Göteborg*. Hämtad 4 augusti 2023. https://gamlagoteborg.se/2018/03/21/j-a-wettergren-co/.

Thulin, Otto. "Gustaf Henrik Brusewitz - Svenskt Biografiskt Lexikon." *Riksarkivet*. Hämtad 4 augusti 2023. https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=17087.

"A Brief History of Elsa Schiaparelli's Iconic Bow Sweater | Vogue." *Vogue*. Hämtad 4 augusti 2023. https://www.vogue.com/article/a-brief-history-of-elsa-schiaparelli-s-iconic-bow-sweater.

"Ångbåten kommer." *Bohuslans Museum*, Hämtad 4 augusti 2023. https://www.bohuslansmuseum.se/kunskapsbanken/angbaten-kommer/.

"Då och nu." *Beckmans*. Hämtad 13 oktober 2023. https://beckmans.se/om-beckmans/designhogskolan/.

"Degenerate Art." *Tate*. Hämtad 4 augusti 2023. https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/degenerate-art.

"Historik." *Röhsska museet*. Hämtad 4 augusti 2023. https://rohsska.se/om-museet/historik/.

"Josef Frank - Arkitekt och formgivare - Svenskt Tonline." *Svenskt Tenn*. Hämtad 4 augusti 2023. https://www.svenskttenn.com/se/sv/om-svenskt-tenn/sedan-1924/josef-frank/.

"Maison Schiaparelli - The History of the House." *Schiaparelli*. Hämtad 4 augusti 2023. https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/the-story-of-the-house/.

"Marcel Gromaire." *Britannica Kids*. Hämtad 4 augusti 2023. https://kids.britannica.com/students/article/Marcel-Gromaire/325287.

"Museets historia." *Göteborgs stadsmuseum*. Hämtad 4 augusti 2023. https://goteborgsstadsmuseum.se/om-museet/museets-historia/.

"Olle och hans brorsa - historien om en tröja och en mössa." Hämtad 4 augusti 2023. https://digitaltmuseum.se/021188239546/olle-och-hans-brorsa-historien-om-en-troja-och-en-mossa.

"Op Art." *Britannica*. Hämtad 4 augusti 2023. https://www.britannica.com/art/Op-art.

"Sago." *Nationalencyklopedin*. Hämtad 4 augusti 2023. https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/sago.

"Stolpe, Hjalmar (1841 - 1905) - KulturNav." *KulturNav*. Hämtad 4 augusti 2023. https://kulturnav.org/eafba7f3-cf41-4a23-a46e-3a1dce6c0ac1.

"Vanadis världsomsegling 1883–85 (1883 - 1885) - KulturNav." *KulturNav*. Hämtad 4 augusti 2023. https://kulturnav.org/ad0e10b7-dea6-4ef9-942d-6c04899ed8c4.

"Wendy Keele | Nebraska Authors." *Nebraska Authors*. Hämtad 4 augusti 2023. https://nebraskaauthors.org/authors/wendy-keele.

Arkivdigital

"ArkivDigital: Ann-Margret Hilda Josef:A Hultberg, Född 1918-10-11 Sveriges Befolkning 1970." Hämtad 10 augusti 2023. https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r34.p248188296?aid=r34.p248188296&register_collection=34.

"ArkivDigital: Ann-Margret Hilda Josef:A Hultberg, Född 1918-10-11 Sveriges Befolkning 1975." Hämtad 10 augusti 2023. https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r17.p118793897?aid=r17.p118793897&register_collection=17.

"ArkivDigital: Ann-Margret Hilda Josefina Hultberg, Född 1918-10-11 Sveriges Befolkning 1950." Hämtad 10 augusti 2023. https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r1.p2251280?aid=r1.p2251280&register_collection=1.

"ArkivDigital: Ann-Margret Hilda Josefina Hultberg, Född 1918-10-11 Sveriges Befolkning 1960." Hämtad 10 augusti 2023. https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r4.p9778102?aid=r4.p9778102&register_collection=4.

"ArkivDigital: Erna Ingegärd Nordström, Född 1926-10-19 Sveriges Befolkning 1950." Hämtad 10 augusti 2023. https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r1.p3556758?aid=r1.p3556758&register_collection=1.

"ArkivDigital: Karin Ivarsson, Född 1934-04-09 Sveriges Befolkning 1960." Hämtad 10 augusti 2023. https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r4.p9558333?aid=r4.p9558333&register_collection=4.

"ArkivDigital: Mona Viola von Liewen Wistrand, Född 1926-11-20 Sveriges Befolkning 1960." Hämtad 10 augusti 2023. https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r4.p10111254?aid=r4.p10111254&register_collection=4.

"ArkivDigital: Nanna Carola Maria Martenius, Född 1905-03-13 Sveriges Befolkning 1975." Hämtad 10 augusti 2023. https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r17.p118636540?aid=r17.p118636540&register_collection=17.

"ArkivDigital: Signe Linnéa Louisa Robertsson, Född 1912-04-15 Sveriges Befolkning 1970." Hämtad 10 augusti 2023. https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r34.p247917241?aid=r34.p247917241&register_collection=34.

"ArkivDigital: Siri Britt Sandrén, Född 1918-05-16 Sveriges Befolkning 1950." Hämtad 10 augusti 2023. https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r1.p5814221?aid=r1.p5814221&register_collection=1.

"ArkivDigital: Ulla Birgitta Ericsson, Född 1935-05-11 Sveriges Befolkning 1950." Hämtad 10 augusti 2023. https://app.arkivdigital.se/register-collections/register-posts/r1.p2866195?aid=r1.p2866195&register_collection=1.

Statistiska Centralbyrån

"H1AA:325 (1940),". 1940 års folkräkning. Statistiska Centralbyrån (SCB).

"H1AA:327 (1940),". 1940 års folkräkning. Statistiska Centralbyrån (SCB).

"H1AA:366 (1940),". 1940 års folkräkning. Statistiska Centralbyrån (SCB).

"H1AA:451 (1940),". 1940 års folkräkning. Statistiska Centralbyrån (SCB).

"H1AA:461 (1940),". 1940 års folkräkning. Statistiska Centralbyrån (SCB).

"H1AAB:54 (1945),". 1945 års folkräkning. Statistiska Centralbyrån (SCB).

Muntliga källor

Olson, Kerstin. "Intervju Med Kerstin Olson." Ljud, 26 januari 2023.

Stickspåret [Videoupptagning] från nödhjälpsarbete till världssuccé : En dokumentärfilm om Bohus Stickning. Göteborg: KMA Filmproduktion, 2007.

Figurförteckning

Figur 1.1 Mönsterritning för ”Mandarinen” av Emma Jacobsson. Foto: Isa Holmgren

Figur 1.2 Mönsterritningens baksida för mönstret ”mandarinen” av Emma Jacobsson. Foto: Isa Holmgren

Figur 1.3 Mönsterskiss för "Mörkret" av Karin Ivarsson. Foto: Isa Holmgren

Figur 1.4 Baksidan av mönsterskiss för "Mörkret" av Karin Ivarsson. En skiss har gjorts för hur plagget skall stickas. Foto: Isa Holmgren

Figur 1.5 Stickat prov för "Ballongerna blå" av Kerstin Olson. Foto: Isa Holmgren

Figur 1.6 Baksidan av kartong med monterat stickat prov för "Ballongerna blå" av Kerstin Olson. Foto: Isa Holmgren

Figur 2.1 UM031354, kofta i mönstret "Röda randen" av Anna-Lisa Mannheimer-Lunn. Foto: Bohusläns museum

Figur 2.2 Mönsterritning för "Sörenssen" av Anna-Lisa Mannheimer-Lunn. Foto: Isa Holmgren

Figur 2.3 Mönsterskiss för "Sneda rutan" av Vera Bjurström. Stygnen är markerade med diagonala linjer. Foto: Isa Holmgren

Figur 2.4 UM027258, jumper i mönstret "Ormen" av Emma Jacobsson. Foto: Bohusläns museum

Figur 2.5 1921.06.0006, bildvävnad från Peru, som tidigare tillhört Göteborgs etnografiska museum. Foto: Håkan Berg, Världskulturmuseet, Göteborg

Figur 2.6 Mönsterritning för "Stora blomkrukan" av Emma Jacobsson. Foto: Isa Holmgren

Figur 2.7 Ritning för "Gromaire" av Emma Jacobsson. Foto: Isa Holmgren

Figur 2.8 UM032477 jumper troligen designad av Emma Jacobsson. Foto: Bohusläns museum

Figur 2.9 UM032475, jumper i "Spetsen" av Emma Jaocbsson. Foto: Bohusläns museum

Figur 2.10 Pappersmönster för "Lejonet" av Emma Jacobsson. Foto: Isa Holmgren

Figur 2.11 Mönsterskiss för "Blå skimmer" av Anna-Lisa Mannheimer-Lunn. Foto: Isa Holmgren

Figur 2.12 UM031381, jumper i "Blå skimmer" av Anna-Lisa Mannheimer-Lunn. Foto: Bohusläns museum

Figur 2.13 Färgprover använda av formgivarna i sitt arbete. Foto: Isa Holmgren

Figur 2.14 Mönsterskiss för mössa av Agneta Goës. Foto: Isa Holmgren

Figur 2.15 Baksida av Mönsterskiss för mössa. Foto: Isa Holmgren

Figur 2.16 UM016351, jumper i "Op" av Kerstin Olson. Foto: Bohusläns museum

Figur 2.17 Stickad prov av Karin Ivarsson, med kommentarer sannolikt skrivna av Emma Jacobsson. Foto: Isa Holmgren

Figur 2.18 UM016372, mössa i "Sagopalmen" av Kerstin Olson. Foto: Bohusläns museum

Bilaga I

Intervjufrågor till Kerstin Olson

Vilka minns du i föreningen Bohus Stickning?

-Vad spelade hen för roll?

-Vad hade hen för bakgrund?

-Vad hade hen för utbildning?

-Hade hen några andra arbeten utanför föreningen?

-Vad hade hen för kopplingar i föreningen?

-Vad hade hen för kopplingar utanför föreningen?

Vilka minns du från verksamheter som Bohus Stickning samarbetade med?

Vad hade hen för arbete?

Vad spelade hen för roll?

-Vad hade hen för bakgrund?

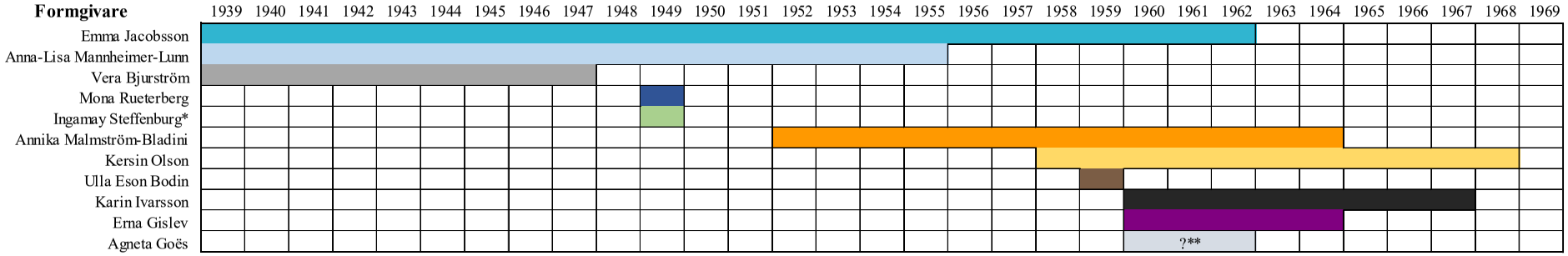
-Vad hade hen för utbildning?

-Vad hade hen för kopplingar i föreningen?

-Vad hade hen för kopplingar utanför föreningen?

Bilaga II

Aktiva år baserat på identifierade mönster



* Eftersom inga mönster har identidfierats, ger tabellen endast en idikation för när Ingamay Steffenburg började.

" Endast ett mönster utan datering, som troligen härrör från denna period.