

Den konstituerende sofapude

- materialisering set i et kulturanalytisk
perspektiv

PH.D.-AFHANDLING AF SARA AGNETE BJERRE HANGHØJ



- *In its countless alveoli space contains compressed time. That is what space is for -*
Gaston Bachelard 1958

Danmarks Pædagogiske Universitet
juli 2007
Institut for curriculumforskning - Materielle Kulturstudier

Kontakt:

Sara Hanghøj

T: 8888 9858

E: saha@dpu.dk

Vejleder: Lektor, ph.d. Minna Kragelund

FORORD

Denne afhandling er blevet til på Danmarks Pædagogiske Universitet (nu Danmarks Pædagogiske Universitetsskole ved Århus Universitet) på basis af en empirisk undersøgelse gennemført i årene 2003 – 2006. En sådan undersøgelse involverer mange mennesker både fagligt og socialt. Jeg vil derfor benytte lejligheden til at takke nogle af de personer, der har fulgt projektet med interesse og som på forskellig vis har bidraget til undersøgelsens gennemførelse. Samtidig har de alle haft tillid til projektets gennemførelse samt til dets eksperimenterende karakter.

Forskningsenheden Materielle Kulturstudier på Institut for Curriculumforskning på Danmarks Pædagogiske Universitetsskole ved Århus Universitet har dannet basis for mit arbejde i en berigende blanding af tryghed og faglig udfordring. Det er min utrættelige og inspirerende vejleder Minna Kragelund og mine øvrige kolleger Bent Illum, Jette Benn og Marianne Grønholdt samt i en del af årene også Søren Nagbøl, Mogens Hansen og Toke Riis Ebbesen. Endvidere tak til studerende på kandidatuddannelsen i Materiel Kultur fordi I lyttede og gav konstruktiv kritik.

Også en stor tak for udfordrende forskningsdiskussioner med andre ph.d. studerende og forskere på konferencer, forskerkurser og symposier i Danmark, Sverige, Finland og Norge. Jeg kan desværre ikke nævne jer alle her, men det er bl.a. Anneli Palmköld fra Lunds Universitet og Siri Homlong fra Uppsala Universitet, der har fulgt projektet gennem alle årene. Det har været en fornøjelse! Også tak til Monika Janfelt fra Syddansk Universitet, Odense, for berigende samtaler.

Min informant Edith Bukh, Kerteminde, som gennem årene har givet mig adgang til sit hjem, sin livshistorie og sine boligtekstiler, skal have en særlig varm tak.

Mine tidligere kolleger på Museum for Husflid og på Dansk Husflidsselskabs sekretariat i Kerteminde har åbnet alle døre og arkiver for mig, og jeg kan ikke takke jer nok for hjælpen.

Tak til Caroline Hundslev for hjælp til den engelske oversættelse, tak til venner og sidst, men absolut ikke mindst, en varm tak til min familie, min mand Ivan, mine børn Anna og Jonas samt min mor Bodil, min søster Solveig og min bror Anders. Uden jeres hjælp, støtte og opmuntring var det ikke gået. Jeg tilegner afhandlingen til min far Gunnar Hanghøj (1920-2001).

Sara Hanghøj - oktober 2007

INDHOLDSFORTEGNELSE:

Afhandlingens opbygning	Side 1
1. <i>INDLEDNING</i>	Side 6
1.1 Vejen ind i undersøgelsen	Side 6
1.2 Territorium – en håndvævet sofabude, en informant og en dagligstue som undersøgelsens empiri	Side 7
1.3 Fælleskultur, lokalkultur og individets eget rum – subjektets kulturelle konstruktion og kulturproces som kulturbegreb	Side 11
1.4 Problemativering af materielle selvfølgeligheder	Side 14
1.4.1 Forhandling af mening gennem materialisering af tingsliggørelse	Side 15
2. <i>AKTØR-NETVÆRK TEORI, KULTURANALYSE OG TRANSITOBJEKT – et videnskabsteoretisk kaos?</i>	Side 17
2.1 Aktør-netværk teori	Side 17
2.2 Transitobjektet – det tekstile materiale som genstand	Side 20
2.3 Kulturanalyse	Side 27
2.4 Endelig Problemformulering	Side 30
3. <i>BEGRUNDELSE OG FORFORSTÅELSE</i>	Side 31
3.1 Begrundelse	Side 31
3.2 Projektets relation til Danmarks Pædagogiske Universitet og Forskningsenheden Materielle Kulturstudier	Side 32
3.3 ...og et bidrag til nuancering af subjekt – objekt dualismen	Side 35
3.4 Forforståelse og forskerposition	Side 37
4. <i>METODE</i>	Side 40
4.1 Artefakt, sprog og empiri – om at holde fast i materialet	Side 41
4.1.1 Kritik af hermeneutikken og poststrukturalistisk inspireret empirisk forskning som metode i materialitetsforskning	Side 41
4.1.2 Subjekt og handling som narrativ aktivitet	Side 44
4.1.3 Det gode fortællerum? Fokus på egen interviewerrolle af subjekt-objekt dualisme	Side 45
4.2 Om beskrivelse af artefaktet	Side 49
4.3 Kulturanalytiske tematiseringer og angrebsmåder	Side 52
4.4 Tilblivelsen, anvendelsen og tilstedeværelsen	Side 53
4.4.1 Tilblivelsen. Relationen mellem kroppen og artefaktet	Side 55
4.4.2 Anvendelsen. Relationen mellem genstanden og rummet	Side 55
4.4.3 Tilstedeværelsen. Relationen mellem rummet og kroppen	Side 56
4.5 Materialiseringsmodel I og II – en erkendelsesproces	Side 57
4.6 Historiske primærkilder	Side 59
5. <i>FORTÆLLING OG BESKRIVELSE – indgang til kulturanalysen</i>	Side 61
5.1 To fortællinger om den samme pude	Side 61
5.2 Puden bliver til	Side 62
5.3 Puden i stuen	Side 64
5.4 Beskrivelse	Side 66
5.5 Præ-ikonografisk beskrivelse af pude A	Side 67
5.6 Ikonografisk analyse af pude A	Side 68
5.7 Præ-ikonografisk beskrivelse af pude B	Side 80
5.8 Ikonografisk analyse af pude B	Side 81

6.	<i>SYNLIGGØRELSE AF PROFESSIONALISME</i>	Side 89
6.1	Professionalisering af håndarbejdsfaget 1930-1960 og kvindeligheden som konstruktion	Side 90
7.	<i>TILBLIVELSEN</i>	Side 100
7.1	<i>Detaljen</i>	Side 101
7.2	<i>Tråden</i>	Side 102
7.2.1	Identifikation som forudsætning for distinktion	Side 102
7.2.2	Disciplinering af materiale	Side 104
7.2.3	Det "uægte" materiale – et fravalg	Side 106
7.2.4	Håndspinding – et fravalg	Side 111
7.2.5	Kamgarn som transitobjekt	Side 112
7.3	<i>Farven</i>	Side 113
7.3.1	Plantefarvning som arbejdsproces mellem natur og kultur	Side 113
7.3.2	Kultivering, viden og professionalisme	Side 116
7.4	<i>Væven</i>	Side 119
7.4.1	Vævning mellem amatør og professionel	Side 119
7.4.2	Den disciplinerende væv	Side 121
7.4.3	Redskabet som krop, kroppen som redskab	Side 123
7.5	<i>Mønstret</i>	Side 126
7.5.1	"De enkelte dele skal mere ligne hinanden end være forskellige fra hinanden..."	Side 126
7.5.2	Enkelheden og kropsskemaet som vidensredskaber	Side 126
7.6	<i>Lukningen</i>	Side 130
7.6.1	Den professionelle detalje som autoritet	Side 130
7.7	<i>Delkonklusion</i>	Side 131
8.	<i>ANVENDELSEN</i>	Side 133
8.1	<i>Stuen som ordensrum</i>	Side 133
8.2	<i>Stuen som poetisk rum</i>	Side 135
8.3	<i>Stuen som omsorgsrum</i>	Side 138
8.3.1	Omsorgen for det materielle	Side 138
8.3.2	Omsorgen for den anden gennem materialitet	Side 143
8.4	<i>Stuen som socialt og kønnet rum</i> – set i et ændringsperspektiv	Side 144
8.5	<i>Delkonklusion</i>	Side 147
9.	<i>TILSTEDEVÆRELSEN</i>	Side 149
9.1	Den socialmaterielle tilstedeværelse I og II	Side 149
9.2	Stuen som modkultur	Side 151
9.3	Materialitetsmodel 3 Tiden, kropsskemaet og det socialmaterielle fokus – materialisering som komprimeret tid	Side 155
9.4	Professionsidentitet som livsværdi	Side 158
9.5	<i>Delkonklusion</i>	Side 162
10.	<i>ENKELHEDENS SPOR OG ENKELHEDENS NETVÆRK</i>	Side 164
10.1	First movement Det globale gøres lokalt – enkelhed som æstetisk ideal	Side 166
10.2	Second movement Det lokale gøres globalt – enkelhed som kønnet ideal	Side 169
10.3	Third movement Det lokale forbindes med det globale – de magtfulde mønstre	Side 175

10.4	Antigrupper	Side 176
10.5	Enkelhedens Netværk – en topografi	Side 179
11.	<i>KONKLUSION</i>	Side 180
11.1	Den konstituerende sofapude – konklusion	Side 180
	English Summary	Side 183
	Kildeliste	Side 189
	Fortegnelse over fotos, tegninger, skemaer og modeller	Side 198
	Bilagsfortegnelse	Side 200
	Bilag	

AFHANDLINGENS OPBYGNING

I kapitel 1 "*Indledning*" redegøres der for vejen ind i afhandlingens forskningsfelt og problematisering, hvorefter undersøgelsens empiri og territorium præsenteres: en håndvævet sofapude, en dagligstue og en informant suppleret med en kort præsentation af informantens kulturelle og uddannelsesmæssige baggrund indenfor den danske folkehøjskole. Herefter reflekteres der over subjektets kulturelle konstruktion og kulturproces som kulturbegreb med henvisninger til Else Marie Halvorsen, og informantens grundtvigianske håndarbejdskultur ind sættes i denne konstruktion. Der reflekteres over problematisering af materielle selvfølgeligheder samt over interaktion mellem artefakter, rum og kroppe som sociale relationer, og forholdet mellem *materialisering af livsværdi og forhandling af mening gennem tingsliggørelse* diskuteres.

I kapitel 2 "*Aktør-netværk teori, kulturanalyse og transitobjekt - et videnskabsteoretisk kaos?*" erkendes den videnskabsteoretiske udfordring det er at kombinere aktør-netværk teori, kulturanalyse og den psykoanalytiske teori om transitobjektet. Bruno Latour og aktør-netværk teorien, ANT, præsenteres som et samlende teoretisk afsæt, der sætter objekter og mennesker i spil med hinanden med fokus på sociale relationer. Judy Attfields refleksioner over det tekstile materiale som transitobjekt og artefaktets egenskab som forbindelsesled og medieringsredskab mellem kroppen og verden samt artefaktets deraf følgende evne til at fastholde en kropslig og kønnet identitet, udlevet gennem sociale relationer, introduceres og diskuteres i forhold til Bruno Latours opfattelse af objektet som non-human aktør i sociale netværk. Fællesstræk, blinde pletter og modsætninger mellem aktør-netværks teorien og Billy Ehn og Orvar Löfgrens kulturanalytiske tilgang fremhæves og diskuteres, før den endelige problemformulering fremsættes.

I kapitel 3 "*Begrundelse og forforståelse*" uddybes begrundelsen for det valgte emne med relation til Danmarks Pædagogiske Universitet og Forskningsenheden Materielle Kulturstudier fokuserende på forholdet mellem formel og uformel læring samt ønsket om nuancering af forholdet mellem subjekt og objekt. Derefter uddybes styrke og svaghed ved ph.d. – stipendiatens subjektive forforståelse og forskerposition.

I kapitel 4 "*Metode*" reflekteres og diskuteres undersøgelsens metodiske redskaber. I et retrospektivt blik på undersøgelsens indledende forløb med fokus på arbejdet med at fastholde et artefakt som empiri, diskuteres hermeneutikken og den poststrukturalistisk inspirerede empiriske forskning som alternative metoder. Subjekt og handling introduceres som narrativ aktivitet, det kvalitative forskningsinterview og det gode fortællerum diskuteres i et metodisk perspektiv med fokus på egen interviewerrolle. Beskrivelse af artefaktet som en del af forskningsmetoden introduceres og diskuteres ud fra Bruno Latours teoridannelse, hvorefter de kulturanalytiske angrebsmåder og tematiseringer præsenteres.

De tre materialiteter *tilblivelsen, anvendelsen og tilstedeværelsen* præsenteres og uddybes som tre relationer mellem kroppen, artefaktet og rummet. Disse tre materialiteter eller relationer opdeler analysen af sofapuden i tre hovedområder og optræder som ramme for afhandlingens tre analysekapitler. Herunder teoretiseres der over materialitet som en relation mellem kroppen og verden med fokus på *kroppen i verden* som en fænomenologisk tilgang med henvisninger til

Maurice Merleau – Ponty og Gaston Bachelard, efterfulgt af en uddybning og en begrænsning af krop og rum indenfor afhandlingens empiriske kontekst. Med henblik på at visualisere de tre materialiteter og skabe overblik i det teoretiske og empiriske landskab konstrueres materialiseringsmodel I, der videreudvikles til materialiseringsmodel II med mulighed for senere opdatering til en materialiseringsmodel III baseret på analysens afsluttende resultater. Afslutningsvis introduceres undersøgelsens primærkilder..

I kapitel 5 "*Fortælling og beskrivelse – indgang til kulturanalysen*" præsenteres den narrative indgang til kulturanalysen. Her udbredes empirien gennem to fortællinger om den samme pude: "Puden bliver til. Første fortælling 1988" og "Puden i stuen. Anden fortælling 2005". En genstandsbeskrivelse af sofapuden som indgang til kulturanalysen fremlægges. Her beskrives pude A og dens forlæg, pude B, gennem præ-ikonografisk beskrivelse og ikonografisk analyse dokumenteret med fotos.

I kapitel 6 "*Synliggørelse af professionalisme*" tages der udgangspunkt i at den grundtvigianske håndarbejdskultur og informantens distinktion mellem amatør og professionel under analysearbejdet bliver fremtrædende som kulturanalytisk tematisering, og der teoretiseres derfor indledningsvis over synliggørelse af professionalisme med henvisning til Eva Silvén. Derefter analyseres håndarbejdskulturens kvindelighedskonstruktion med baggrund i den danske folkehøjskoles professionalisering af håndarbejdsfaget fra 1930 – 1960.

Herefter følger selve kulturanalysen.

I gennem de tre delanalyser "*Tilblivelsen*", "*Anvendelsen*" og "*Tilstedeværelsen*" i kapitel 7, 8 og 9 analyseres det overordnet, hvordan artefaktet forbinder informantens krop med verden og hvordan subjektiv livsværdi dermed materialiseres gennem artefaktet. Informanten foretager ikke blot nogen materielle og æstetiske valg, artefaktet fastholder hende også i sociale relationer og i en kvindelighedskonstruktion gennem denne særlige forbindelse mellem hendes krop og verden. Denne iagttagelse er styrende for analysens refleksioner. Der reflekteres i et tidsperspektiv dels med afsæt i informantens beretning og dels med afsæt i en artikelserie fra Jyllands Posten 1956 – 1960 og andre historiske primærkilder.

Alle tre kapitler afsluttes med delkonklusioner.

I kapitel 7 "*Tilblivelsen*" indledes de kulturanalytiske delundersøgelser med fokus på relationen mellem krop og artefakt gennem en analyse af sofapudens tilblivelse med det sociale og faglig pædagogiske rum som baggrund.

De enkelte arbejdsprocesser og de subjektive valg, med særlig fokus på fravalg, der ligger til grund for pudens tilblivelse dvs. trådens materiale og spinning, farvningen, væveredskabet og væveprocessen, motivvalg og montering analyseres i detaljer ud fra fænomenologiske beskrivelser og kulturanalytiske tematiseringer omkring amatør og professionel, kaos og orden, køn, kultur og natur, disciplinering, tid og arbejde ved hjælp af skiftende kulturanalytiske angrebsmåder. Der reflekteres bl.a. ud fra Maurice Merleau – Ponty's teorier om kroppen, vanen og kropsskemaet og Judy Attfields teorier om tekstiler som transitobjekter.

Det analyseres dermed overordnet, hvordan informanten i valg og i fravalg af materiale, farve, teknik, redskab, motiv og montering forbinder sin krop med verden gennem artefaktet.

I kapitel 8 "*Anvendelsen*" rettes fokus mod relationen mellem artefakt og rum. Pudens anvendelse i dagligstuen analyseres ud fra fænomenologiske beskrivelser og kulturanalytiske tematiseringer. Dagligstuen analyseres indledningsvis som ordensrum med fokus på de ordensprincipper og det kropsskema, informantens viderefører fra håndarbejds-kulturens regler for komposition af håndarbejds-motiver til stuens ordensregler. Dvs. fra det formelle til det uformelle læringsrum. Dernæst analyseres stuen som poetisk rum med sofapuden som det historisk – poetiske forbindelsesled mellem kroppen og verden, hvor sofapudens og kvindens opgaver konstrueres ind i hinanden gennem håndarbejds-kulturens idealer. Dagligstuen som omsorgsrum analyseres med fokus på sofapudens fyld, som et betydningsdannende element for pudens anvendelse og for vedligeholdelsen og omsorgen for sofapuden, belyst og diskuteret i krydsfeltet mellem Gaston Bachelards teori om omsorg for det materielle som sanselig oplevelse og Cathrine Hasses teori om handleviden og handlefærdighed ud fra Mario Biagiolis sprezzatura-teori. Endvidere reflekteres der over informantens omsorg for andre gennem det materielle. Afslutningsvis diskuteres stuen som socialt og kønnet rum reflekteret gennem Judy Attfields ændringsperspektiv på sofabordet som indkodning af modernitet og som middel til socialisering i efterkrigstidens England. Dette perspektiv videreføres gennem en diskussion af sofapudens plads i den postmoderne stue, hvor omverdenskulturen og erhvervskulturen er ved at flytte ind via hjemmearbejdspladsen og dermed ændrer de sociale praktikker.

Det analyseres overordnet, hvordan informanten gennem sofapudens anvendelse forbinder sin krop med verden, og hvordan sofapuden fastholder informanten i et bestemt kropsskema og i et bestemt kulturelt, socialt og kønnet system.

I kapitel 9 "*Tilstedeværelsen*" rettes opmærksomheden på relationen mellem krop og rum med fokus på dagligstuen som det sociale rum for tilstedeværelse. To forskellige former for socialmateriel tilstedeværelse introduceres og en dramatisering af informantens fiktive besøg i en jævnaldrende kvindes stue anvendes som kulturanalytisk redskab til forståelse af det tekstile artefakts rolle i informantens oplevelse af modkultur og til kontrastering af informantens opfattelse af egen professionalisme. Materialitetsmodellen opdateres til model III med ændringer i proportionsforholdene, og med den fokuserende socialmaterielle tilstedeværelse konstrueret ind i modellens centrale fællesfelt, hvor materialiseringen sker med fokus på sofapuden som komprimeret tid. I kapitlets sidste afsnit perspektiveres informantens professionsidentitet som subjektiv livsværdi. Håndarbejds-lærerfagets vidensgrundlag og professionsidentitetens betydning i dannelsen af nye professioner perspektiveres og diskuteres i krydsfeltet mellem videnskabelig forståelse og hverdagsforståelse med afsæt i refleksioner af Henning Salling Olesen og Per Fibæk Laursen.

I kapitel 10 "*Enkelhedens spor og enkelhedens netværk*" forfølges et af de iøjne-faldende spor som sofapuden og informanten sætter sig som aktører: nemlig enkelhed som æstetisk og kønnet ideal. I en ANT analyse undersøges det med basis i de kulturanalytiske resultater fra kapitel 7, 8 og 9, hvordan den danske folkehøjskoles opfattelse af enkelhed som æstetisk og kønnet ideal blev genereret og fastholdt som en del af funktionalismens sociale program i et socialt netværk af aktører og aktanter med sofapuden som en af mange aktanter. Netværket afdækkes gennem tre "movements", og både sofapudens og den danske folkehøjskoles rolle i det socialhygiejniske og funktionalistiske projekt midt i 1900-tallet tydeliggøres og betones herigennem.

I kapitel 11 "*Konklusion*" samles trådene fra de kulturanalytiske delundersøgelser og ANT analysen af enkelhedens netværk i en sammenfattende konklusion formuleret i henhold til undersøgelsens problematisering.

1. INDLEDNING

1.1 Vejen ind i undersøgelsen

"At væve en pude og anvende den i en dagligstue handler ikke kun om, hvad mennesket gør med puden, men også hvad puden gør ved mennesket."

Sådan lyder indledningssætningen til min artikel *"Når tingene giver svaret – materialiseringsproces og kulturanalyse"* i antologien *"Materialitet og Dannelse"*¹.

I denne forholdsvis korte sætning er indeholdt tre materielle fænomener: artefakt, rum og krop – eksemplificeret gennem pude, dagligstue og menneske. Sætningen antyder også, at der er visse relationer mellem de tre fænomener: Kroppen væver en pude, kroppen anvender puden i en dagligstue, og puden "gør noget" ved kroppen eller mennesket via sin tilblivelse og anvendelse.

Der antydes også et skift i opfattelse af handling. Det opfattes i sætningen som en selvfølgelighed, at mennesket kan "gøre noget" med puden, men som en alternativ tænkning nævnes det, at puden også kan "gøre noget" ved mennesket. I sætningens kølvand følger en nysgerrighed og en undren, for hvad kan en pude gøre ved et menneske? Og hvordan kan en livløs og tavs genstand i det hele taget være i stand til at gøre noget?

Det tekstile håndværk vævning og anvendelsen af tekstiler i en stue indgår i sætningen som handlinger, der er relateret til noget materielt, men som ikke defineres nærmere. Det er heller ikke uddybet, hvem mennesket er, hvilken pude eller hvilken stue, der er tale om.

Sætningens styrke er, at den er i stand til at sætte ramme om nærværende ph.d. – afhandlings problemstilling og empiri, der her introduceres i korthed:

Gennem genstands- og kulturanalyse af en håndvævet sofapudes tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse undersøges det, hvordan subjektiv livsværdi materialiseres og fastholdes gennem et artefakt.

Der fokuseres i analyserne på det tekstile artefakts evne til at forbinde kroppen med verden.

Der analyseres og reflekteres i et tidsperspektiv fra 1930 – 2006

I en bredere perspektivering, hvor den sociale relation mellem artefakt og informant søges indsat en større sammenhæng, belyses og diskuteres det, hvordan enkelhed som æstetisk og kønnet ideal blev genereret og fastholdt som en del af funktionalismens sociale program i et socialt netværk af humane og non-humane aktører med sofapuden og den danske folkehøjskole som to ud af mange aktører.

Afhandlingens sociokulturelle og overordnede afsæt tages i i den franske filosof og antropolog Bruno Latours aktør-netværk teori (ANT) og i de svenske etnologer Billy Ehn og Orvar Löfgrens kulturanalytiske teorier og metoder.

1.2 Territorium – en håndvævet sofapude, en informant og en dagligstue som undersøgelsens empiri

En del af hverdagskulturen udleveres i det tekstil-materielle felt, som yderligere kan afgrænses til fremstilling af boligtekstiler og disses anvendelse i dagligstueens indretning. I mange boliger er sofapuder en tekstil og hverdagskulturel selvfølgelighed. De har uanset oprindelse, antal og størrelse pladser i sofaer og i lænestole eller på sovepladser og gulve. De kastes enten skødesløst i sofaen efter behov eller formes omhyggeligt og rettes ind på deres respektive faste pladser. Ved første øjekast er sofapuden en ubetydelig selvfølgelighed og næsten usynlig, sagt med designhistoriker Judith Attfields ord:

¹Kragelund 2005: 136

"When an object is interpreted as "commonplace" it seems to slip into the invisible world of that part of material culture where things exist physically but are not "seen."

(Attfield 2000:284)

Et nærmere blik på sofapuden afslører i mine øjne beskrivelser af levet liv² og relationer mellem menneske og tekstil med dagligstuen som arena. Krop og artefakt kan sættes i spil med rummet som den tredje part, repræsenteret gennem dagligstuen i rollen som med - eller modspillende hverdagskulturel ramme eller arena.

I en blå sofa i en dagligstue i Kerteminde står i starten af det 21. århundrede en håndvævet sofapude. Selvom puden er vævet i 1988, eksisterer den og anvendes som tekstil genstand i verden i 2006 og er en del af den materielle mangfoldighed, der karakteriserer og fylder hverdagen i den senmoderne tid. Den fører en tilsyneladende stilfærdig og tilbagetrukket tilværelse som et håndgjort boligtekstil i en privat dagligstue, men den optræder samtidig som deltager i en kontrastfyldt materiel verden, hvor mange andre håndgjorte boligtekstiler udfylder hver deres formål og afspejler tidens diversitet.³ Nogle tekstiler er provokerende og højtråbende, andre virker mere trivielle, stilfærdige og selvfølgelige. Den selvfølgelige og stilfærdige sofapude i den blå sofa i Kerteminde er kun tilsyneladende stilfærdig.

Sofapuden tilhører tidligere håndarbejds- og højskolelærer Edith Bukh som er født i 1919. Hun har selv vævet puden som kopi af en ældre pude vævet først i 1960'erne af en nu afdød kollega, hvis søn Edith Bukh adopterede efter kollegaens død. Puden er valgt som undersøgelsens empiriske udgangspunkt, og Edith Bukh er undersøgelsens informant. Hun stiller puden, sin dagligstue og sin livshistorie til rådighed for undersøgelsen.

Med henblik på at befordre en dybdegående og detaljeret undersøgelse og tolkning er undersøgelsens empiri begrænset til at omfatte en enkelt sofapude som udgangspunkt for analyse. Den er eksemplarisk udvalgt, forstået på den måde, at den er repræsentativ for det helhedsindtryk informanten efterlod sig gennem sin beretning, sin dagligstue og sine boligtekstiler i forbindelse med det første informantbesøg.⁴

² Dorte Marie Søndergaard fokuserer i sin forskning af køn som kulturel og social konstruktion på materiale af en type, som er mættet med beskrivelser af levet liv. Dvs. "materiale, der rummer beskrivelser af handlesekvenser, menneskelig praksis, overvejelser og fortolkninger af praksis, af udtryk og af udtalelser – med andre ord materiale, der er mættet med menneskers forståelse af sig selv, af hinanden, af relationer, af hvad der foregår i og omkring dem, af strukturer og materialitet i deres hverdag, samt mættet af deres praktisering af disse forståelser". (Søndergård 2000: 76-77).

³ Eksempler på nutidige håndgjorte tekstiler, som de er præsenteret til fremstilling og anvendelse i det private rum i 2005 og 2006:

I Ateljé Margarethas Håndarbejdsklub kan man bestille materialer til Broderiskabet Drømmehaven med et havemotiv, der skal broderes i korssting og stikkesting med farvet moulinégarn og monteres i en træramme med små haveredskaber i plastic (www.margaretha.dk)

Den danske designer Charlotte Friis designer taburetter i kulfiber monteret med broderede puder. Hun ønsker at beskrive det 21. århundrede i en kontrastering, hvor nutidens sprog, livsstil og smag møder tidligere tidsperioders idealer. Der er en kontrast i mødet mellem kulfiber og korsstingsbroderi, men også i selve pudernes motiv leges der med kontraster, hvor nostalgiske blomstermotiver i korssting kombineres med ord som Fuck, High Tech Queer og Punk broderet med gotiske bogstaver (www.charlottefriis.dk)

I Sverige broderer og sælger arkitekt og brodøse Anna Hansson forklæder, dækkeservietter og grydelapper i traditionel formgivning men med pornografiske motiver i korssting. Hun ønsker at chokere, at gøre porno tilgængelig for kvinder samt at tvinge folk til at tage stilling (Eurowoman oktober 2005: 150-151)

På hjemmesiden www.broderi-moderne.dk præsenteres 18 broderede sofapuder via tre pudegallerier. I broderiforretningen Broderi Moderne kan der købes mønstre til alle 18 stramajpuder, hvis motiver strækker sig fra et symmetrisk mønster af Bertel Thorvaldsen fra starten af 1800-tallet og et rosenmotiv fra 1890'erne over abstrakte farverige motiver og en broderet udgave af prøvebilledet fra TV til et portræt af John Lennon og et broderet nærbillede af tre taster fra et computertastatur.

En håndværksmæssigt fremstillet genstand har en særlig narrativ karakter. Den involverer kroppen og sanserne både gennem sin fremstillingsproces, sin kulturelle kontekst samt gennem anvendelsen i rum og over tid, og den bliver på en særlig måde mættet med beskrivelser af levet liv. Edith Bukhs sofapude er et artefakt, der anvendes i hverdagen af den person, der selv har fremstillet det. Det er min påstand, at den pude, som stuens bruger selv har vævet, videregiver noget andet og gør noget andet ved brugeren end den pude, hun fx har købt i boligafdelingen i et stormagasin. Heri ligger ikke en værdisætning af narrativ aktivitet. Udgangspunktet er ikke, at informantens egen håndvævede pude har en mere indholdsrig, værdifuld og interessant fortælling at byde på end den indkøbte pude, men at den håndlavede pude har en anden fortælling og kan repræsentere nogle andre dimensioner og lag i fortællingen, samt at den qua sin fortælling indgår i informantens hverdag på en anden måde end den købte pude.

Informanten har en baggrund som håndarbejds lærer indenfor den danske folkehøjskole, først på Frederiksborg Højskole ved Hillerød, hvor hun var ansat fra 1946 - 1951. Med sig havde hun ved ansættelsen en fagskoleuddannelse som lærer i beklædnings syning. Senere blev hun ansat på Den danske Husflidshøjskole i Kerteminde. Informantens karriere indenfor højskoleverdenen udfoldede sig som en professionaliseringsproces, der var typisk for den danske folkehøjskoles måde at uddanne håndarbejds lærere på. Professionaliseringen foregik i en veksling mellem kursusudtagelse, selvstændige undervisningsopgaver og praktiske arbejdsopgaver på højskolen kombineret med en form for mentorordning, hvor informanten stod i lære hos en ældre og mere erfaren højskolelærer, ikke kun i de rent faglige spørgsmål, men også i højskolens pædagogiske og dannelsesmæssige tanker, som bl.a. satte idealer for den moderne kvindes rolle i samfundet.⁵

”De fem år på Frederiksborg, det er da dem, der har formet mig, om jeg så må sige, for det var nogle virkelig gode år”, siger informanten i et retrospektivt blik på sit liv.⁷ I en sådan professionaliseringsproces er det svært at sætte grænser i tid og rum mellem erhverv og uddannelse, mellem faglig og pædagogisk dannelse og mellem formel og uformel læring.⁸ Senere blev informanten selv uddannelsesansvarlig og blev sammen med sin mand forstander på Den danske Husflidshøjskole i Kerteminde, samtidig med at hun løbende deltog i kurser. Hun blev pensioneret i 1987.

⁴ I undersøgelsens forberedelsesfase udvalgte i alt fire jævnaldrende informanter, fire dagligstuer og fire håndgjorte boligtekstiler som empiri. Alle fire kvinder var læreruddannede indenfor de frie skoler. Efter de indledende besøg hos alle fire informanter og efter en begrænsning af undersøgelsen og dens problematisering i retning mod det subjektive og bort fra det mere generaliserende perspektiv, blev tre af informanterne fravalgt.

Edith Bukh blev valgt, da hun havde været aktiv håndarbejds lærer hele sit liv, og da hendes overførsel af værdier fra det formelle til det uformelle læringsrum blev synliggjort under mit første besøg både gennem hendes beretning, hendes dagligstue og hendes boligtekstiler. Den ene af de fravalgte informanter og hendes dagligstue indgår dog som kulturel analytisk kontrastering i analysedelen om sofapudens tilstedeværelse.

⁵ Se skema over informantens uddannelsesforløb (fig. 1)

Årstal	Mesterlære	Skoleophold	Ansættelse som underviser	Andet ansættelses forhold	Deltagelse i kurser
1936	I lære hos dame-skrædder et halvt år i Ribe				
1940 - 1941		Elev på hus-holdnings-skole, bl.a. i kjolesyning			
1942 - 1944				Køkkenpige på Askov Højskole i to vintre	
1945 - 1946		Elev på Odense Fagskole i beklædningssyning			
1946 - 1951	I lære hos Margrethe Christiansen		Lærerinde i broderi, boliglære og beklædningssyning på Frederiksborg	Privatpige hos forstanderparret Margrethe og C.P.O. Christiansen	Oktober 1948 – Juli 1949 ophold i Finland – lærte plantefarvning og ryavævning
1951			Aftenskolelærerinde i Hammelev, Hillerød m.v. - i beklædningssyning		
1952 - 1962	I lære hos Charlotte Rud		Højskolelærerinde på Den danske Husflidshøjskole i Kerteminde under forstanderparret Charlotte og Bo Rud		Deltagelse i faglige kurser. ⁶
1962 - 1987			Edith og Folmer Bukh forstanderpar på Den danske Husflidshøjskole i Kerteminde		
1988					Kurser i patchwork hos Lis Ahrenkiel, i rammevævning AOF hos Anne Marie Larsen, i billedvævning på Thylands ungdomsskole

Fig. 1: Skema over Edith Bukhs uddannelsesforløb.

⁶Kurser i fletning med peddigrør hos Blindes arbejde, i bastarbejde på Danebod Højskole, i strikning hos Åse Lund Jensen, i plantefarvning på Oksbøl Ungdomsskole og i Lillerød, i nålebinding i Sverige, samt deltagelse i årlige efterårskurser i broderi og kunsthistorie indenfor Højskolernes Håndarbejde.

1.3 Fælleskultur, lokalkultur og individets eget rum

– subjektets kulturelle konstruktion og kulturproces som kulturbegreb

Undersøgelsen læner sig op ad den videnskabsteoretiske position, der opfatter kultur og sociale kategorier som noget, der hele tiden bliver skabt imellem os.⁹ Det er en indstilling, der siger, at vi selv skaber og konstruerer kultur, som igen skaber os i en levende, dialektisk proces. Undersøgelsen udføres dog med en opmærksomhed på, at der er grænser for kulturel og social konstruktion. Grænserne opfattes som flydende, og videnskabelige undersøgelser indenfor kulturforskning må udføres med en bevidsthed om og en åbenhed overfor, at det er muligt at støde på disse grænser gennem forskningsarbejdet, samt at grænserne kan sættes til diskussion.

Begreberne fælleskultur og lokalkultur anvendes af den norske dr.phil. Else Marie Halvorsen i en redegørelse for subjektets kulturelle konstruktion inspireret af fænomenologien og af litteraturhistoriker Johan Fjord Jensens konstruktion af det dobbelte kulturbegreb.¹⁰ Subjektets kulturelle konstruktion anskueliggøres bl.a. gennem socialantropologen Theodore Schwarz' idioversmodel illustrerende tre individer A, B og C (fig.2).¹¹ De tre individer bærer alle tre spor i sig fra en fælleskultur (illustreret med det mørke felt i midten), mens de grå felter symboliserer det som individerne to og to er fælles om i en lokalkultur. De klare felter er individernes egne rum og illustrerer dermed forskellene mellem dem. Hvert individ bringer erfaringer og spor med sig fra fortiden og fra fælleskulturen, disse erfaringer transformeres og bearbejdes undervejs i lokale kulturer, og individet skaber mening i sit eget nutidige rum. Kultur defineres på denne måde som bevægelse, en proces, hvor der tages vare på noget, hvor andet forkastes, og hvor noget nyt skabes.¹²

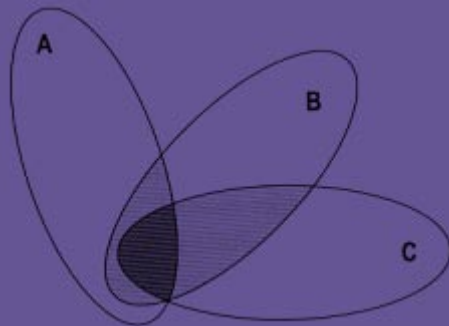


Fig.2: Theodore Schwarz' idioversmodel (Halvorsen 2004:58)

I den kulturanalytiske undersøgelse af materialisering karakteriseres informanternes kulturgrupper således:

- informantens eget individuelle rum eller individkultur: dagligstuen
- informantens lokalkultur: den grundtvigianske håndarbejdskultur som i sin konstruktion er historisk, men som af informanten opleves som eksisterende, bl.a. i hendes individkultur. I afhandlingen refereres der herefter så vidt muligt til lokalkulturen som informantens håndarbejdskultur, den danske folkehøjskoles håndarbejdskultur eller den grundtvigianske håndarbejdskultur.
- informantens fælleskultur: det danske samfund

⁷ Bilag 3 s. 10

⁸ Professionalisering anvendes i undersøgelsen som et tosidet begreb, da der ikke alene er tale om individuel professionalisering, men også om professionalisering af håndarbejde som fag. Professionaliseringen af håndarbejdsfaget og den implicite kvindelighedskonstruktion uddybes senere i afhandlingen.

⁹ Staunæs 2004: 59-61

¹⁰ Fjord Jensen 1988

¹¹ Idiovers forstået som enkelte individers univers. Halvorsen 2004:58

¹² Halvorsen 2004:27

Der er tale om kulturbevægelse og kulturprocesser i både tid og rum. Der pendles i undersøgelsen mellem to forskellige læringsrum:

- det formelle (historiske) læringsrum i informantens uddannelse indenfor hendes lokalkultur: den grundtvigianske højskoles håndarbejdskultur, hvor hun blev dannet af et normativt kulturbegreb med rod i sin fælleskultur: den historiske danske fælleskultur
- det uformelle læringsrum, dagligstuen, som er en individuel verden eller et individuelt læringsrum, hvor hun til stadighed skaber mening bl.a. gennem sin dialog og meningsforståelse med de artefakter, hun omgiver sig med. Dagligstuen danner en uformel ramme om informantens transformation af medbragte erfaringer fra både fælleskultur og lokalkultur ind i hverdagens kulturprocesser.

Fælleskulturen og lokalkulturen er dermed ikke kun fortid, men en del af informantens nutid.

"I denne dialektikk er både fortidens spor i subjektet og det moderne livs ytringer med i et nåtidens rum som ikke ser bort fra historien, men som trekker den inn i en motsetningsfylt bevissthet."

(Halvorsen 2004:58).

Fortidens spor i subjektet er ikke kun immaterielle, men materialiserer sig i dette tilfælde i en håndvævet sofapude, som er denne undersøgelses omdrejningspunkt. Der kan på den måde spores en bevægelse fra den danske fælleskulturs normative kulturbegreb¹³ og ind i et beskrivende kulturbegreb, der dækker individets egen livsform, livsverden og hverdagskultur. Mellem fælleskulturen og individkulturen lægger lokalkulturen, dvs. informantens håndarbejdskultur sig ind som en zone, hvor både det normative og det beskrivende kulturbegreb mødes og har vægt, og hvor informanten har deltaget og deltager som medskaber og konstruktør af kultur og mening. Som det ses på Theodore Schwarz idioversmodel (fig. 2) tager lokalkulturen farve af både fælleskulturen og individkulturen og fremstår derfor i en grå tone. I undersøgelsens pendling mellem fælleskultur, lokalkultur og individkultur vægtes lokalkulturen, den historiske grundtvigianske højskoles håndarbejdskultur, som referenceramme for informantens værdiopfattelse og dannelse.

Spørgsmålet omkring forudbestemmelse af en kulturgruppes grænser tages op senere i afhandlingen, når den franske filosof og antropolog Bruno Latour og aktør-netværk teorien inddrages.

¹³ Det normative kulturbegreb er kendetegnet af normer og standarder som fungerer som referenceramme for vurdering (Halvorsen 2004:26)

1.4 Problematisering af materielle selvfølgeligheder

Genstande, personer og rum forbindes med følelser og sanser: dufte, lyde, farver, stemninger, samtaler og taktile oplevelser forstået som materielle forekomster.¹⁴ Der er materielle relationer på kryds og tværs mellem kroppe, genstande og rum i menneskers måde at opleve verden på her og nu, men også i erindringen. Vejen ind til afhandlingens problematisering går gennem egne registreringer af hverdagsituationer og videnskabelige refleksioner. Jeg har altid, selv som barn, registreret mine omgivelser gennem deres materialitet og efterfølgende konstateret, at det også er muligt at erindre materielt. Som jeg erindrer en hverdagsituation omkring min farmors kaffebord blev omsorgen for fint porcelæn og mørke lakerede møbler forbundet med smagen af søde, bløde kager, jordbunden samtale om gravsteder og længst afdøde familiemedlemmer rammet ind af spisestuens kølighed med trægulv, højt til loftet, dufte og solen bag det klaprende rullegardin. Hos min mormor og morfar sad vi derimod om sommeren på spisestuebænken med bare ben mod det stikkende, håndvævede uldstof, omgivet af Jesusbilleder, Sikker Hansens idylliske pasteller og min morfars poetiske talemåder, gode men hårde småkager, højskolesnak og en enkelhed og nøjsomhed i mad og bohøve. Det er hverdagsituationer oplevet af barnet, men filtreret og beskrevet gennem den voksnes erindringsfilter. Det er med sådanne vidt forskellige, materialitetsrelaterede, værdiladede og mere eller mindre bevidste erindringsbilleder mennesker møder verden, og det er eksempler på materielle selvfølgeligheder, der kan problematiseres.

De materielle implikationer fylder i verden og inddrager kroppen på forskellig måde. Ikke alene gennem samtaler menneske og menneske imellem, men også gennem en interaktion mellem artefakter, rum og kroppe udveksles der værdier i hverdagen. Der finder en materialisering sted, en materialisering af livsværdier, og det er dette fænomen, jeg ønsker at forfølge i nærværende forskningsprojekt.

Materialisering betyder legemliggørelse. Når noget materialiserer sig, fremtræder det i legemlig skikkelse. Sagt med en lidt nyere terminologi må der være tale om en kropsliggørelse og en forvandling, der involverer en eller flere sanser. Materialisering synes da at være identisk med en proces, der gør det uhåndgribelige håndgribeligt og forbinder kroppen med verden. Der må være nogle veje, ad hvilke materialisering af livsværdi kanaliseres og konstrueres i hverdagen, og der spørges i denne undersøgelse ind til, hvordan livsværdier kan materialiseres og være til stede i verden som materialitet i en relation mellem kroppen og verden eller nærmere betegnet i en relation mellem kroppen, rummet og artefaktet.

Livsværdier opfattes i undersøgelsen som grundlæggende immaterielle værdier og tankebaner, der har indflydelse på det enkelte menneskes livsforståelse og som involverer det enkelte menneskes følelser, refleksioner og handlinger i hverdagen. Det er et fokus på materialisering af livsværdi forbundet med hverdags erfaring og hverdagspraksis.

¹⁴ "Vi kan ikke konstituere os selv uden materialiteten", siger cand. pæd. psych. Mogens Hansen og inkluderer bl.a. sansning, ansigtmimik, smil og latter, stemmeleje og talens tempo i selvtets oplevelse af egen og andres materialitet (Kragelund 2004b:61-73)

1.4.1 Forhandling af mening gennem materialisering og tingsliggørelse

Læringsteoretiker Etienne Wenger taler ikke om materialisering, men om meningsforhandling gennem tingsliggørelse ud fra den opfattelse at menneskets engagement i verden først og fremmest er en meningsforhandlingsproces.¹⁵ Tingsliggørelse er en proces, der med Etienne Wengers ord "former vores oplevelse ved at skabe objekter, der bringer denne oplevelse til at stivne i tingslighed." At nedskrive en lov, skabe en procedure eller frembringe et værktøj er tingsliggørelse, hvor en bestemt forståelse får form og hvor fx værktøjet bliver fokus for meningsforhandling, når det anvendes til at udføre en handling. Der er efter min mening en nuanceforskel i betydningen af tingsliggørelse som proces og materialisering som proces. Nuanceforskellen ligger i tidsforskydningen. Wengers tingsliggørelsesproces starter i en forståelse, før værktøjet bliver til. Under tilblivelsen af værktøjet får oplevelsen og forståelsen form, og der sker en forhandling af mening gennem tingsliggørelse, som fortsætter under anvendelsen af værktøjet. Materialiseringsproces, forstået som materialisering af livsværdi gennem artefakter, er en mere sprogligt uafklaret proces, som overvejende synes at finde sted både under tilblivelsen og anvendelsen af et artefakt, men ikke i forståelsen før artefaktet bliver til. Det er dog vigtigt i denne sammenhæng at påpege, at fortolkningen af denne materialiseringsproces samt de livsværdier, der ligger implicit, på hermeneutisk vis må tage afsæt i den forståelse, der ligger forud for handlingen, dvs. forud for tilblivelsen og anvendelsen. Materialisering er endvidere en proces, der synes at være mulig under artefaktets blotte tilstedeværelse.

Materialisering af livsværdi gennem et artefakt er betinget af, at artefaktet allerede er tilstede som en fysikalitet og en kendsgerning, samt at det enten er under tilblivelse eller er parat til anvendelse. Materialisering ligger ikke forud for tilblivelsen, denne egenskab tilhører alene tingsliggørelse som proces, men tingsliggørelsen kan materialisere sig gennem artefaktets tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse. Er materialisering af livsværdi da ensbetydende med meningsforhandling? I Etienne Wengers terminologi er meningsforhandling en meget bred og generel proces, hvorigennem vi oplever verden og vores engagement deri som meningsfuld. Forhandlet mening omfatter både fortolkning og handling, og er på en gang historisk, dynamisk, kontekstuel og unik, siger han. Der er tale om en kontinuerlig genforhandlingsproces, der hele tiden skaber nye relationer til og i verden.¹⁶ Jeg vælger at se materialisering af livsværdi gennem artefakter som en del af den meningsforhandling og den genforhandlingsproces, der foregår i verden.

Forskningsvejen går gennem et artefakt, en håndvævet sofapude, der gennem sin tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse "gør noget" ved mennesket gennem meningsforhandling, dvs. gennem forhandlingen med de værdier, kommandoer eller forforståelser, der synes nedlagt i artefaktet, og som medvirker til fastholdelse af sociale relationer, identitetskonstruktion og livsværdier, bl.a. gennem den daglige omgang med artefaktet og gennem den genforhandling af mening, der foregår med artefaktet over tid og i rum.

Undersøgelsen befinder sig i et tværvideenskabeligt krydsfelt mellem det kulturelle, det materielle, det læringsmæssige/identitetsskabende og det sociale. I udforskningen af dette sociokulturelle og materielle krydsfelt er det afgørende at finde et samlende teoretisk afsæt, der sætter objekter og mennesker i spil med hinanden med fokus på sociale relationer. Et sådant afsæt er aktør-netværk teorien, i daglig tale kaldet ANT, der til stadighed udvikles og næres af den franske filosof og antropolog Bruno Latour. Teorien præsenteres og diskuteres i næste afsnit.

¹⁵ Wenger 2006: 63-88

¹⁶ Ibid.: 68

2. AKTØR-NETVÆRK TEORI, KULTURANALYSE OG TRANSITOBJEKT – et videnskabsteoretisk kaos?

Med henblik på for det første at fokusere analysen på den sociale relation mellem artefakt og informanten samt dernæst på at indsætte denne relation i et større socialt netværk kombineres og konfronteres den kulturanalytiske tilgang med aktør-netværk teorien, også kaldet ANT, udviklet af den franske filosof og antropolog Bruno Latour. Forholdet mellem ANT og en etnologisk og fænomenologisk inspireret kulturanalyse er dog ikke helt uproblematisk og kombineret med teorien om transitobjektet, der er rundet af psykoanalytisk tænkning, samt teorier fra det narrative felt, synes det videnskabsteoretiske kaos en kendsgerning i denne afhandling. Dette kaos skal ikke stå ureflekteret hen, og jeg vil i det følgende forsøge at afklare forholdet mellem undersøgelsens hovedteorier.

2.1 Aktør-netværk teori

Bruno Latour polemiserer i sin konstruktion af aktør-netværk teorien mod de sociale videnskabers anvendelse af ordet social. Hans pointe er, at begrebet, takket være de sociale videnskabers succesfulde udvikling, er skrumpet ind til at betegne en indforstået stabilisering af tingenes tilstand indenfor et afgrænset område og ikke giver plads for en præcisering af den mangfoldighed og de forbindelser, der efter Latours mening udgør det sociale i dag. Enten anvendes begrebet social som betegnelse for en proces, der samler noget eller nogen, eller også benyttes det som et adjektiv, der betegner en stabiliseret natur af det, der er samlet, siger Latour.¹⁷

I stedet ønsker han at redefinere "det sociale" ved at finde tilbage til ordets oprindelige betydning, og gennem en etymologisk gennemgang af ordet sociologi - videnskaben om det sociale - genopstår begrebet i Latours terminologi som en betegnelse for opsporing af forbindelser – *tracing of associations*¹⁸ – det sociale betegner dermed ikke et fænomen mellem andre fænomener, men betegner en type af forbindelser mellem fænomener, der ikke i sig selv er sociale.¹⁹

Det sociale domæne ekstenderes dermed og defineres bredere, men dog alligevel begrænset til at omfatte opsporingen af nye forbindelser og disse forbindelsers design – *a reassembling of the social*.

Latour ønsker ikke at afstå fra at tale om kulturer, institutioner, lande eller sociale konstruktioner, hvis grænser allerede er konstrueret af andre, men hvor en gruppes grænser er usynlige eller usikre opfordrer han forskeren til at følge aktørerne selv og dermed opdage nye og måske uventede forbindelser. Hvad er det kollektive blevet til i disse aktørers hænder, hvad kan bedst beskrive de nye forbindelser, de er blevet tvunget til at skabe? Latour betegner aktør-netværksteorien (ANT) som en alternativ og hel-relativistisk gren af sociologien.

ANT udfordrer traditionel sociologisk forståelse, både hvad angår metode, aktører og domæne. Bruno Latour arbejder med fem kilder til usikkerhed, hvoraf den ene af kilderne omhandler objektets natur, idet Latour tilføjer objekter eller non-humane aktører, til rækken af mulige aktører i et socialt netværk.²⁰ På hvilken måde berettiger Latour objektet eller artefaktet til denne plads i et socialt netværk og hvilken grad af liv og handlekraft tildeler han objektet i funktionen som non-human aktør?

¹⁷ Latour 2005:1

¹⁸ Ibid.: 5

¹⁹ Et af Bruno Latours forbilleder er plantesociologen Candolle (1873 – 1987), som betegnede dyr, træer og koraller som sociale og som med denne udvidelse af det sociale mening provokerede socialvidenskaberne

²⁰ Ibid.: 5

Hvis handling prioriteres som den intentionelle og meningsfulde handling, der udføres af mennesker, så er det svært at se at fx en hammer kan handle. Den hører tilsyneladende ikke til i det reflektive domæne af sociale relationer. Ikke desto mindre er den med til at ændre tingenes tilstand, den gør en forskel; og objekter, der gør en forskel er i Latours øjne aktører, eller sagt med andre ord: de er objekter, der optræder som deltagere i et handlingsforløb. Dermed ikke sagt, at hammeren som deltager determinerer handlingen, siger Latour, hammeren er ikke den egentlige årsag til slaget på sømmet, og Latour påstår heller ikke, at objekter kan erstatte menneskelige aktører, men påpeger at studier i sociale sammenhænge ikke kan udføres, uden at det problematiseres og undersøges, hvem og hvad der optræder som deltagere i handlingsforløb, herunder også deltagere i kategorien non-humane aktører. ANT's projekt er ikke kun at udvide og ændre listen af deltagere og dermed udvide mængden af de forskningsredskaber, der er til rådighed for studier af sociale sammenhænge, men også at synliggøre de situationer og aktiviteter, hvor et objekt er mulig deltager. Følger forskeren en social forbindelse mellem humane aktører vil der efter Latours mening før eller senere dukke et objekt op. Objekters tavse tilstedeværelse og de mange vidensområder, der knytter sig til objekters tilblivelse og anvendelse, fx teknologiske og æstetiske, kan komplicere forskningsprocessen, men dette vidner blot om sociologiens behov for flere tværvideenskabelige redskaber, mener Latour og opfordrer til vedholdende forfølgelse af objektets eller aktørens rolle uanset forhindringer.²¹

Bruno Latour lægger her op til, at de spor sofapuden sætter som nonhuman aktør kan forfølges sideløbende med at informanten, den humane aktør, vælges som talskvinde for sin håndarbejdsgruppe eller håndarbejdskultur uden på forhånd at lukke grænserne for en sådan gruppe eller på forhånd forudsætte gruppens hierarki.²² I en tredimensional panoptikonbygning har beskueren oversigt over hele bygningen fra et bestemt udsigtspunkt i en forudbestemt hierarkisk magtstruktur.²³ Bruno Latour tager afstand fra denne hierarkiske struktur og bruger panoptikon-metaforen som modbillede til den todimensionale flade socialstruktur,²⁴ han argumenterer for, et horisontalt udsnit af verden, hvor de lokale og globale komponenter eller aktører alle er til stede side om side i en vedvarende proces og påvirker hinanden i et socialt netværk. Her kan mediatorer og "transportmidler" mellem de enkelte aktører forfølges. I Latours tre "movements" eller metodiske bevægelser ønsker han i den første bevægelse at gøre det globale lokalt og spørger: "Where are the structural effects actually being produced?" – hvilke forbindelser leder fra en lokal interaktion til andre steder og tider? I den næste bevægelse gøres det lokale globalt, idet han spørger: "How is the local itself being generated?" og i den sidste og tredje bevægelse forbindes det lokale med det globale idet former for transport og forbindelser mellem de enkelte aktører forfølges.²⁵

Det er hensigten i indeværende undersøgelse at foretage et nedslag i den grundtvigianske håndarbejdskultur, hos en af dens skabere og brugere og i dens ideologi og dannelsesstærkning, *sådan som den blev konstrueret og udlevet*, med henblik på at analysere og diskutere, hvordan sofapuden "gør noget ved" dens ophavskvinde og bruger i et lokalt socialt netværk, for senere at indsætte puden som ligeværdig aktør med andre aktører i et mere globalt socialt netværk, som når ud over den danske folkehøjskoles grænser.²⁶

²¹ Ibid.: 78

²² Latour 2005: 31

²³ Latour 2005:181

²⁴ Bruno Latour er her inspireret af Edwin Abbott (1992): *Flatland: a romance of many dimensions*. New York: Dover.

²⁵ Ibid.: 172, 175, 192, 219

²⁶ Latour 2005

Sofapuden i den blå sofa i Kerteminde kan på den måde være tilstede i det lokale sociale netværk som ligeværdig aktør med andre aktører, mens jeg som forsker forfølger et af sofapudens spor, enkelhedens spor,²⁷ og undersøger hvordan den danske folkehøjskoles opfattelse af enkelhed som æstetisk og kønnet ideal blev genereret og fastholdt som en del af funktionalismens sociale program i et socialt netværk af humane og non-humane aktører. Det er ikke hensigten at afdække et fuldkomment og endegyldigt netværk, hvilket Bruno Latour netop ikke er fortalere for, men at tydeliggøre det krinklede og sætte den håndvævede sofapude ind i et større netværk uden at gemme og glemme den inderst i Babuschka dukken, som er Bruno Latours metafor for den sociologiske forsknings traditionelle metode, hvor mikrohistorien fortælles og derefter indsættes eller indkapsles i makrohistoriens mange lag (eller den større samfundsmæssige sammenhæng), der som Babuschka dukkens mange dukker omgiver og skjuler den lille dukke inderst. Det globale er i Latours netværk ikke længere en større enhed, hvor den lille lokale enhed gemmer sig. Det globale er et andet lokalt sted i netværkets flade struktur. Ingen steder er non-lokale, men dog hersker der en hakkeorden. Latour gør op med mikro- og makrohistorien, taler om flugten fra Babuschka dukken og om aktør/systemdilemmaet²⁸ og forstyrrer dermed de formelle og traditionelle krav til god akademisk opførsel. Latour er ikke fortæller for et enten-eller hvad angår mikroniveau eller makroniveau, men et både-og i en horisontal og flad struktur.

Set i en materielkulturel og hverdagskulturel forskningssammenhæng er det et meget tiltalende træk ved ANT, at respekten for det lokale netværks betydning på denne måde fremhæves og vægtes. Det selvfølgelig vendes på hovedet og giver plads for nye fortolkninger.

2.2 Transitobjektet - det tekstile materiale som genstand

Bruno Latour taler om objektet som non-human aktør. Jeg vælger at præcisere undersøgelsens primære objekt, dvs. sofapuden, som artefakt, forstået som *genstand skabt og forarbejdet af menneskehånd i tilsigtet form*.²⁹

Sofapuden kan betegnes som en genstand i to forskellige betydninger af ordet:

- for det første er sofapuden genstand for forskning, den er undersøgelsens forskningsgenstand og udgør undersøgelsens empiriske udgangspunkt
- for det andet er den en menneskeskabt tekstil genstand fra hverdagen, et artefakt, og optræder som medaktant³⁰ i informantens hverdagsliv

Anvendelsen af et boligtekstil som empirisk materiale kræver en stillingtagen til tekstil som genstand i den materielle hverdagskultur. Det nuancerer undersøgelsen at reflektere over hvilket særkende et boligtekstil som en håndvævet sofapude har i forhold til andre genstande og at tage stilling til, hvilke særlige træk den tekstile materialitet omkring sofapuden har i hverdagskulturen. Implicit i undersøgelsens problematisering og metode ligger et analytisk potentiale for at få nogle bud på dette.

²⁷ Her foregribes et af den kommende analyses resultater, men set i et videnskabssteoretisk perspektiv synes det nødvendigt at nævne forbindelsen mellem undersøgelsens empiri og ANT her.

²⁸ Latour 2005: 169

²⁹ Hansjörg Hohr definerer det æstetiske som skabt og tilsigtet form (Hohr 1994:1-10)

³⁰ Begrebet aktant er hentet fra den franske filosof og antropolog Bruno Latours aktør-netværk teori (ANT) og er blot et andet ord for objekts rolle som non-human aktør i et socialt netværk af ligeværdige humane og non-humane aktører.

Spørgsmålet kan angribes med fantasi og forestillingsevne og et spontant bud, der ligger forud for den analytiske og videnskabelige undersøgelse er, at en sofapude er en blød genstand, der både har en æstetisk, skulpturel funktion og en praktisk, funktionel opgave. Den kan være rund, kvadratisk, rektangulær eller måske formet som et tøjdyr. Den kan variere i størrelse. Den kan flyttes i rummet og anvendes i en stol, en sofa eller på gulvet som støtte for ryggen, hovedet eller bagen eller for at gøre en siddeplads mere blød og behagelig for kroppen. Afhængig af fyld kan den formes efter kroppen eller med hænderne. Den udsender gennem sit materiale, sine farver, størrelse og sit motiv æstetiske, sanselige og kulturelle signaler samt tilhørsforhold, den giver alt efter placering og antal indtryk af kaos eller orden i rummet og den påvirker oplevelsen af rummet. Den kan være arvet, købt eller hjemmelavet, med eller uden motiver, vævet, broderet eller i trykt materiale, og den kan være fremstillet i enten naturmaterialer, syntetiske materialer eller blandinger heraf. Den kan være lodden, glat, stikkende, blød eller hård. Den kan føles varm eller kølig. Den kan være fremstillet i alternative materialer som gummi, papir eller plast. Men adskiller disse tekstile egenskaber og funktioner puden fra andre genstande?

Forud for den endelige fastsættelse af problemformuleringen samt forud for analyserne og diskussionen i forbindelse hermed bringes den engelske designhistoriker Judy Attfield³¹ på banen, da hendes refleksioner over tekstile objekters egenskaber som transitobjekter er anledning til problematiseringens drejning mod artefaktets egenskab som medieringsredskab mellem kroppen og verden og artefaktets deraf følgende evne til at fastholde kropslig og kønnet identitet samt sociale relationer.

Judy Attfield udforsker, hvordan designteori og materielle kulturstudier kan inspirere hinanden med henblik på at forstå relationerne mellem menneske og objekt, herunder mellem menneske og tekstil. Egentlig ønsker hun ikke at fokusere på tingene i sig selv, men på hvordan mennesker forstår verden gennem fysiske objekter. Hun udforsker hverdagslivets materielle kultur og interesserer sig for tingene i deres materialitet omfattende: design, fremstilling, forbrug, anvendelse, afskaffelse og genbrug. Overordnet ønsker hun at undersøge, hvordan tingene gennemløber alle disse nævnte stadier som en del af en formidlingsproces mellem mennesker og den fysiske verden på forskellige trin i disse menneskers livsforløb.³² Hvad sker der med den designede ting, når den bliver til en hverdagsting og absorberes i menneskers levede hverdag, spørger hun - når den lever sit eget liv og bliver til "Wild Things", som er titlen på hendes bog fra 2000. I bogen karakteriserer og definerer hun bl.a. forskellige typer genstande med henblik på at kunne skelne dem fra hinanden, heriblandt tekstil som genstand.

Judy Attfield opfatter generelt artefakter fremstillet af menneskehånd og -tanke som både fysisk og kulturelt materiale, men fremhæver tekstile objekter som tøj og bløde boligtekstiler (tæpper, gardiner, puder, sengelinned) som artefakter, der adskiller sig fra andre genstande, fordi de opleves tæt på kroppen og dermed får en særlig intim karakter. Hun begrundes dette med at tøj har direkte kontakt med kroppen, og at boligtekstiler er med til at definere vores personlige rum, de rum vi indtager kropsligt.

³¹ Judy Attfields bog "Wild Things. The Material Culture of Everyday Life" fra 2000 opfattes som et afgørende værk indenfor studiet af materiel kultur (Daniel Miller, www.nyu.edu/projects/material-world/from_the_editors/ lokaliseret 20.7.2007). Bogen bygger bro mellem designteori og antropologi og perspektiverer design som materiel kultur og diskuterer designobjekters "liv" i en kontekst af skiftende sociale relationer, samt hvordan mening udledes af disse interaktioner. (Judy Attfield døde 16.12.2006)

³² Attfield 2000:1-3

Sofapuden i den blå sofa i Kerteminde kan på den måde være tilstede i det lokale sociale netværk som ligeværdig aktør med andre aktører, mens jeg som forsker forfølger et af sofapudens spor, enkelhedens spor,²⁷ og undersøger hvordan den danske folkehøjskoles opfattelse af enkelhed som æstetisk og kønnet ideal blev genereret og fastholdt som en del af funktionalismens sociale program i et socialt netværk af humane og non-humane aktører. Det er ikke hensigten at afdække et fuldkomment og endegyldigt netværk, hvilket Bruno Latour netop ikke er fortalere for, men at tydeliggøre det krinklede og sætte den håndvævede sofapude ind i et større netværk uden at gemme og glemme den inderst i Babuschka dukken, som er Bruno Latours metafor for den sociologiske forsknings traditionelle metode, hvor mikrohistorien fortælles og derefter indsættes eller indkapsles i makrohistoriens mange lag (eller den større samfundsmæssige sammenhæng), der som Babuschka dukkens mange dukker omgiver og skjuler den lille dukke inderst. Det globale er i Latours netværk ikke længere en større enhed, hvor den lille lokale enhed gemmer sig. Det globale er et andet lokalt sted i netværkets flade struktur. Ingen steder er non-lokale, men dog hersker der en hakkeorden. Latour gør op med mikro- og makrohistorien, taler om flugten fra Babuschka dukken og om aktør/systemdilemmaet²⁸ og forstyrrer dermed de formelle og traditionelle krav til god akademisk opførsel. Latour er ikke fortæller for et enten-eller hvad angår mikroniveau eller makroniveau, men et både-og i en horisontal og flad struktur.

Set i en materielkulturel og hverdagskulturel forskningssammenhæng er det et meget tiltalende træk ved ANT, at respekten for det lokale netværks betydning på denne måde fremhæves og vægtes. Det selvfølgelig vendes på hovedet og giver plads for nye fortolkninger.

2.2 Transitobjektet - det tekstile materiale som genstand

Bruno Latour taler om objektet som non-human aktør. Jeg vælger at præcisere undersøgelsens primære objekt, dvs. sofapuden, som artefakt, forstået som *genstand skabt og forarbejdet af menneskehånd i tilsigtet form*.²⁹

Sofapuden kan betegnes som en genstand i to forskellige betydninger af ordet:

- for det første er sofapuden genstand for forskning, den er undersøgelsens forskningsgenstand og udgør undersøgelsens empiriske udgangspunkt
- for det andet er den en menneskeskabt tekstil genstand fra hverdagen, et artefakt, og optræder som medaktant³⁰ i informantens hverdagsliv

Anvendelsen af et boligtekstil som empirisk materiale kræver en stillingtagen til tekstil som genstand i den materielle hverdagskultur. Det nuancerer undersøgelsen at reflektere over hvilket særkende et boligtekstil som en håndvævet sofapude har i forhold til andre genstande og at tage stilling til, hvilke særlige træk den tekstile materialitet omkring sofapuden har i hverdagskulturen. Implicit i undersøgelsens problematisering og metode ligger et analytisk potentiale for at få nogle bud på dette.

²⁷ Her foregribes et af den kommende analyses resultater, men set i et videnskabssteoretisk perspektiv synes det nødvendigt at nævne forbindelsen mellem undersøgelsens empiri og ANT her.

²⁸ Latour 2005: 169

²⁹ Hansjörg Hohr definerer det æstetiske som skabt og tilsigtet form (Hohr 1994:1-10)

³⁰ Begrebet aktant er hentet fra den franske filosof og antropolog Bruno Latours aktør-netværk teori (ANT) og er blot et andet ord for objekts rolle som non-human aktør i et socialt netværk af ligeværdige humane og non-humane aktører.

Spørgsmålet kan angribes med fantasi og forestillingsevne og et spontant bud, der ligger forud for den analytiske og videnskabelige undersøgelse er, at en sofapude er en blød genstand, der både har en æstetisk, skulpturel funktion og en praktisk, funktionel opgave. Den kan være rund, kvadratisk, rektangulær eller måske formet som et tøjdyr. Den kan variere i størrelse. Den kan flyttes i rummet og anvendes i en stol, en sofa eller på gulvet som støtte for ryggen, hovedet eller bagen eller for at gøre en siddeplads mere blød og behagelig for kroppen. Afhængig af fyld kan den formes efter kroppen eller med hænderne. Den udsender gennem sit materiale, sine farver, størrelse og sit motiv æstetiske, sanselige og kulturelle signaler samt tilhørsforhold, den giver alt efter placering og antal indtryk af kaos eller orden i rummet og den påvirker oplevelsen af rummet. Den kan være arvet, købt eller hjemmelavet, med eller uden motiver, vævet, broderet eller i trykt materiale, og den kan være fremstillet i enten naturmaterialer, syntetiske materialer eller blandinger heraf. Den kan være lodden, glat, stikkende, blød eller hård. Den kan føles varm eller kølig. Den kan være fremstillet i alternative materialer som gummi, papir eller plast. Men adskiller disse tekstile egenskaber og funktioner puden fra andre genstande?

Forud for den endelige fastsættelse af problemformuleringen samt forud for analyserne og diskussionen i forbindelse hermed bringes den engelske designhistoriker Judy Attfield³¹ på banen, da hendes refleksioner over tekstile objekters egenskaber som transitobjekter er anledning til problematiseringens drejning mod artefaktets egenskab som medieringsredskab mellem kroppen og verden og artefaktets deraf følgende evne til at fastholde kropslig og kønnet identitet samt sociale relationer.

Judy Attfield udforsker, hvordan designteori og materielle kulturstudier kan inspirere hinanden med henblik på at forstå relationerne mellem menneske og objekt, herunder mellem menneske og tekstil. Egentlig ønsker hun ikke at fokusere på tingene i sig selv, men på hvordan mennesker forstår verden gennem fysiske objekter. Hun udforsker hverdagslivets materielle kultur og interesserer sig for tingene i deres materialitet omfattende: design, fremstilling, forbrug, anvendelse, afskaffelse og genbrug. Overordnet ønsker hun at undersøge, hvordan tingene gennemløber alle disse nævnte stadier som en del af en formidlingsproces mellem mennesker og den fysiske verden på forskellige trin i disse menneskers livsforløb.³² Hvad sker der med den designede ting, når den bliver til en hverdagsting og absorberes i menneskers levede hverdag, spørger hun - når den lever sit eget liv og bliver til "Wild Things", som er titlen på hendes bog fra 2000. I bogen karakteriserer og definerer hun bl.a. forskellige typer genstande med henblik på at kunne skelne dem fra hinanden, heriblandt tekstil som genstand.

Judy Attfield opfatter generelt artefakter fremstillet af menneskehånd og -tanke som både fysisk og kulturelt materiale, men fremhæver tekstile objekter som tøj og bløde boligtekstiler (tæpper, gardiner, puder, sengelinned) som artefakter, der adskiller sig fra andre genstande, fordi de opleves tæt på kroppen og dermed får en særlig intim karakter. Hun begrundes dette med at tøj har direkte kontakt med kroppen, og at boligtekstiler er med til at definere vores personlige rum, de rum vi indtager kropsligt.

³¹ Judy Attfields bog "Wild Things. The Material Culture of Everyday Life" fra 2000 opfattes som et afgørende værk indenfor studiet af materiel kultur (Daniel Miller, www.nyu.edu/projects/material-world/from_the_editors/ lokaliseret 20.7.2007). Bogen bygger bro mellem designteori og antropologi og perspektiverer design som materiel kultur og diskuterer designobjekters "liv" i en kontekst af skiftende sociale relationer, samt hvordan mening udledes af disse interaktioner. (Judy Attfield døde 16.12.2006)

³² Attfield 2000:1-3

Med udgangspunkt i Donald W. Winnicott's teori om transitobjektet³³, udvider Judy Attfield sin egen analyse til at omfatte refleksioner over tekstile objekters særlige kvalitet, og hvordan mennesket anvender tekstile genstande til at udleve særlige aspekter af væren – i – verden på et direkte sanseligt oplevelsesniveau med reference til tid.³⁴

Hun siger om denne særlige kvalitet:

"Thus textiles present a particularly apposite object type to illustrate how things are used to mediate the interior mental world of the individual, the body and the exterior objective world beyond the self through which a sense of identity is constructed and transacted within social relations."

(Attfield 2000: 123)

Hendes tanke er her, at tekstile artefakter ikke kun forbinder den enkeltes indre mentale verden med kroppen og med den ydre objektverden, men at artefakterne fungerer medierende som et interagerende mellemlid eller lag, der formidler kontakt og samspil mellem kroppen og verden, en interaktion, der rækker udover det enkelte menneske, hvorved der konstrueres en fornemmelse af identitet, som udledes indenfor sociale relationer. Judy Attfield fremhæver det tekstile objekts flygtighed og implicerer begrebet tid i transitobjektet, hvorefter hun præciserer teorien:

" So the experience of time passing is sensed physically and subjectively through fabric as a form of transitional object that acts as a mediating tissue between the body and the external world."

(Attfield 2000: 123)

I Judy Attfields perspektivering af begrebet social relation indgår ikke kun opfattelsen af artefaktet som et middel til sociale relationer mennesker imellem men også en opfattelse af menneske - artefakt relationen som en social relation i sig selv. Hun mener, at tekstile objekter på den måde udfordrer dualiteten som adskiller natur og kultur, form og indhold samt den fysiske genstand og tankerne bag den, og at muligheden for at forene subjekt og objekt som en social relation dermed øges.³⁵

Her nærmer hun sig Bruno Latour i hans fortale for objektets eller artefaktets ligeværdighed i et netværk af sociale relationer, men hvordan forholder Latour sig til den emotionelle side af forholdet mellem artefakt og menneske? Før denne diskussion tages op uddybes Judy Attfields karakteristik af det tekstile som transitobjekt:

Hun karakteriserer bl.a. tekstile objekter på følgende måde: Tekstiler kendetegnes ved bevægelighed, varme, struktur og flygtighed. Tekstiler knyttes til skiftende identitetskonstruktioner livet igennem, de anvendes, ordnes, opbevares, slides, ændres, genbruges, og er dog genkendelige gennem alle stadier med spor af deres originale form, fx i mutationsprocessen fra sommerkjole til klude-tæppe. Tekstiler kan være skrøbelige og forgængelige i brug, og alligevel har det været muligt at bevare historiske tekstiler gennem flere århundrede.

³³Donald W. Winnicott (1898-1971) eksemplificerer transitobjektet i et psykoanalytisk perspektiv gennem barnets anvendelse af sutteklud som en art moderobjekt. Fra Winnicott (1971) 1991: "Playing and Reality." (Judy Attfields henvisning.)

³⁴Attfield 2000: 122

³⁵Ibid.: 125-126

Tekstiler forbindes gennem deres forgængelighed, skiftende brug og slitage med personlig oplevelse af tidens gang, og det tekstile materiales individuelle tekstur og modtagelighed for lugt betyder, i perspektivering af forholdet mellem erindring og objekt, at fx tøj kan opleves som tæt forbundet med en bestemt persons individualitet.³⁶ I konfrontationen med genstande eller beklædning som har tilhørt en afdød ven eller slægtning, opleves det som om afdødes personlighed og værdiopfattelse i større eller mindre grad er indeholdt i den fysiske genstand, overført i forbindelse med genstandens anskaffelse, tilblivelse, daglige anvendelse eller tilstedeværelse.³⁷

Judy Attfield ønsker at rykke ved definitionen af individualitet som en abstrakt størrelse, og ved at diskutere tekstilers særlige relevans i tingsliggørelse af individualitet og som transitobjekt, flytter hun fokus til et materielt niveau. Som Judy Attfield selv bringer på bane kan det postuleres, at transitobjekter kan være hvad som helst, og at valget af tekstiler kan synes tilfældigt, men dog mener hun, at tekstiler har særlige egenskaber, som ikke kan erstattes af fx en traktor eller en nål.

Judy Attfields teoretisering over transitobjektet forekommer noget unuanceret, idet hun overvejende fremhæver den harmoniske og lidt sentimentale side af det tekstile artefakts evne til at optræde som en forbindelse mellem kroppen, den indre mentale verden og den ydre objektverden. Hvis tid, sanselige oplevelser og afdøde slægtninges personlighed og værdiopfattelse kan fastholdes i et tekstilt objekt, må det være ensbetydende med at også ubehagelige og uønskede personlige oplevelser og relationer fastholdes og transformeres gennem tekstilet, ja ikke alene fastholdes, men også fastholder og forpligter brugeren eller ejeren i en næsten tvungen relation, hvis det tekstile objekt ikke bortskaffes.

I Bruno Latours teminologi indenfor aktør-netværk teorien tales der ikke om transitobjekter. I det hele taget er Latour ikke tilbøjelig til at gå ind i den emotionelle og psykoanalytiske side af den sociale relation mellem menneske og objekt eller mellem humane og nonhumane aktører. Han teoretiserer over skiftet fra et sprogligt imperativ til et materielt imperativ, når hotelejereren anvender en hotelnøgle med tyngde for at lade nøglen selv minde hotelgæsten om at aflevere den ved skranken frem for at anvende en mundtlig eller skriftlig påmindelse.³⁸ Den sproglige forbindelse mellem mennesker kalder han emotionel, mens han vælger at omtale den materielle forbindelse som fysisk eller finansiel. Det emotionelle forbindes ikke med det materielle hos Latour, når han fx teoretiserer over, hvordan en standsning af et tog gennem blokering af togskinne vækker passagerernes oplevelse af tid samt deres bevidsthed om den teknologiske materialitet, der ligger bag togets funktion og tilblivelse.³⁹ Han fravælger at gå ind i de emotionelle forbindelser mellem tog og menneske, fx den angst eller irritation en togstandsning kan forårsage. Det kan skyldes Bruno Latours til tider naturvidenskabelige og teknologiske tilgang.

³⁶ Attfield 2000:121-148.

³⁷ Attfield 2000: 121 og 146

³⁸ Latour 1998: 151

³⁹ Latour 1997: 11

Transition er et substantiv, der betegner en overgang fra en tilstand til en anden, men er transitionen gennem objektet eller betegnelsen transitobjekt da kun knyttet til emotionelle og værdimæssige. Kan den tyngede hotelnøgle ikke betegnes som transitobjekt? Den erstatter en verbal ordre, der ellers måtte videregives mundtligt eller skriftligt og den nævnte non-humane aktør har efter Bruno Latours mening en mere effektiv virkning end den verbale ordre. Nøglen udformning er målrettet en bestemt funktion og tanken bag eller planen for denne funktion er gennemskuelig. Når der i min oplevede hverdag trækkes et nummer i en automat på posthuset eller på apoteket, er det ikke alene et udtryk for den ventende kundes accept af at overholde køkulturen og undgå diskussion med andre kunder eller ekspedienten, men også en accept af at anvende en materiel påmindelse og et materielt bevis på det nummer, man har fået i køen. Når de indsamlede varer ved indkøb i supermarkedet lægges på transportbåndet ved kassen, og man som kunde lægger et dertil indrettet skilt mellem sine egne varer og den næste kundes varer, er det udover at være en hjælp for den ansatte ved kassen også en accept af den private ejendomsret og en måde, hvorpå kaos forhindres og en aftalt orden overholdes. Også her erstatter nævnte skilt en mundtlig eller skriftlig ordre om at skelne mellem egne og andre kunders varer. Her ville Bruno Latour måske bryde ind og diskutere, hvorvidt man herved lægger op til det tavse samfund og minimerer den sociale og verbale (og emotionelle?) forbindelse mellem individerne i køen, men er skiltet et transitobjekt?

Jeg tror det er vigtigt at skelne. Skiltet på transportbåndet er designet til en bestemt funktion og er nyttigt i et kapitalistisk samfund, hvor enhver betaler for eget forbrug, måske udnyttes skiltet endda derudover til reklame for vaskepulver, men den har som objekt ingen personlige, emotionelle og værdimæssige transitioner fra et bestemt individ til et andet individ. Den håndvævede sofa-pude i denne undersøgelse er ved første blik også nyttig og fremstillet med henblik på en gennemskuelig funktion som behagelig støtte i ryggen eller under nakken, samtidig har den en dekorativ funktion. Som skiltet på transportbåndet er den en non-human aktør i et socialt netværk og lægger fx op til en overholdelse af en vis orden i stuen, men med helt andre skjulte forpligtelser knyttet til en række emotionelle, kønnede, personlige og værdimæssige forbindelser i tid og rum til informantens forbilleder, til tilblivelsesprocessen og til den afdøde kvinde, der vævede forlægget for puden ca. 28 år tidligere, og hvis søn informanten har adopteret. Det er disse forhold, der gør den håndvævede pude til et transitobjekt, mens den tyngede hotelnøgle og skiltet på transportbåndet nok er non-humane aktører i et socialt netværk, men ikke kan betragtes som transitobjekter. Især den kønnede forbindelse i puden er med til at adskille den fra både hotelnøglen, kø-nummeret i automaten og skiltet på supermarkedets transportbånd. Bruno Latour udviser i mine øjne ikke åbenhed for og opmærksomhed på de kønnede og emotionelle materielle relationer i verden, og her er en blind plet i aktør-netværk teorien. Judy Attfields udlægning af Donald W. Winnicotts teori om transitobjektet anvender jeg derfor i undersøgelsen, således at den manglende forholden sig til det emotionelle ikke forbliver en blind plet i min anvendelse af aktør-netværk teorien. Det er dog min hensigt at modarbejde den lidt harmoniserende og romantiserende tendens, der knytter sig til transitobjektet i Judy Attfields udlægning.

I deres kulturanalytiske tilgang giver etnologerne Billy Ehn og Orvar Löfgren modsat Bruno Latour plads for de emotionelle og kønnede betydninger og for opfattelser af kønnethed i en kultur. Introduktion til denne kulturanalytiske tilgang gives i næste afsnit hvorefter tilgangen diskuteres og konfronteres med Bruno Latours teori.

2.3 Kulturanalyse

Den norske arkæolog Kristine Orestad Sørgaard bruger udtrykket "diskrediteringen af det materielle", når hun omtaler videnskabens nedvurdering af genstande som kilde.⁴⁰ Hun ser tendensen i en sammenhæng med videnskabens udvikling i 1900-tallet, hvor den logiske positivisme voksede frem. Empirismen blev afskrevet som kundskabsteoretisk ideal, mens teoretiske størrelser og objektivitet blev fremelsket. Fx blev arkæologer i 1960'erne og 1970'erne beskyldt for at opfatte beskrivelser af data som et mål i sig selv, og indenfor antropologien blev studier af materiel kultur negligeret som forskningsfelt.

Genstande blev ifølge Kristine Orestad Sørgaard forbundet med uvidenskabelig og museal fortid, og først gennem 1980'ernes og 1990'ernes videnskabelige optagethed af hermeneutiske og fænomenologiske perspektiver blev interessen for den materielle kultur øget. Dog har fokus været rettet mod "hvordan subjektene oplever og tolker den materielle verden, ikke hvordan materiel kultur rent faktisk er medvirkende i konstitueringen af våre sociale liv", skriver Kristine Orestad Sørgaard.

Denne rettedhed er nu vendt bl.a. takket være de svenske professorer i etnologi Orvar Löfgren og Jonas Frykman og deres banebrydende arbejde med at udforske den materielle kultur gennem nye kulturanalytiske perspektiver på fænomenologi og materialitet.⁴¹

Som kulturanalytisk arbejdsredskab i denne undersøgelse tages der derfor afsæt i de svenske etnologers brede kulturanalyse, som giver plads for den enkelte forskers subjektive indlevelse og videnskabelige fantasi kombineret med muligheden for samtidig at opretholde videnskabelige validitet og troværdighed. Med kulturanalysen ønsker Orvar Löfgren og Billy Ehn at aftrivialisere hverdagslivet og forstyrre det selvfølgelig. I den seneste udgave af "Kulturanalyse" fra 2001 redegør etnologerne i afsnittet "Analytisk korsbefruktning" for den befordrende indflydelse poststrukturalistisk kritik og social konstruktionsteori siden 1980'erne har haft på det tværvidevidenskabelige studieområde "Cultural Studies". Tidligere spurgte kulturanalytikereren om, hvad vi gør med tingene. Nu betones det, hvad tingene og fænomenerne gør med os. Det tidligere entydige identitetsbegreb indenfor kulturforskningen samt fokus på enkelte kulturers harmoniske sammenhænge er sat under kritik, og i dag fokuseres der i stedet på, hvordan identitet konstrueres og forandres, og hvordan menneskers måde at leve på indebærer modsigelser, kompleksitet og konflikt.⁴² Metoden er velegnet til at afdække rodtråde og sammenhænge mellem de enkelte dele i en kultur. Netop afdækningen af en kulturs rodtråde som et genkendeligt netværk eller mønster, der gentager sig gennem kulturens enkeltdele, har træk tilfælles med ANT's ønske om at forfølge aktørernes spor i et todimensionalt netværk. De kulturanalytiske angrebsmåder har en metodisk kvalitet som savnes hos Bruno Latour og ANT, og princippet og kravet om genkendelighed i netværkets enkeltdele virker befordrende for undersøgelsens validitet og troværdighed.⁴³

⁴⁰ Sørgaard 2005

⁴¹ Löfgren 1997; Frykman og Gilje 2003; Kragelund 2004b: 13 -26; Stoklund 2003: 11

⁴² Ehn og Löfgren 2001: 11-14

⁴³ I analysen "Bordløbere og kvindeliv 1940-1965" af to vævede bordløbere, fremstillede i 1940'erne og 1950'erne, var det især sammenhængen mellem kulturens opfattelse af kaos, orden og køn, der var iøjnefaldende. Kulturens ordensprincipper gik igen i bordløbernes mønsteropbygning, i deres anvendelse og funktion, samt i tidens og den grundtvigianske kulturs idealer for boligindretning og kvindelivsform. Her var det fortrinsvis tekstilernes anvendelse, der blev angrebet gennem analysens tematiseringer men med opmærksomhed på sammenhængen mellem tilblivelse og anvendelse. I kulturanalysen af en særlig spindekultur i 1970'ernes Danmark i mit speciale "Kvindelighed og håndspinding - en konstrueret lyst?" kunne den uregelmæssigt håndspundne tråd forfølges og opfattes som den befriede tråd, en frigørelsesproces, der gik igen i kulturens frisættelse af kvindeligheden, i tekstilkunstens kvindebillede, i ordensprincipperne for spindeværkstedets tilsyneladende kaos, i tidens fag - og kvindelitteratur samt i materialets placering mellem natur og kultur. Befrielsesprincippet blev på den måde forfulgt gennem tematiseringer som køn, kaos og orden, arbejde, natur og kultur. Det var i nævnte undersøgelse tekstilet tilblivelse, der stod i fokus.

Billy Ehn og Orvar Löfgrens kulturanalyse lægger op til stemnings- og oplevelsesbeskrivelse som første trin i den fænomenologiske indgang til den kultur, man ønsker at udforske. Kulturgruppen vælges på forhånd og kulturens grænser søges bl.a. gennem kontrastering og gennem opsporing af modkulturer. Når Bruno Latour taler om grupper og sociale netværk afviser han ikke kulturbegrebet, men inkluderer også kulturgrupper. Et af hans forskningsprincipper er dog, at gruppens grænser ikke på forhånd er antaget, men står åbne, samt at det ikke på forhånd er bestemt af forskeren, hvem der udgør gruppens medlemmer, således at det sociale netværk netop befinder sig i en ikke-endergyldig, ikke-definitiv og ikke-afsluttet dannelsesproces.⁴⁴ Ofte defineres og fastholdes en gruppes grænser for hurtigt i en forskningssituation, mener Latour, åbenheden for "det uventede" blændes især, hvis man som forsker er en del af den gruppe, man ønsker at udforske. Risikoen ligger i at gruppens grænser tages for givet og fremstår som en indiskutabel og uproblematisk enhed. Her rammer han ned i diskussionen om distancering både generelt og i min egen forskerposition. I min kulturanalyse af den håndvævede sofapudes *tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse* har jeg i overensstemmelse med Bruno Latour taget udgangspunkt i objektet eller artefaktet som aktant i et netværk af sociale relationer og anerkendt den håndvævede sofapude som en ligeværdig aktør på linje med de humane aktører, men selve det lokale netværk, informantens grundtvigianske håndarbejdskultur eller lokalkultur er i min analyse af sofapudens tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse en forudbestemt størrelse med forholdsvis lukkede grænser, som det fremgår af afsnittet om subjektets kulturelle konstruktion og kulturproces som kulturbegreb. I begrundelsen herfor lå ønsket om at begrænse undersøgelsens bredde og omfang med henblik på at gå i dybden. Antigruppen eller modkulturen til informantens håndarbejdsgruppe berøres i de passager af kulturanalysen, hvor gruppens opfattelse af amatører adskilles fra opfattelsen af den professionelle, og i dramatiseringen af informantens besøg i en anden dagligstue opstår der også en anti-lignende gruppe af aktør og aktanter, men selvom kultur grundlæggende opfattes som proces i analysen af dette lokale netværk, gøres der fra min side ikke bevidst plads for de uventede spor eller de uventede medlemmer, idet grænserne opfattes som lukkede. Denne erkendelse er opstået efter læsning af Bruno Latours teoretiske refleksioner og diskussioner og betyder, at den grundtvigianske håndarbejdskulturs grænser åbnes sidst i afhandlingen og nye spor forfølges i en mere nuanceret analytisk viderebearbejdning af enkelhedens netværk.

Der kan med god grund spørges til, hvorvidt den valgte form for kulturanalyse kan korrespondere med Bruno Latours aktør-netværk teori eller ej. Bruno Latour er tilsyneladende ikke fortaler for den fænomenologiske måde at arbejde på, men den sarkastiske humor i hans skriftlige udtryk er af og til en hindring for forståelsen af hans intentioner. Hans lidt matematiske og naturvidenskabelige forkærlighed for at indsætte sine iagttagelser i skemaer hører til hans arbejder i tiden omkring 1997,⁴⁵ og det er min opfattelse, at han i dag, måske uden at ville indrømme det, arbejder tilnærmelsesvis fænomenologisk, når han fx går ud i verden og iagttager og oplever, hvordan tingene og menneskene agerer i forhold til hinanden. Hans skrivestil er en blanding af fortælling og fiktion med eksempler på aktør-aktant forhold og en teoretisering herover, og på den måde understreger og støtter han i virkeligheden sine egne teorier om aktanternes eller objekternes betydning i verden, men han fremhæver også oplevelse. og spørger til, hvem eller hvad der agerer og handler, når mennesket handler.

⁴⁴ Latour 2005:21 -42

⁴⁵ Latour 1997; Latour 1998

Han stiller spørgsmålstejn ved de kategorier og genstande som er selvfølgelige for os, men går i mine øjne et skridt videre end Ehn og Löfgren i sin aftrivialisering af det selvfølgelige, og fokuserer på den usikkerhed, der er omkring en gruppes eller et netværks selvfølgelige afgrænsning. Han ser som Ehn og Löfgren på det komplekse og problematiserer den materialitet, som mennesker er indhyllet i og spørger til, hvem eller hvad der agerer og handler, når mennesket handler. Han vender tingenes kausalitet og spørger, hvorfor tingene er, hvor de er, og ønsker at spore grundene hertil.

De svenske etnologer og den franske filosof og antropolog kompletterer i mine øjne hinanden på en frugtbar måde. Ehn og Löfgren besidder som sagt en metodisk styrke og præsenterer et alsidigt tilbud af angrebsmåder, som jeg savner hos Latour. Etnologerne lægger op til at aftrivialisere selvfølgeligheder, mens Latour taler om at synliggøre det lokales spor og forbindelser og højne objektets betydning. De er enige om at magtens dynamik kan ligge i en kulturs usynlige selvfølgeligheder. Latour lægger vægt på at rette opmærksomheden på de antigrupper, der dannes når gruppens netværk afdækkes.⁴⁶ Her er han i overensstemmelse med Ehn og Löfgren, der fastslår betydningen af at kontrastere og søge en kulturs grænser via dens modkultur.

Med Ehn og Löfgrens analysestrategi er jeg som forsker fristet og tilbøjelig til på forhånd at forudbestemme og lukke en kulturs grænser, mens Latour løfter pegefingeren og minder mig om, at kulturgruppen eller netværkets grænser og arten og mængden af netværkets aktører kan være uforudsigelige og uendelige.⁴⁷

2.4 Endelig problemformulering

På baggrund af de indledende afsnits refleksioner sammenfattes følgende problematisering:

Gennem genstandsbeskrivelse og kulturanalyse af en håndvævet sofapudes tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse undersøges det, hvordan subjektiv livsværdi materialiseres og fastholdes gennem et artefakt.

Der fokuseres i analyserne på det tekstile artefakts evne til at forbinde kroppen med verden samt til at fastholde kropslig og kønnet identitet gennem sociale relationer i et lokalt netværk af humane og non-humane aktører.

Der analyseres og reflekteres i et tidsperspektiv fra 1930 – 2006.

Afhandlingens sociokulturelle og overordnede afsæt tages i i den franske filosof og antropolog Bruno Latours aktør-netværk teori (ANT) og i de svenske etnologer Billy Ehn og Orvar Löfgrens kulturanalytiske teorier og metoder.

Der arbejdes metodisk med udvikling af genstands- og kulturanalyse på basis af etnologerne Billy Ehn og Orvar Löfgrens kulturanalytiske tilgang samt med konstruktion af en materialiseringsmodel til videnskabelig italesættelse og diskussion af sofapudens tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse, forstået som de materialiteter, der skabes mellem krop, rum og artefakt.

I en bredere perspektivering, hvor den sociale lokale relation mellem artefakt og informant søges indsat i en større sammenhæng, belyses og diskuteres det, hvordan enkelhed som æstetisk og kønnet ideal blev genereret og fastholdt som en del af funktionalismens sociale program i et socialt globalt netværk af humane og non-humane aktører med sofapuden og den danske folkehøjskole som to ud af mange aktører.

Latour 2005: 32

Bruno Latour er dog selv tilbøjelig til på en lidt sarkastisk og normativ måde at indsætte sociologer og naturvidenskabsfolk i afgrænsede grupper.

3. BEGRUNDELSE OG FORFORSTÅELSE

3.1 Begrundelse

Dr. phil. Margrethe Hald (1897-1982) var i sin udforskning af oldtidens tekstiler eksemplarisk i ordsætning af de tavse processer, der var gået forud for de vævede tekstilers eksistens, i detaljerede beskrivelser af materialevalg, trådtæthed og spindemåder samt i kvalificerede gæt på dragternes bæremåder og på de tidligere ejeres status, alder, køn og livsform.⁴⁸ Hun drog paralleller til folkekunsten og til etnografiske fund og placerede de vævede tekstiler i et kulturelt og teknisk udviklingsforløb i tid og rum samt gjorde op med opfattelsen af oldtidens tekstiler og tekniske kunnen som primitiv. Gennem sin forskning gav hun sit bidrag til konstruktionen af det nationale, af danskhed og af det danske særpræg.⁴⁹ Når en håndvævet sofapude i dag optræder som forskningsgenstand i et ph.d. - projekt indenfor materialitetsforskningen, er det ikke nationalitetsforskning, men forskning med henblik på at optrevle og synliggøre de komplekse sammenhænge menneske og artefakt indgår i og involverer hinanden i, med ønsket om at diskutere hvordan mennesket og artefaktet konstruerer og påvirker hinanden både individuelt, kulturelt og samfundsmæssigt samt komme med bud på hvordan dualismen mellem subjekt og objekt kan nuanceres. Margrethe Hald havde øje for detaljen i det tilsyneladende selvfølgelige. I dag er detaljen stadig i fokus i tekstil- og materialitetsforskningen, men hensigten er snarere at lade detaljen lede forskeren videre til ny viden om relationerne mellem menneske, materialitet og samfund.

Materialitetsforskning optræder i dag som et tværvideenskabeligt forskningsområde knyttet til andre forskningsdiscipliner. På Danmarks Pædagogiske Universitet udgør Forskningsenheden Materielle Kulturstudier en del af den didaktiske forskningskapacitet på institut for curriculumforskning. Didaktiske tekstilforskning⁵⁰ og sammenhængen mellem det tekstile håndværk og materiel kultur er her et implicit forskningsfelt, jeg ønsker at videreudvikle både teoretisk og metodisk

3.2 Projektets relation til Danmarks Pædagogiske Universitet og Forskningsenheden Materielle Kulturstudier

Et ph.d. – projekt er som en levende organisme, der ændrer form undervejs. Den første spæde projektbeskrivelse formuleres søgende og som stipendiat tilstræber man i problematiseringen at kombinere sin personlige undren med aktuelle akademiske, kulturelle og pædagogiske diskussioner samt med de krav den stipendiatsøgende institution opstiller til projektet. Projektet tager farve undervejs af de videnskabsteoretiske og faglige diskussioner, man som forskerstuderende deltager i og konfronteres med både indenfor og udenfor egen akademiske institution gennem den treårige uddannelses- og stipendieperiode. Afgrænsninger og præciseringer af problemet tager form, og med henblik på at vedligeholde en vis forbindelse til projektets oprindelse samt befordre kontinuerlighed og sammenhæng i de handlinger og beslutninger, der vedrører projektet, er det givende at reflektere retrospektivt i forhold til projektets forløb. Hvad var kernen i begrundelsen for den første problematisering – er der en forbindelse mellem de første overvejelser og den endelige udformning? Har fokus ændret sig?

⁴⁸ Hald 1950

⁴⁹ Kragelund 2004b: 78-82

⁵⁰ Didaktisk tekstilforskning er udviklet af lektor, ph.d. Minna Kragelund, Danmarks Pædagogiske Universitet, som en kombination af genstandsforskning og kulturanalyse til belysning af læringsforholdet mellem menneske og tekstil set i en samfundsmæssig kontekst (Kragelund 2001b; Kragelund 2005)

⁵¹ Opslagets ordlyd var således: "Et stipendium i materiel kultur med tilknytning til universitetets kommende forskningsprogram om Sanselige erfaringer. Stipendiet sigter mod "krop, artefakter og rum" og omfatter en undersøgelse af sanseerfaringers betydning for refleksion og handling. Stipendiaten vil indgå i forskningsprogrammets arbejde og i et interuniversitært samarbejde inden for fagområdet" (Udskrift fra www.offentlige-stillinger.dk lokaliseret 21. november 2002)

Stipendieopslaget i materiel kultur opslået af Danmarks Pædagogiske Universitet i 2002 sigtede bredt mod krop, artefakter og rum og omfattede en undersøgelse af sanseerfaringers betydning for refleksion og handling.⁵¹ Til indeværende projekt formuleredes oprindeligt en problematisering af krop, rum og artefakt relateret til det uformelle læringsrum som et forskningsmæssigt forsømt læringsrum, og projektet blev antaget med arbejdstitlen "Boligen som læringsmiljø".

Forskningsprojektet har kontinuerligt fastholdt fokus på det uformelle læringsrum, mens problematiseringen af krop og artefakter samt valg af empiri og metode har gået nogle reflekterende omveje over kropslig og sanselig subjektivering samt poststrukturalistisk inspireret empirisk forskning for at finde sit endelige ståsted i materialiseringsproblematikken samt i genstands- og kulturanalyse som metode. Dagligstuen som det uformelle læringsrum er blevet indkredset og præciseret undervejs. Den danske folkehøjskole var, og er måske stadig, eksemplarisk i sit forsøg på at skabe forbindelse mellem to læringsrum, det offentlige og det private rum eller skolen og hjemmet. I den danske folkehøjskoles formelle og offentlige læringsrum i håndarbejdsundervisningen i midten af 1900-tallet konstrueredes og nedlagdes en forståelse af materiel praksis hos de kvindelige deltagere med henblik på, at kvinderne i et livslangt forløb praktiserede denne forståelse materielt i det private og uformelle læringsrum, i hjemmet. Her fortsatte, udviklede, udfordrede eller afviklede de implicerede kvinder den materielle praksis og læring.

Forskningsprojektet har i sin oprindelse og igennem størstedelen af projektets forløb relateret sig til Danmarks Pædagogiske Universitets udviklingskontrakt 2000 – 2005 og til forskningsplanerne for Forskningsenheden Materielle Kulturstudier i årene fra 2003 – 2005 samt til den forskningsprofil, der er lagt ud på enhedens hjemmeside i foråret 2006.⁵²

Den overordnede forskningsprofil for Danmarks Pædagogiske Universitet (DPU) udpegede for perioden 2000 - 2005 otte forskningsområder som kerneområder og heriblandt vægtedes kulturperspektivet i forhold til læring og uddannelse samt fagdidaktik indenfor hele uddannelsesfeltet. Indeværende forskningsprojekt lægger sig ind under disse to kerneområder med særlig interesse for den materielle kultur og den uformelle læring som overordnede områder. I fokuseringen på de enkelte institutters forskningsområder fremhæver udviklingskontrakten, at forskningen på institut for curriculumforskning bl.a. omhandler forholdet mellem fag og pædagogik.⁵³ Forskningsprojektet problematiserer som tidligere nævnt, hvordan subjektiv livsværdi materialiseres og fastholdes gennem et håndgjort artefakt og en del af undersøgelsens analyseresultater munder ud i en perspektivering omfattende professionalisering og professionsidentitet.

Undersøgelsen relaterer sig til Danmarks Pædagogiske Universitets forskningsenhed i Materiel Kultur, et tværvideenskabeligt forskningsområde om materialitet, læring, køn og dannelse. Forskningsprojektet har udviklet sig sideløbende med forskningsenheden, der i 2007 formulerer sin hovedproblemstilling således:

"Hvilken betydning har menneskets omgang med materialitet, artefakter og rum set i forhold til socialisation, læring, kønnethed, hverdagskultur og dannelse?"
(www.dpu.dk/materiellekulturstudier lokaliseret 20.06. 2007)

⁵² www.dpu.dk/materiellekulturstudier

⁵³ Udviklingskontrakt for Danmarks Pædagogiske Universitet 2000 - 2005: 5-8

På forskningsenhedens hjemmeside hedder det endvidere:

"De ting og materielle omgivelser, der betyder mest for almindelige menneskers hverdag, er (...) i fokus for de materielle kulturstudier. Vi forsøger – ved at foretage et tværsnit af tingene og hverdagens rutiner på arbejde, i skolen og derhjemme – at få indsigt i bredere psykologiske, sociale, kulturelle og læringsmæssige problemstillinger."

(www.dpu.dk/materiellekulturstudier lokaliseret 20.06.2007)

Det er i lyset af dette sigte undersøgelsens emnevalg og problematisering skal forstås.

Ved ansættelsen som ph.d. - stipendiat i 2003 arbejdede jeg som videnskabelig medarbejder i et forskningsprojekt om Landshusflidsskolen i Kalundborg 1930 – 1950, en undersøgelse, der forløb i et samarbejde mellem Kalundborg Museum, Museum for Husflid i Kerteminde og Danmarks Pædagogiske Universitet i årene 2002-2004. Undersøgelsen var en afdækning af professionaliseringsprocessen inden for udvalgte og eksemplariske praktiske fag indenfor folkeoplysningen og Dansk Husflidsselskab 1930-1950 med afklaring af processens indflydelse dels på opfattelsen af det gode liv, dels på relationen mellem sanselig orientering og fagdidaktiske overvejelser og handlinger.

Denne undersøgelse færdiggjorde jeg efter aftale med DPU i stipendiets første semester og undersøgelsen fungerede som pilotprojekt for det egentlige ph.d. – projekt.⁵⁴

Indeværende undersøgelse og ph.d.afhandling vil indeholde enkelte referencer til pilotprojektet, hvor den kulturanalytiske metode blev afprøvet.

3.3 ... og et bidrag til nuancering af subjekt - objekt dualismen

Bag den videnskabelige interesse for at afdække materialiseringsfænomenet ligger endvidere et ønske om at bidrage til nuancering af traditionelle dualistiske tankemodeller som dualismen mellem tanke og handling, indre og ydre, subjekt og objekt. Det, der opfattes som tænkt ideologi og livsværdi, er måske mere håndgribeligt, kropsligt og sanserbåret i sin handling og i sin tilstedeværelse end først antaget, og de håndgribelige og sanselige handlinger griber måske mere ideologisk ind i vores hverdagsliv og tanke end først antaget. I den vesteuropæiske tradition er kroppen og hånden blevet tillagt andre kvaliteter og knyttet til andre sociale kategorier end tanken og ånden. Den ene part bliver ofte fremhævet på bekostning af den anden. Dualismen, dvs. tankemæssig opdeling af verden i dualistisk modstillede par, har rod i den filosofiske tradition fra Descartes (1596 – 1650) og opleves som en selvfølge i vesteuropæisk tænkning: kvinde overfor mand, hånd overfor ånd, barn overfor voksen, krop overfor sjæl, natur overfor kultur, sort overfor hvid, indre overfor ydre – og således også subjekt overfor objekt; men det er konstruktioner, der naturaliserer, determinerer og fastlåser subjektet, som dermed kan ligge under for et krav om tilpasning og begrænsning. Det virker til gengæld frisættende at fokusere på det mangetydige og på mulighederne frem for begrænsningerne. Den franske filosof og fænomenolog Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961) fokuserede på kroppen og dens væren, og igennem hans arbejde med at skildre kropsskemaet og egenkropsoplevelsen søgte han et opgør med den dualistiske model.⁵⁵

⁵⁴Resultaterne af undersøgelsen er offentliggjort i Kragelund, Minna (red.) (2004a): "Tingenes fortællinger – om at lære det gode liv" udgivet på Danmarks Pædagogiske Universitets Forlag, København.

⁵⁵Merleau-Ponty 1994

I min verbale fremstilling af erindringen om barndommens kaffeborde adskilles subjekt og objekt på en traditionel måde. Farmor og kaffestellet opfattes som modstillede med rummets lyssætning, de mørke møbler og duftene som andre materielle komponenter. De fysiske grænser mellem subjekt og objekt kan defineres, men der synes at være en ikke – eksisterende grænse mellem subjekt og objekt, når livsværdier eller oplevelse af livsværdi transformeres fra artefakt til menneske. Mennesker opleves ofte uløseligt forbundet med materialitet. Som tidligere nævnt konstaterer Judy Attfield at det i konfrontationen med genstande eller beklædning, som har tilhørt en afdød ven eller slægtning, kan opleves som om afdødes personlighed og værdiopfattelse i større eller mindre grad er indeholdt i den fysiske genstand.⁵⁶ En sådan oplevelse er betinget af erindringer om afdøde, men sætter spørgsmålstejn ved de egentlige grænser mellem subjekt og objekt.⁵⁷

I læringsammenhænge er håndværksmæssig fremstilling af genstande også forbundet med ophævelse af grænserne mellem subjekt og objekt. Hvorfor er det fx så stor en sorg for et barn, når barnets håndgjorte lerkrukke, fremstillet i skolen eller i hjemmet afvises eller ignoreres af den person, artefaktet var tiltænkt? Dualismen mellem subjekt og objekt er i barnets øjne måske ikke-eksisterende, og barnet opfatter artefaktet som en del af sig selv i kraft af den arbejds- og læringsproces barnet har gennemgået i forbindelse med artefaktets tilblivelse og tænkte anvendelse. Det er derfor ikke artefaktet alene, objektet alene, der afvises eller ignoreres, det er barnet selv, subjektet, der afvises. Er svaret mon, at barnet oplever sig selv mentalt og kropsligt forenet i artefaktet, som dermed kan opfattes som et transitobjekt, et objekt der forbinder den indre mentale verden med kroppen og den ydre objektverden.

At opfatte materialitet som en relation eller en interaktion mellem kroppen og verden er et skridt på vejen til at nuancere og nedtone dualismen mellem subjekt og objekt. En afdækning af materialiseringsprocessen synliggør tingslighedens mangetydighed i handling og tanke, udfordrer dualismen og kommer med bud på, hvordan vi skaber verden, samtidig med at den skaber os.

At væve en sofapude og anvende den i sin dagligstue handler derfor ikke kun om, hvad subjektet gør med puden, men også hvad puden gør ved subjektet.

3.4 Forforståelse og forskerposition

Min faglige pædagogiske baggrund som faglærer i vævning er en væsentlig faktor for valget af et håndvævet boligtekstil som forskningsgenstand.⁵⁸ Her ligger min faglige, praktiske og pædagogiske erfaring og viden om arbejdsprocesser, materialer, læreprocesser og dannelse, en professionalisme jeg anvender empatisk og bevidst gennem denne undersøgelse.

Spørgsmål vedrørende forholdet mellem menneske, håndværksprocesser og boligtekstiler set i en samfunds- og læringsmæssig kontekst samt i et kønnet perspektiv har været til stadig inspiration og drivkraft i mit undervisnings- og forskningsarbejde som ph.d. - stipendiat på Danmarks Pædagogiske Universitet og i diskussion og samarbejde med andre ph.d. - stipendiater og forskere på konferencer og arbejds møder indenfor materialitets- og tekstilforskning i Norden.

Undersøgelsens informant tilhører kulturkredsen omkring den grundtvigianske folkehøjskole og i de år, hvor jeg blev uddannet på Den danske Husflidshøjskoles eksamensfri håndarbejds læreruddannelse fra 1981-1984, virkede hun samme sted.

⁵⁶ Attfield 2000: 121 og 146

⁵⁷ Attfield 2000: 130 – 132

⁵⁸ Jeg er uddannet håndarbejds lærer med hovedfag i vævning fra Den danske Husflidshøjskoles seminarium i Kerterminde i 1984. Fra 1985 har jeg undervist på daghøjskole, højskole, håndarbejdsseminarium og indenfor fritidsundervisningen i vævning, spinding, plantefarvning og filtning.

Min mors familie var stærkt knyttet til den danske folkehøjskoles åndelige idealer og livsformer, og især gennem min mor lærte jeg den grundtvigianske håndarbejdskultur at kende. Dog skilte den sig først ud i mine øjne som en særlig kultur, da jeg i forskningsmæssig sammenhæng fik den synliggjort i kontrast til andre håndarbejdskulturer og livsformer som en kulturel og social konstruktion, der har præget min hverdag både som inspiration, referenceramme, tolkningsbaggrund samt kilde til stadig undren. Som forsker i materiel kultur ønsker jeg ikke at holde denne forforståelse neutral. I en forskningssituation som denne med fokus på egen kulturbaggrund kan man som forsker ønske at holde sig objektiv i forhold til egen personlige kulturelle baggrund, fordi den subjektive tilgang opfattes som hæmmende for distancering og videnskabelig validitet samt førende til en art hjemmeblindhed,⁵⁹ men i stedet for at kæmpe med en næsten utopisk objektivitet med risiko for at havne i en indforståethed, der aldrig bliver ordsat, vælger jeg at arbejde bevidst med min egen erfaringsbaserede forforståelse som en art redskab og anvende den i mødet med undersøgelsens empiri, fordi jeg mener, at denne forforståelse kan befordre den videnskabelige fantasi og kreativitet for derefter at åbne for veje, der ellers ville have været lukkede. Den erfaringsbaserede forforståelse er en del af forskerens medviden, der ikke bør fortrænges eller skjules, en subjektiv tilgang, der kan medtænkes på en objektiv måde, forstået således, at den erfaringsbaserede forforståelse ikke får lov at optræde isoleret, men så vidt muligt kontrasteres og konfronteres med det fremmede i samtiden og i historien samt relateres til relevante teorier og erfaringer.⁶⁰ Den erfaringsbaserede forforståelse dækker i denne undersøgelse både min håndarbejdsfaglige og min kulturelle baggrund. Det er en kropslig oplevelse af at være til stede i forskningsprocessen, en sanselig og kropslig oplevelse af at indleve sig og være involveret kombineret med en mental bevidsthed om nødvendigheden af distancering.⁶¹

I lyset heraf er det på den anden side nødvendigt af hensyn til undersøgelsens troværdighed at reflektere over min forskerpositions svagheder og blinde pletter samt over hvilke resultater en anden kulturforsker med en anden kulturbaggrund evt. kunne have opnået.

Empati og indlevelse kan sløre og dæmpe den kritiske stillingtagen. Implicit i min forskerposition ligger en konflikt, da jeg på den ene side ønsker at foretage en kritisk stillingtagen til den grundtvigianske håndarbejdskulturs kønnede og æstetiske perspektiv og samtidig er på vagt overfor en deraf følgende devaluering af de håndarbejdsfaglige, kropslige og sanselige værdier, der ligger i de beskrevne håndarbejdsmaterialer, produkter og håndarbejdsprocesser. Denne konflikt kan vise sig som en svaghed i undersøgelsen, som har tendens til harmoniserende og idylliserende beskrivelser i analyserne af sofapudens tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse. Efterfølgende diskussioner og nuanceringer råder forhåbentligt bod på dette. Når jeg undervejs benævner kvinderne bag Højskolernes Håndarbejde som et "håndarbejdsdiktatur" kan det for en udenforstående opfattes som en mild og næsten ironisk kritik, mens det indenfor den grundtvigianske håndarbejdskulturs kredse er en mere alvorlig anklage. Frygten for at fornærme nulevende hylde (bl.a. informanten) af denne håndarbejdskulturs æstetiske normer ligger latent og kan ikke helt afvises, men burde samtidig negligeres, da det hindrer en dybdegående undersøgelse.

Ehn og Löfgren 1997:2001

Litteraturforsker Johan Fjord Jensen taler om etnologiens paradigmatiske distanceringsform, hvor distancering i samtiden udfolder sig gennem delkulturers spil med hinanden inden for en helhedskultur (Jensen 1988)

Endvidere tager jeg i interviewdelen nogle etiske hensyn til informantens privatliv, da der er forhold jeg formoder, hun ikke ønsker at drøfte. Der er en hårfin grænse mellem det personlige og det private og jeg har ikke ønsket at overskride denne grænse – det private var ikke i fokus.

Jeg er klar over, at dette umuliggør et fuldt og helt billede af de subjektive værdier, der for informanten materialiserer sig gennem sofapudens tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse, men har nærmet mig det billede og den foranderlige sandhed, der på nuværende tidspunkt er etisk mulig at synliggøre på baggrund af det materiale informanten har talt og handlet frem til mig gennem mine møder med hende.

En anden kulturforsker med en anden kulturbaggrund havde muligvis ikke taget de samme etiske hensyn som jeg og havde under interviewdelen spurgt dybere og var gået tættere på informantens holdninger og oplevelser på en mere dissekerende måde og havde måske fået et mere nuanceret billede af den grundtvigianske håndarbejdskultur end jeg. Vedkommende havde derimod muligvis ikke foretaget de samme detaljeanalyser som jeg, men havde prioriteret at indsætte den grundtvigianske håndarbejdskultur i en større kulturel sammenhæng på en mere traditionel måde. I min anvendelse af Bruno Latours flade og todimensionale struktur til synliggørelse af sofapudens plads i et større socialt netværk til fremme af enkelhed som æstetisk og kønnet ideal er det ikke den kulturelle universale sammenhæng der prioriteres, men i stedet de fænomener, der forbinder de enkelte aktører og aktanter i enkelhedens sociale fællesskab.

⁶¹ Hastrup 1999: 133-151. Professor i antropologi, Kirsten Hastrup reflekterer gennem tre allegorier (forskeren som henholdsvis kannibal, shaman og skizofren) over graden og betydningen af forskerens indlevelsessevne. Hun opfordrer den enkelte forsker til at bevidstgøre sig selv om de mulige forhold han eller hun iscenesætter for at forstå og forklare verden, og hvilke forestillinger den enkelte gør sig om kritisk afstand eller manglen på samme til forskningsobjektet og til sig selv som forskningssubjekt.

4. METODE

Selve analyserne af sofapudens tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse er metodisk en kombination af genstandsbeskrivelse og kulturanalyse med aktør-netværk teorien medtænkt som et gennemgående teoretisk grundlag. Med udgangspunkt i to fortællinger om den samme sofapude og en præ-ikonografisk beskrivelse og en ikonografisk analyse af puden⁶², banes der vej for en analyse af artefaktets rolle som aktant i informantens kulturelle og fagligpædagogiske lokale netværk. Konstellationen: fortælling – genstandsbeskrivelse - kulturanalyse har jeg konstrueret og valgt på basis af min erfaring med metoden fra tidligere undersøgelser,⁶³ men har her kombineret og udvidet undersøgelsen med aktør-netværk teori.

I den afsluttende analyse af enkelhedens netværk afsøges det, hvordan enkelhed som æstetisk og kønnet ideal blev genereret og fastholdt som en del af funktionalismens sociale program i et socialt globalt netværk af humane og non-humane aktører med sofapuden og den danske folkehøjskole som to ud af mange aktører. Metodisk er der her tale om en tilsigtet ANT analyse, der følger Bruno Latours retningslinjer uden direkte indblanding af kulturanalytisk metode og teori, men som er direkte baseret på de resultater, der opnås gennem kulturanalysen i kapitel 7, 8 og 9.

4.1 Artefakt, sprog og empiri – om at holde fast i materialet

Når det som et overordnet metodisk princip er vedtaget, at en undersøgelse skal tage udgangspunkt i et artefakt som empirisk materiale, er det vigtigt at "holde fast" i artefaktet som forskningsmateriale. Det kan lyde indlysende og selvfølgelig, men mange fristelser lurer om hjørnet, når det videnskabsteoretiske og metodiske territorium afsøges i starten af en undersøgelsesfase.

4.1.1 Kritik af hermeneutikken og poststrukturalistisk inspireret empirisk forskning som metode i materialitetsforskning

Den indledende læsning i forbindelse med dette forskningsprojekt havde en søgende karakter, og flere forskellige teorier og perspektiveringsmuligheder kom på banen. I en rus af begejstring over nyfundne angrebsmuligheder flyttede fokus sig næsten umærkeligt, således at artefaktet som empirisk materiale trådte i baggrunden og overlod pladsen til mere teoretiske indgange. Blændværket blev opdaget, før det var for sent, og den oprindelige empiriske indgang blev genfundet og fastholdt. Den kulturanalytiske metode med udgangspunkt i genstandsanalyse var en form jeg fra forskningsprojektets start ønskede at fastholde og udvikle, og den teoretiske og metodiske udviklingsproces blev gennem længere tid påvirket dels af hermeneutiske overvejelser, dels af poststrukturalistisk inspireret empirisk forskning.

⁶² Panofsky 1980:10-21. Panofskys billedanalyse anvendes her rent strukturelt for det beskrivende og ikke som teoretisk supplement.

⁶³ I forbindelse med mit kandidatstudium i håndarbejde på Danmarks Pædagogiske Universitet har jeg haft positive erfaringer med metodisk at kombinere genstandsanalyser af tekstiler med kulturanalyse igennem to forskellige undersøgelser. I 1996 skrev jeg på studieenheden "Tekstilkundskab" en afhandling med titlen "Bordløbere og kvindeliv 1940-1965", hvor jeg gennem en kombination af genstands- og kulturanalyse påviste, hvordan den vævede bordløber er tegngiver for sammenhængen mellem en grundtvigiansk kvindelivsform og en skandinavisk funktionalistisk boligform. I 2000 skrev jeg specialeafhandling med titlen "Kvindelighed og håndspinding - en konstrueret lyst?", hvor jeg med udgangspunkt i stemningsbeskrivelse samt i eksemplariske genstande fremstillet af håndspundet garn fra perioden 1970-1985 undersøgte, hvorvidt kvindeligheden som konstruktion har indflydelse på kvinders lyst til håndarbejde. Her anvendte jeg kombinationen af genstands- og kulturanalyse suppleret med personpsykologiske teorier og påviste, hvordan lysten til håndarbejde opstår, konstrueres, forandres og vedligeholdes i et dialogisk samspil mellem kvinden og hendes selvobjekt- eller medmenneskemiljø. Endvidere er metoden afprøvet i pilotprojektet om Landshusholdsskolen i Kalundborg 1930-1950 (Kragelund 2004a).

I forbindelse med et ph.d.-kursus i hermeneutik ved Danmarks Pædagogiske Universitet i marts 2004 redegjorde professor ved institut for pædagogisk filosofi samme sted, Peter Kemp, i en forelæsning for hvad han kaldte: Mimesis i det pædagogiske forhold set i lyset af Paul Ricoeurs mimesisteori.⁶⁴ Anvendelsen af hermeneutik som metode har rent historisk og videnskabsteoretisk taget et skift fra udelukkende at være en videnskabelig metode til tolkning af tekster til også at omfatte en praktisk metode til tolkning af menneskelig handling og tale i kvalitativ forskning. Paul Ricoeurs udgangspunkt er den fænomenologiske hermeneutik eller den kritiske hermeneutik, hvor fænomenologien er udgangspunktet for den hermeneutiske tilgang og danner ramme for den praktisk-hermeneutiske aktivitet.⁶⁵ Intentionen fra min side var at inkludere den hermeneutiske metode i undersøgelsen ved at forstå sofapuden som fortælling og handling og dermed indsætte den håndvævede pude på mimesisprocessens andet trin, der består i konstruktionen af selve handlingen i historien ved kombination af tegn og sætninger til en fortælling, også kaldet en konfigurering. En sofapude forstået som en skabende handling og som en visuel, taktil fortælling og sanseoplevelse skabt på basis af mimesisprocessens første trin, førfigureringen, dvs. fortællingens, og dermed pudens, forud – forståelse af verden og handlingslivet. På mimesisprocessens tredje trin ligger fortolkningen af handlingen, nyfigureringen som er virkningen af handlingen eller fortællingen, dvs. sofapuden, og som påvirker det enkelte menneskets livsverden, hvori der handles på ny. I mimesisprocessen ligger en dannelsesteori om, hvordan det narrative sprog, fortællingen (sofapuden), kan danne vort liv. Det narrative sprog ønskede jeg i undersøgelsen at translaterer til pudens sprog. Paul Ricoeur taler om anvendelsen af ord og sætninger i overensstemmelse med sprogvidenskabens fastsatte koder og overfører dette system til en handlingsteori, hvor begrebet kode implicerer, at den meningsfulde handling på en eller anden måde er styret af regler, som han også kalder symbolsk formidling forstået som en kulturel størrelse.⁶⁶ Det var min tanke at kombinere den kulturanalytiske og den hermeneutiske metode ved at lade kulturanalysen indgå i mimesisopbygningen, men kombinationen blev fravalgt som metode, da den syntes uoverskuelig i et perspektiv og en problematisering, hvor der ønskedes et facetteret billede af artefaktets rolle i relationen mellem kroppen og verden med mange kulturanalytiske tematiseringer. Mimesisprocessen ligger dog implicit i min teoretiske forståelse af sofapuden som fortælling og handling.

Udover artefaktet er subjektet og kroppen også i fokus i undersøgelsen, og på overvejsesstadiet lå i starten af undersøgelsesfasen et ønske om at undersøge informantens sanselige subjektivering gennem pudens tilblivelse og anvendelse. Vejen frem gik her gennem den poststrukturalistiske inspirerede empiriske forskning repræsenteret af tekster og forelæsning af professor på institut for pædagogisk psykologi på Danmarks Pædagogiske Universitet, dr. phil. Dorte Marie Søndergaard, og cand. psych. Dorthe Staunæs, lektor samme sted, begge kønsforskere med rod i den poststrukturalistisk inspirerede empiriske forskning, bl.a. med afsæt i den australske professor Bronwyn Davies arbejde. Det medførte en fordybelse i teorier om subjektets tilblivelse.

⁶⁴ Kemp 2005:188 - 221

⁶⁵ Ricoeur 1992: 167-203; Fink-Jensen 1996; Kemp 2005:188 - 221

⁶⁶ Ricoeur 1992: 179 - 180

Poststrukturalistisk diskurs medfører en bevægelse fra at forstå selvet som et navneord, opfattet som noget stabilt og relativt fastlåst, til at forstå selvet som et verbum, altid i proces og "tagende form" i og igennem de diskursive muligheder gennem hvilke selvet er skabt. Skaberen er sproget. Det poststrukturalistiske subjekt er i konstant proces og eksisterer kun som proces.⁶⁷ De forskellige diskurser i hvilke mennesket deltager, igennem hvilke man får stemme eller bliver et talende subjekt, er også den proces igennem hvilken mennesket bliver talt ind i eksistens som subjekt. I Bronwyn Davies forståelse af subjektivering er det især det talte sprog, der danner subjektet, og i det perspektiv synes den materielle og sanselige kultur i mit forskningsprojekt at indtage andenpladsen og lade sig dominere af sproget. Dorte Marie Søndergaard og Dorthe Staunæs medtænker kropslig erfaring i deres forskningsarbejde⁶⁸ og tager dermed et skridt henimod en sanselig subjektivering eller en sanselig diskursivering, men deres undersøgelser går overvejende gennem forskningsinterviews som metodisk indgang, dvs. gennem det talte sprog med fokus på, hvordan subjektet taler sig frem, dog indgår der også enkelte iagttagelser, fx af klædedragt. I materialitetsforskningen ligger der en udfordring i at bidrage med undersøgelser af sanselig subjektivering, dvs. observationer og analyser af, hvordan subjektet handler sig selv frem kropsligt og materielt, men i dette forskningsprojekt er det som sagt ikke intentionen at anvende subjektet som indgang til selve undersøgelsen, det er artefaktet der er valgt som forskningsgenstand og – indgang. Den poststrukturalistiske inspirerede empiriske forskning er velegnet til bl.a. at dekonstruere de måder, hvorpå køn konstrueres og naturaliseres. I dette forskningsprojekt er kønskonstruktion ikke problematiseret som et hovedproblem, men ligger implicit i den faglige pædagogiske professionalisering og behandles herunder.

Den poststrukturalistiske inspirerede empiriske forskning har sin egen terminologi, som synes at få overtaget i den enkelte forskers akademiske sprog. Tekster skrevet indenfor denne forskningsdisciplin kendetegnes ved gentagelser af militante termer, bl.a. anvendes udtrykket at en "optik fastholdes", der tales om "dekonstruerende snit", "dekonstruerende greb", "guidelines" og "plot". Sproget bliver et diktatur og termerne optages i og styrer det personlige videnskabelige sprog hos den enkelte forsker, hvilket næsten umærkeligt begyndte at influere mit eget akademiske sprogbrug.

I udviklingen af ny viden og nye metoder er det nødvendigt at holde fast i sig selv som forsker, i det akademiske sprog som et individuelt sprog, og i dette tilfælde i artefaktet som forskningsgenstand, derfor fravalgte jeg den poststrukturalistiske empiriske forsknings dekonstruerende metode og dens sprogbrug. Men læsningen af Dorte Marie Søndergaard, Dorthe Staunæs og Bronwyn Davies har bibragt undersøgelsen nogle perspektiverende kvaliteter, som kombineres med den kulturanalytiske metode. Det er angrebsmåder i forbindelse med det kvalitative forskningsinterview, det er perspektiveringen af puden som et materiale, der rummer beskrivelser af levet liv og det er anvendelsen af dobbeltheden: aktørens forståelse af praksis og aktørens praktisering af forståelse. Dorte Staunæs nævner, at flere poststrukturalistiske forskere ikke opfatter poststrukturalisme som en sammenhængende teori, men som forskellige tilbud om en række kritiske strategier til at forstyrre indforståethed og selvfølgelighed.⁶⁹ Her ligger poststrukturalisterne tæt op ad Billy Ehn og Orvar Löfgrens ønske om at aftrivialisere det selvfølgelige gennem kulturanalyse suppleret med social konstruktionsteori og her lejrer min undersøgelse sig ligeledes.

⁶⁷ Davies 2000: 137

⁶⁸ Søndergaard 1996 og 2000; Staunæs 2004

⁶⁹ Staunæs 2004: 82-83

I valget af det kvalitative forskningsinterview som en del af den kulturalanalytiske metode og som adgangsgiver til informantens eller subjektets livsfortælling er det nødvendigt at forholde sig til subjektet som begreb, og gennem Michel Foucaults filosofiske tænkning om subjektets flydende og forandringsmulige karakter i opgøret med det sande selv⁷⁰ og tilbage igen til poststrukturalistisk tænkning blev min opfattelse af subjektets konstruktion farvet af både den hermeneutiske og den poststrukturalistiske tænkning.

4.1.2 Subjekt og handling som narrativ aktivitet

Det poststrukturalistiske begreb om selvet er inspireret af moderne hermeneutik og sprogfilosofi. Både subjektet og dets handlinger opfattes dermed som narrativ aktivitet. Selvet, forstået som den aktivitet, der gennem forståelsesudkast forsøger at begribe sig selv og verden, kan opfattes som en narrativ aktivitet, der forsøger at skabe sammenhæng og mening ved at konstruere fortællinger om sig selv og verden. Også handling kan med baggrund i hermeneutikken forstås som den narrative aktivitet, hvormed eksistensen på en gang skabes og udtrykker sig. At handle vil i denne forstand sige at fortælle historier og dermed skabes forestillingen om selvet som fortæller i fortællingen om selvets eget liv. Ens personlige fortælling er således resultatet af såvel ydre objektive hændelser som ens subjektive handlinger.⁷¹ Det er et menneskesyn, der indikerer at subjektet bliver til gennem sin egen fortolkning af sig selv. Subjektet bliver et med sin fortælling og adskiller sig derved fra alle andre subjekter.

Fortælling skal i dette forskningsprojekt forstås bredt. Både sofapuden, dagligstuen og informantens beretning implicerer kropslige og sanselige handlinger, der indgår som brikker i subjektets fortælling om sig selv. Informantens mundtlige beretning anvendes bl.a. som en del af konteksten for sofapudens fortælling. Kropslige handlinger der indgår i fremstillingen og anvendelsen af sofapuden samt i dagligstuens indretning og hverdagsliv, betragtes også som fortællinger. Informantens livsberetning, sofapuden og dagligstuen er alle dele af subjektets egen fortælling, der samlet kan belyse materialiseringsspørgsmålet.

I min videnskabskontekstuelle søgen efter og valg af et artefakt, der syntes at optræde som kanal for materialisering af livsværdier, er der fokuseret på artefaktets narrative kvalitet og egenskaber. Den håndvævede sofapude er primærkilden, og den opfattes som et materiale, der rummer beskrivelser af levet liv. Dvs. beskrivelser af handlesekvenser, af menneskelig praksis, af overvejelser og fortolkninger af praksis, af udtryk og af udtalelser – puden er ladet med et subjekts forståelse af sig selv, af andre, af relationer, af hvad der foregår i og omkring subjektet, af strukturer og materialitet i hverdagen, samt af praktisering af disse forståelser.⁷²

4.1.3 Det gode fortællerum? Fokus på egen interviewerrolle

Det har betydning for undersøgelsens metode, at informantens livsberetning, sofapude og dagligstue tolkes som subjektets fortællinger. Undersøgelsens interviewdel falder derfor i to etaper. Efter udsendelse af et forberedende brev til informanten,⁷³ og informantens accept af mit besøg, prioriterede jeg som interviewer ved første besøg hos informanten at åbne for et fortællerum, at lade informanten tale sig selv og de handlinger frem, som hun opfattede som betydningsfulde for hende selv, indenfor den kontekst undersøgelsen bevæger sig indenfor.⁷⁴

⁷⁰ Luther 1988; Danaher 2003

⁷¹ Polkinghorne 1988; Hammershøj 2003:196-198

⁷² Søndergård 2000:76-77

⁷³ Bilag 1

⁷⁴ Søndergaard 1996

Efter første interview skete der en nærmere afgrænsning af forskningsspørgsmålet, som igen førte til begrænsning og udvælgelse af interviewspørgsmål til andet besøg. Et enkelt eksemplarisk boligtekstil, sofapuden, blev udvalgt til genstands-analyse og andet interview forberedtes, fokuserende på informantens handlinger og refleksioner forbundet med det udvalgte boligtekstils tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse.⁷⁵

I forbindelse med min senere aflytning og gennemgang af båndoptagelsen indtog jeg en kritisk stillingtagen til min egen rolle som interviewer, da jeg i denne rolle ikke helt levede op til mine egne forventninger og kriterier.

Som interviewer forsøgte jeg især ved første besøg at træde i baggrunden og lade informanten fortælle med udgangspunkt i hendes uddannelse og karriere, samt i dagligstuen og dens tekstiler. I poststrukturalistiske forskningskredse opfordres der til, at intervieweren undlader at værdisætte fænomener og kategorier på forhånd samt undlader at medkonstruere på fortællingen. Dette viste sig at være et idealistisk og næsten utopisk krav, da jeg som interviewer samtidig ønskede at befordre den gode stemning og den gode fortælling gennem gensidig forståelse, medleven, tillid og accept. I mit forsøg på at befordre det gode fortællerum responderede jeg undervejs i samtalen med nogle oplevelser fra mit eget liv og virke med håndarbejde. Dette var ikke forberedt, men skete spontant under samtalen, og jeg opfatter det som en gestus fra min side i et forsøg på at udvise gensidig accept, respekt og forståelse.⁷⁶ Samtidig gav jeg informanten en pause. Idet mine tilkendegivelser bekræfter informantens holdninger, virker denne respons både værdisættende og medkonstruerende, hvilket ikke var hensigten ifølge målformuleringen, men hvis fortællerummet skal befordre gennem en eller anden form for gensidighed, er det nærmest en utopi at undgå medkonstruktion og værdisætning. Jeg mener dog, at medkonstruktion kan vendes til en form for afklaring, som fx i den del af samtalen,⁷⁷ hvor enkelhedsprincippetets betydning og tilstedeværelse i informantens hverdagsliv erkendes gennem samtalen. Jeg holder her informanten fast på at tale om idealerne for enkelhed og helhed. Jeg vender tilbage til det, fordi det virker så iøjnefaldende i stuen og i hendes tekstiler.

Især i forbindelse med interviews af den ældre generation er opbygning af tillid samt ro og tid til pauser en nødvendighed og bestemmende for samtale-ns udfald og den videre kontakt med informanten.

Min interviewmetode har nærmere afsæt i hvad Steinar Kvale definerer som "det halvstrukturerede livsverdensinterview", defineret som "et interview der har til formål at indhente beskrivelser af den interviewedes livsverden med henblik på at fortolke betydninger af de beskrevne fænomener" hvor analysedelen bl.a. kan omfatte fænomenologiske beskrivelser af bevidstheden og menneskets virksomhed i sociale og historiske sammenhænge.⁷⁸ Interviewet var hverken stramt struktureret eller helt "ikke-styret". Bevidst naivitet var en anden del af min strategi, defineret som interviewerens forudsætningsløshed og åbenhed overfor nye og uventede fænomener under interviewet i stedet for at arbejde med på forhånd formulerede spørgsmål og analysekategorier, samt kritisk stillingtagen overfor egne hypoteser og forudsætninger.⁷⁹

⁷⁵ Se interviewguide bilag 2

⁷⁶ Bilag 3 s. 5 medio - om påtegnede mønstre, s. 7 - om filtning og s. 8-9 - om enkelhed.

⁷⁷ Bilag 3 s. 8 - 9

⁷⁸ Kvale 2001: 19 - 24

⁷⁹ Ibid.: 44 -45

Den bevidste naivitet blev også et utopisk projekt. Informanten var på forhånd bevidst om, at jeg var i besiddelse af en vis viden om dele af hendes kulturelle bagland og relationer i højskolemiljøet og min forforståelse og viden om højskolens håndarbejdskultur og boligidealer skinner igennem flere steder under samtalen, som for en udenforstående derfor kan virke indforstået. Det har derfor været en af mine opgaver gennem afhandlingens analysedel at dekonstruere denne indforståethed med kritisk stillingtagen til min egen værdisætning og forforståelse. Så vidt muligt prøvede jeg under interviewet at indlejre mig i de diskurser informanten taler i, at positionere mig som den lyttende og at overlade magten i samtalen til informanten.

Af og til opstod der tænkepauser i informantens fortælling. Det gjorde mig lidt utryk. Nogle gange lod jeg pauserne passere og nogle få gange fyldte jeg tomrummet ud med spørgsmål eller kommentarer for at befordre samtalen videre. Hvis jeg afbrød informanten, hvilket skete et par steder, overhørte hun mig dog og fortsatte i sin egen kronologiske bane.⁸⁰ Små medkommentarer og latter fra min side undervejs virkede desuden forstyrrende og irriterende ved den senere renskrivning af båndet, da dele af informantens sætninger druknede i mine kommentarer, hvilket ikke er acceptabelt.

Fotos taget under og efter den første samtale understøtter min hukommelse i det efterfølgende arbejde. Inspireret af Dorthe Staunæs forskningsarbejde⁸¹ var der indkøbt éngangskameraer med henblik på at lade informanten selv fotografere de dele af stuen og de boligtekstiler, der havde særlig betydning for hende, men det viste sig at være et umuligt projekt. Informanten undrede sig over nødvendigheden af, at hun og ikke jeg skulle fotografere samt følte sig usikker med henblik på om fotografiet blev godt nok (hvilket i mine øjne dog var underordnet). Dette forhindrede projektet. I stedet tog jeg selv billederne; enkelte i samråd med informanten.

Efter informantens tilladelse blev interviewet optaget på bånd via en diktafon, hvis tilstedeværelse virkede lidt foruroligende på informanten, men hun glemte tilsyneladende hurtigt båndoptageren under samtalen.

Renskrivningen af første interview blev udført som en detaljeret og ordret båndudskrivning, hvor alle detaljer i samtalen indgår.

Under andet interview med informanten undlod jeg at medbringe diktafonen, men skrev i stedet noter under samtalen. Dette var et bevidst valg, som gav mig lejlighed til at reflektere over fordele og ulemper ved anvendelsen af båndoptager under et interview: På en båndoptagelse er alle detaljer, informantens tonefald og stemningen omkring samtalen gengivet, og hvis der ønskes en evaluering af egen rolle som interviewer, er båndoptagelsen nødvendig, da der på den måde er adgang til egen måde at formulere spørgsmål og kommentarer på. Interviewet kan forme sig anderledes end ventet, og forklaringen på dette kan måske efterspores på båndoptagelsen. Som interviewer følger man en guide og ikke et manuskript, og alt efter samtalens udvikling vil man opleve, at man træder udenfor de planlagte spørgsmål og fx værdisætter eller medkonstruerer. Denne udvikling fremgår af en båndoptagelse.

⁸⁰ Bilag 3 s. 7

⁸¹ Staunæs 2004

Informanten kan til gengæld blive foruroliget af tanken om, at alt hvad hun siger, måden hun siger det på, tøven og søgen efter ord kommer med på båndoptagelsen. Måske kan båndoptageren endda være årsag til, at informanten udelukker nogle fortællinger. Båndoptageren beforder altså ikke den afslappede fortælling og samtale. Interviewer kan have samme forbehold over for sig selv. En overdreven selvkritisk holdning til og fokus på egne kvalifikationer som interviewer kan virke nedbrydende og påvirke projektet i en negativ retning. Båndoptageren som optagende genstand virker afventende, utålmodig og kommanderende. Den forventer en sammenhængende tale, og det virker ikke legitimt at holde pauser. Uden båndoptager virker det derimod legitimt og naturligt at holde pauser. Både tænke- og kaffepauser kan være nødvendige og befordrende for samtalen og dens udfald. Informanternes alder taget i betragtning er der fare for at de mange spørgsmål kombineret med båndoptagerens tilstedeværelse hurtigt kan virke trættende. Som interviewer uden båndoptager lytter man muligvis bedre og husker at bede om uddybninger eller gentagelser samt at forfølge emnet i stedet for at tage det for givet, at det senere vil fremgå af båndoptagelsen. Uden båndoptagelse er man dog afhængig af sine noter, og det er vigtigt at renskrive noterne hurtigt og helst samme dag, mens interviewet og besøget stadig er i frisk erindring.

Det gode fortællerum og det gode interview er ikke en utopi, men intervieweren må i hvert enkelt tilfælde tage individuelle hensyn og overveje de måder, hvorpå det gode fortællerum bedst befordes bl.a. afhængig af den interviewedes alder og kulturelle tilhørsforhold.

4.2 Om beskrivelse af artefaktet

Artefaktet opfattes som indgang til kulturanalysen, og det er dermed artefaktets fysikalitet, dvs. sofapudens fysikalitet, der sætter dagsordenen og lader sig udsørge. Tekniske detaljer, der synes selvfølgelig i hverdagslivet kan vise vej til nye betydninger i videnskabelig tolkning. Derfor er det nødvendigt at kende artefaktet ned i mindste detalje. Forudsætningen for dette nære bekendtskab er en genstandsbeskrivelse, som er foretaget med sofapuden i hånden, ikke ud fra fotos. Med et håndgjort tekstil som forskningsindgang drejer det sig helt konkret beskrivelse og analyse af størrelse, materiale, farve, teknik og motiv. Det er konkrete oplysninger, der her er i fokus. Alle faglige valg foretaget i forbindelse med fremstilling af sofapuden kan vise sig at have en betydning. Disse valg er, i den kulturanalyse der følger efter genstandsbeskrivelsen, med til at afklare subjektive, sociale og kulturelle sammenhænge. Valgene kan synes selvfølgelig, men et valg involverer altid et fravalg af noget andet, og dette fravalg er måske det mest interessante. I den efterfølgende kulturanalyse vendes der gang på gang tilbage til genstandsbeskrivelsen for at afklare, uddybe og anvende de konkrete valg.

Beskrivelsen er i denne afhandling inddelt i to delbeskrivelser afledt af kunsthistorikeren Erwin Panofsky's billedanalyse, anvendt som en strukturel ramme: en præ-ikonografiske beskrivelse og en ikonografisk analyse af sofapuden.⁸²

I den præ-ikonografiske beskrivelse distanceres der fra artefaktets kontekst, der værdisættes, vurderes og diskuteres ikke, i stedet koncentrerer arbejdet omkring en konkret, og så vidt mulig objektiv beskrivelse, mens den ikonografiske analyse påbegynder identifikationen af artefaktets kulturelle tilhørsforhold. Umiddelbart efter genstandsbeskrivelsen indledes kulturanalysens tematiseringer.

Et er beskrivelserne af sofapudens tekniske detaljer, noget andet er de løbende beskrivelser i forbindelse med kulturanalyse af sofapudens tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse. Disse beskrivelser optræder som en blanding af fortælling og beskrivelse.

⁸² Panofsky 1980:10-21

"This is why specific tricks have to be invented to *make them talk*, that is, to offer descriptions of themselves, to produce *scripts* of what they are making others – humans or non-humans – do,"⁸³ siger Latour om den proces, der skal få "tingene til at tale," og her er en kerne i hans tænkning og metode, som jeg lægger mig tæt op af i denne undersøgelse, altså at levere beskrivelser af objekterne med henblik på at få dem til "at tale" og for at synliggøre, hvad de får andre objekter og mennesker til at gøre. Latour forsvarede beskrivelsen som metode i den akademiske opgave og opponerer her mod god akademisk tradition, hvor det beskrivende oftest står i skyggen af det fortolkende, diskuterende og argumenterende.

I en tilsyneladende konstrueret dialog skrevet af Bruno Latour selv: "*On the Difficulty of Being an ANT: An Interlude in the Form of a Dialog*"⁸⁴ mellem en professor (formodentlig Bruno Latour selv), der forsvarede ANT som metode og en ph.d.-studerende, der tvivler stærkt på ANT's metodiske og teoretiske validitet, opstår en konfrontation mellem parterne om anvendelsen af beskrivelse i den akademiske afhandling. I Latours øjne er beskrivelserne af aktørernes handlinger tilstrækkelige, fordi det er aktørerne, der danner rammerne, teorierne og konteksterne. Der findes gode og dårlige beskrivelser i akademiske sammenhænge, de dårlige beskrivelser behøver en forklaring, de gode beskrivelser er forklaringer i sig selv, mener Latour. En beskrivelse med en efterfølgende forklaring vil betyde, at endnu en aktør føjes til netværket, et netværk som pga. nødvendigheden af denne tilføjelse muligvis viser sig at være større, end forskeren oprindeligt troede. Hvis den beskrivende tekst er tæt nok, vil den fange og rumme det aktørnetværk som den studerende ønsker at studere og synliggøre. Latour ønsker ikke dermed at begrænse teksten til "den gode historie", men fremhæver teksten, afhandlingens tekst, og selve skriveprocessen som undersøgelsens retssal eller eksperimentarium.

Den studerende i dialogen fremstår dybt uenig og skræmt af denne påstand, der går imod alt hvad han/hun har lært om god akademisk orden og synes, at professoren på den ene side er en naiv realist og objektivist i sin prioritering af det beskrivende, og på den anden side er en komplet relativist, der benægter objektiv sandhed, i sin opfattelse af at intet har gyldighed undtaget i forhold til noget andet. Latour forsvarede dette med at associere objektivisme med relativisme, da han mener, man som forsker i et forsøg på at opnå objektivisme må være i stand til at kunne pendle mellem forskellige referencerammer og standpunkter – ellers er man som forsker begrænset til sit eget snævre synspunkt. Dialogen er et langt forsvar for ANT, tydeligvis inspireret af de angreb mod teorien og metoden, som Latour har mødt på sin vej. Banen kridtes op og alle argumenter køres i stilling.

Som denne undersøgelses skribent og forsker står jeg et sted midt imellem professoren og den ph.d.-studerende i min holdning til det beskrivende i akademisk sammenhæng. I sine hidtil udkomne tekster opfatter jeg ganske vist Latour som en forsker, der inddrager beskrivelse mere end andre forskere i hans felt, men jeg synes han forklarer og fortolker konsekvent i forlængelse af sine beskrivelser.⁸⁵

⁸³ Ibid.: 79

⁸⁴ Ibid.: 141-156

⁸⁵ Latour 1997, 1998 og 2005

I den netop refererede dialog idealiseres den gode beskrivelse, et ideal, der i mine øjne bør tages op til diskussion som en udfordring i det skriftlige arbejde omkring studierne af materiel kultur. I udforskningen af hverdagskultur og materialitet fokuseres der ofte på genstanden og dens fortælling, men det kan være svært at præcisere grænsen mellem den gode historie og den akademiske bearbejdning af stoffet. Stemningsbeskrivelser og oplevelsesbeskrivelser med udgangspunkt i hverdagsituationer bør trænes, og at arbejde på en sådan måde uden rammer og at søge rammerne gennem tætte beskrivelser af sociale netværk er i mine øjne et eksperiment. Det er til dels, hvad jeg gør i denne undersøgelse gennem beskrivelserne af sofapudens tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse og senere af enkelhedens netværk. Jeg er bevidst om, at det er en afsøgende og eksperimenterende måde at skrive sig gennem en undersøgelse på, og det er med fare for indforståethed de steder, hvor beskrivelserne ikke er tætte nok. Derfor holder jeg fast i kulturanalysens tematiseringer og metodiske angrebsmåder, og derfor vælger jeg at arbejde indenfor de tre rammer: *Tilblivelsen, Anvendelsen og Tilstedeværelsen*, som det fremgår af de næste afsnit. Der vil undervejs i det analytiske arbejde indgå supplerende forklaringer, fortolkninger og diskussioner; dog måske ikke i den udstrækning, det traditionelt forventes af en akademisk afhandling. Det er en udfordrende kamp mellem narrativitet, objektivitet og subjektivitet, hvor jeg som Latour ser relativismen som en redning og bevidst anvender empati i en pendling mellem forskellige rammer og kontekster.

4.3 Kulturanalytiske tematiseringer og angrebsmåder

Gennem tematiseringer spørges der til, hvordan en særlig kategori opfattes indenfor en kultur. Kategorier i undersøgelsen er bl.a. køn, kaos og orden, arbejde, tid, moral, individet i forhold til det kollektive og natur i forhold til kultur. Andre tematiseringer, som fx kulturens opfattelse af amatøreren i forhold til den professionelle samt af nydelse i forhold til mådehold opstilles undervejs.

Som disciplinering og stimulering af det kulturanalytiske tolkningsarbejde og for at afsøge den grundtvigianske håndarbejds-kulturs grænser og kendetegn angribes hvert tema med én eller flere kulturanalytiske angrebsmåder:

- Vekslen mellem perspektiveringer, hvor det er muligt at fokusere på detaljen og derefter analysere ud fra et distancerende perspektiv
- Tænkning i lignelser med bindeordet som. Fx analyseres plantefarvning som arbejdsproces mellem natur og kultur, hvor processens tavse delprocesser ord-sættes, og dagligstuen analyseres fx som poetisk rum.
- Kontrastering og dramatisering, hvor den grundtvigianske håndarbejds-kultur kontrasteres med andre delkulturer som modkultur, fx dramatiseres et kultur-møde bygget op om informantens fiktive besøg i en jævnaldrende kvindes dagligstue.

Disse angrebsmåder på det kulturanalytiske arbejde er konstruktive, da de befordrer den videnskabelige fantasi og skaber nye veje at gå.

Tematiseringerne suppleres løbende med relevant teoretisk materiale. Denne form for kulturanalyse, dens tematiseringer og angrebsmåder er en bærende konstruktion for undersøgelsen, en slags blækspruttelignende satellit med platforme, der kan udbygges med teorier undervejs. Som ramme for analysen vælges de tre materielle relationer: tilblivelsen, anvendelsen og tilstedeværelsen.

4.4 Tilblivelsen, anvendelsen og tilstedeværelsen

Tre relationer - tre materialiteter

Mening eksisterer hverken i os eller i verden, siger Etienne Wenger, men i den dynamiske relation som livet i verden udgør.⁸⁶

Jeg vil gerne tale om flere dynamiske relationer, om de særlige relationer eller materialiteter, der bliver til mellem kroppen og verden eller mellem de respektive aktører og aktanter, dvs. mellem krop og artefakt, mellem artefakt og rum og mellem rum og krop. Disse relationer opfattes tillige som sociale relationer eller forbindelser i en ANT forståelse.

En pc er forudsætningen for legen med den virtuelle virkelighed. Den virtuelle virkelighed kan opfattes som en dimension i sig selv, men den repræsenterer ikke verden, det gør pc'en derimod. Pc'en er en genstand i rum og tid. Den er til stede i verden med sin fysikalitet og sin tyngde og sin tingslighed. Mellem kroppen og pc'en som genstand er der en relation, en materialitet, der på forskellig måde påvirker kroppen gennem sin tilstedeværelse og sin anvendelse. Man kan tale om en dialog mellem kroppen og genstanden. Materialitetens dialog. Kroppen reagerer på genstanden og påvirker igen genstanden gennem relationen. Materialiteten er ikke genstanden eller kroppen, men er det, der sker, når kroppen og verden glider ind over hinanden, berører hinanden og mødes i en relation.

"Verden er kun virkelig, fordi tingene får deres betydning gennem vores praksis med dem og fordi "hver sans har sin verden". Kroppen er både "indeni" og "udenom" tingene, den bebor dem og "omgiver" dem som mening, fordi den forløser dem ved at angive deres formål", siger Ole Fogh Kirkeby i forordet til Maurice Merleau-Pontys bog *"Kroppens fænomenologi"*⁸⁷ og fortolker på den måde Maurice Merleau-Pontys tanker om krop og bevidsthed som to sider af samme sag. Verden, krop, genstande, bevægelse og læring integreres i denne tænkning.⁸⁸ Det er ikke kun genstande, der repræsenterer verden. Verden kan også være repræsenteret gennem et rum, bevægelser, lyde, en anden krop, dufte, varme, kulde, et landskab, jorden og luften. I løbet af en dag oplever kroppen mange relationer og mange møder med verden - både behagelige og ubehagelige. De mange relationer mellem kroppen og verden er materialiteter, der i bevidstheden glider ind over hinanden og påvirker hinanden gensidigt.

Udover en kombination af aktør-netværk teoretisk tænkning og kulturanalytisk tilgang i denne undersøgelse farves analyserne af ontologiske refleksioner og en fænomenologisk tankegang og måde at nærme sig problemet på. Både i de to indledende fortællinger og i analyserne af pudens tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse indgår der beskrivelser af, hvordan både informanten og jeg selv oplever verden gennem kroppen. Det er umiddelbare oplevelser af materialer, redskaber, arbejdsprocesser, rum og stemninger gennem væren og sansning, men med vore kroppers erfaringer og bevidsthedens forforståelse implicit. Når Judy Attfield diskuterer tekstiler som transitobjekter der forbinder kroppen og verden, og når Maurice Merleau-Ponty reflekterer over, hvordan bevidsthed er at være hos tingen gennem kroppen, og hvordan kroppen *bebor* rummet og tiden og ikke *er* i rummet og tiden, men er til i rummet og tiden, samt hvordan bevidstheden ikke er "jeg tænker at", men "jeg kan",⁸⁹ så skærpes den analytiske tankegang vedrørende relationerne mellem artefakt, krop og verden, og begreber som selvfølgelighed og dualisme udfordres.

⁸⁶ Wenger 2006: 68

⁸⁷ Merleau-Ponty 1994: VIII

⁸⁸ Ibid.: 89 – 103

⁸⁹ Ibid.: 91-93

De kulturanalytiske analyser i denne undersøgelse facetteres desuden gennem den franske filosof og fænomenolog Gaston Bachelards (1884 – 1962) poetiske og fænomenologiske tilgang til huset og rummet og hans teoretisering over menneskets indtagelse af rummet gennem kroppen og sanserne.⁹⁰

I den kulturanalytiske undersøgelse af sofapuden i et lokalt og socialt netværk er verden ikke hele verden, den er begrænset til en bestemt krop, et bestemt rum og et bestemt artefakt.

Der opereres i undersøgelsen med tre materialiteter, tre relationer mellem krop, rum og artefakt: *tilblivelsen, anvendelsen og tilstedeværelsen*, der kan opfattes og beskrives adskilte, men som i virkeligheden har indflydelse på hinanden. Der er ikke vandtætte skodder mellem materialiteterne eller relationerne.

Disse tre materialiteter er konstrueret fra min side. For det første med henblik på at påvise, hvordan de forskellige relationer kan glide ind over hinanden og være tilstede på samme tid og befordre materialiseringen. For det andet som metodiske redskaber til overskuelig opdeling og begrænsning af den kulturanalytiske undersøgelse, dels som en hjælp under mit eget arbejde med analyserne og dels synliggjort som en del af afhandlingens kapitelopbygning og disposition.

4.4.1 Tilblivelsen.

Relationen mellem kroppen og artefaktet

Denne relation mellem krop og artefakt er et undersøgelsesfelt, som omfatter tilblivelsen.

Kroppens fremstilling af artefaktet er i fokus med det sociale og faglige rum for tilblivelsen som et historisk fænomen, idet fremstillingsprocessen optræder som erindring. Her sættes erindringens materialitet i spil i analysen. Tid, sted og kontekst for fremstilling af genstanden, i dette tilfælde en sofapude, er centrale. Ikke kun den afgrænsede tid og det afgrænsede sted for pudens konkrete tilblivelse har betydning. Også de erindrede faglige sociale rum, der går forud for pudens tilblivelse og som tilhører informantens faglige pædagogiske baggrund medtænkes, idet de betinger informantens senere valg og fravalg.

Livsværdi materialiserer sig helt ned i den måde, hvorpå tråden er spundet, i de tekstile teknikker, i materialer, motiver og farver – i en særlig forståelse af kaos, orden og køn. De kropslige og sansemæssige oplevelser i forbindelse med tilblivelsen, herunder fx oplevelsen af plantefarvning som en arbejdsproces mellem kultur og natur, er en del af materialiteten i den aktuelle relation.

4.4.2 Anvendelsen.

Relationen mellem genstanden og rummet

Kroppen er en betydningsfuld medaktør i denne materialitets – relation, idet kroppen holder orden i rummet ved hjælp af genstanden. Puden er kroppens redskab i håndhævelsen og synliggørelsen af en særlig orden i rummet. Der fokuseres på anvendelsen af genstanden i det sociale rum, dagligstuen. Genstanden har relationer til andre genstande i rummet, og forud for anvendelsen af puden i rummet har informanten haft overvejelser betinget af den forståelse af praksis, som hun tilegnede sig gennem sin faglige pædagogiske uddannelse, bl.a. en særlig forståelse af stuekultur. I stuen sker der en praktisering af denne forståelse. Forståelsen betinger informantens valg og fravalg mht. indretning af stuen og opretholdelsen af orden.

⁹⁰ Bachelard (1958)1994

Aktørens forståelse af praksis og aktørens praktisering af forståelse⁹¹ er en dobbelthed og en begrebsliggørelse, som anvendes i undersøgelsen, idet forståelse af praksis og praktisering af forståelse opfattes som to poler i informantens liv, to poler imellem hvilke det enkelte menneske lærer, erfarer og forhandler mening gennem praksis og tingsliggørelse, også når det gælder hverdagslivet og anvendelsen af tekstiler til boligen. Dvs. at der i undersøgelsen reflekteres i et tidsperspektiv med historien som resonansbund.⁹² Stuen tematiseres i analysedelen vedrørende pudens anvendelse som et ordensrum, som et poetisk rum, som et omsorgsrum og som et socialt og kønnet rum.

4.4.3 Tilstedeværelsen.

Relationen mellem rummet og kroppen

Enhver krop har sin egen fysikalitet og subjektivitet bl.a. i kraft af livshistorie, sanser, følelser, kønnethed og bevægelsesmønstre. Kroppen i denne undersøgelse er informantens krop, og fokus er ikke rettet mod selve kroppens fysikalitet, men mod informantens subjektive, sansemæssige og kropslige oplevelser og de bevægelsesmønstre, som kan forbindes med tilblivelsen og anvendelsen af artefaktet. Det er boligens sociokulturelle, materielle og praktiske dimensioner, der interesserer indenfor problematiseringens kontekst.

Dagligstuen er ofte det mest offentlige af boligens private rum og udgør her i undersøgelsen bl.a. det repræsentative og sociale rum, hvor gæsten møder informanten og hendes familie.

I kroppen er den subjektive livsfortælling implicit, og den synliggøres bl.a. gennem de bevægelsesmønstre, der kan knyttes til informantens opfattelse af egen kønnethed og professionalisme, som den afspejler sig i informantens forståelse af praksis og praktisering af forståelse fx i forbindelse med anvendelse af artefaktet, sofapuden, i dagligstuen

Udover at holde orden i rummet eller at opholde sig alene i rummet anvender informanten sin dagligstue til forskellige "møder" i hverdagen, og i rummet møder kroppen den anden, dvs. familiemedlemmer, kolleger, venner og andre gæster, fx forskeren. Informanten er tilstede i rummet enten alene eller i sociale situationer med sofapuden som en non-human aktør eller aktant.⁹³ Denne materielle relation, tilstedeværelsen, omfatter den integritet og syntese af tilstedeværelse, der finder sted i dagligstuen inkluderende både sofapuden, informanten og hendes sociale relationer kombineret med materialiseringen af livsværdier, primært oplevet af informanten, men også til dels af den besøgende. I tilstedeværelsen kan en stue fx opleves som modkultur. Der analyseres ud fra to forskellige former for socialmateriel tilstedeværelse.

4.5 Materialiseringsmodel I og II – en erkendelsesproces

En modelkonstruktion kan have flere forskellige formål. Den kan bl.a. skabe overblik i et teoretisk landskab med mange komponenter og aktører eller den kan anskueliggøre hvordan forskellige forhold har indflydelse på hinanden. Den kan være statisk eller bevægelig, og den kan visualisere en erkendelsesproces.

I et forsøg på at skabe overblik over artefakt, krop og rum samt deres indbyrdes relationer eller materialiteter: tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse, konstruede jeg i første omgang en trekantsmodel, Materialiseringsmodel I (fig. 3), hvor artefakt, krop og rum danner trekantens spidser med tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse som materialiteter langs trekantens sider.

⁹¹ Søndergård 2000: 76-77

⁹² Silvéen 2004: 17-19

⁹³ Latour 1998:147-177; Latour 2005

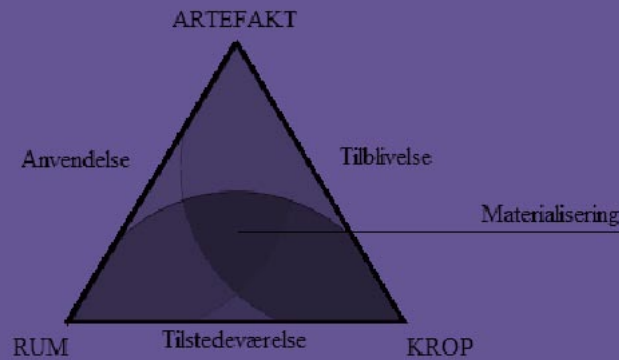


Fig. 3: Materialiseringsmodel I

De tre materialiteter mødes i trekantens midte visualiseret gennem tre halvcirkler, der glider ind over hinanden som et billede på materialiseringen. Denne model er imidlertid fravalgt, da den på forhånd antager, at materialiseringen af livsværdi gennem et artefakt er baseret på en forening mellem tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse, og modellen determinerer dermed undersøgelsen. I sin trekantede form er modellen statisk og absolut og uden mulighed for bevægelse mellem artefakt, krop og rum. Den bidrager på en måde til bekræftelse af dualismen mellem subjekt og objekt snarere end til nuancering af dualismen, da parterne i modellen bliver statiske og modstillede.

Hvis de tre parter, artefakt, krop og rum i stedet konstrueres som tre cirkler i en Materialiseringsmodel II (fig. 4), kan der arbejdes med parternes bevægelighed i forhold til hinanden. De kan bevæge sig, nærme sig hinanden eller fjerne sig fra hinanden, glide ind over hinanden, de kan ændre størrelse, den ene cirkel kan efter behov rumme de to andre, osv. Parternes indbyrdes materielle relationer: tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse fastholdes i deres relationsopbygning, men denne model venter på analyseresultater frem for at forudbestemme dem, den er åben i sin konstruktion med plads for bevægelse, brud, forandring og opgør med selvfølgheder.

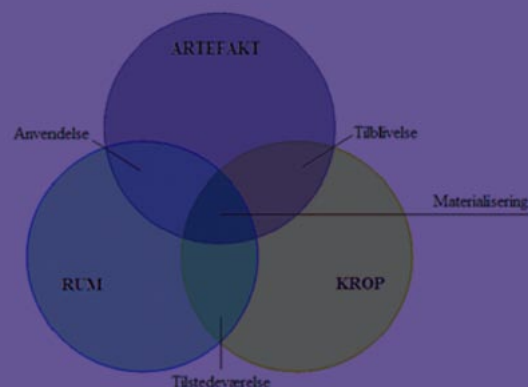


Fig. 4: Materialiseringsmodel II

Materialiseringsmodel II er en mulighedernes model. Den er derfor valgt som modelkonstruktion for materialisering og vil optræde i en opdateret form, Materialiseringsmodel III, til sidst i analysedelen. Her fokuseres der bl.a. på ændringer i proportionsforholdene mellem modellens enkelte parter.

4.6 Historiske primærkilder

De tre kulturgrupperinger omkring det fælles, det lokale og det individuelle, som de blev dannet ud fra Else Marie Halvorsens teori om subjektets kulturelle konstruktion kan diskuteres set fra en aktør-netværk teoretisk vinkel, og Bruno Latour ville formentlig angribe grupperingerne for at være lukkede, forudbestemte og uanvendelige til netværksanalyse, men de er her bl.a. valgt til at danne ramme for udvælgelsen og grupperingen af primærkilder til den kulturalanalytiske undersøgelse. Det er undersøgelsens opfattelse, at det er frugtbart at forfølge aktørernes spor gennem primærkilder, der knytter sig til hverdagspraksis i den konkrete hverdag og til højskoleundervisning.

Eksempelvis knyttes bl.a. publiceringer, kataloger, materialer og modeller fra institutionen Højskolernes Håndarbejde, samt en artikelsamling fra dagbladet Jyllands-Posten 1956-1960 til den danske fælleskultur, selvom artiklernes forfattere udelukkende er kvinder og lærerinder fra højskolens håndarbejdskultur. Materialerne fra Højskolernes Håndarbejde og artiklerne i Jyllandsposten var imidlertid tilgængelige for størstedelen af den danske befolkning og nåede ud til en læserkreds af kvinder, der var bredere end højskolebevægelsens kreds. Årbogen Kvindens Hvem – Hvad – Hvor samt håndbøger og leksika om boligindretning og håndarbejde, fx Dansk Husmoderleksikon (1948 – 1949) samt Berlingske Håndarbejdsleksikon fra 1950 er ligeledes eksempler på fælleskulturelle primærkilder. Sidstnævnte leksikon blev af informanten betragtet som uundværligt. Hun siger bl.a.: "Jeg har jo brugt Berlingske Håndarbejdsleksikon ualmindelig meget. De er simpelthen så gode".⁹⁴ De faglige artikler og opslagsbøger er kilder til viden om idealer for håndarbejde, tekstiler og boligindretning i årene fra 1928 - 1981 og er samtidig udtryk for både fælleskulturens og lokalkulturens idealer for kvinders livsform, arbejdsområder og opfattelse af orden og kaos.

Den grundtvigianske håndarbejds kulturs lokalkulturelle primærkilder er lærebøger og undervisningsmateriale. En del af disse kilder er i dag arkiveret på Dansk Husflidsselskabs museum, Museum for Husflid i Kerteminde.

Til de individuelle primærkilder hører informantens tekstiler, beretning og dagligstue.

⁹⁴ Bilag 3 s. 7

5. FORTÆLLING OG BESKRIVELSE – indgang til kulturanalysen

5.1 To fortællinger om den samme pude

De to fortællinger, som udgør det narrative afsæt for afhandlingens analyse, er skildringer som bygger på det empiriske materiale, dvs. på de kvalitative forskningsinterviews,¹ på observationer og fotos af sofapuden og andre boligtekstiler tilhørende informanten, samt på mine observationer i informantens dagligstue. Den første fortælling "Puden bliver til" er formet over en fiktiv kursusaften på et vævehold under Arbejdernes Oplysningsforbund (AOF). Denne skildring bygger på informantens fortælling om sin egen oplevelse af dette kursus kombineret med mine oplevelser som aftenskolelærer på lignende kurser i vævning. Den anden fortælling "Puden i stuen" er et mere direkte situationsbillede fra et af mine besøg hos informanten, hvor fortællingen veksler mellem informantens beretninger og mine oplevelser af stemninger i hendes stue.

Fortællingerne bygger primært på oplevelse og er beskrivelser af oplevelse. Oplevelse forstået som oplevelser af menneske-i-verden-relationer. Det er komplekse helhedsoplevelser og stemningsbilleder, hvor tanker, viden, ønsker og normer er vævet tæt sammen. Først i den analytiske del adskilles delene, men her i fortællingerne om oplevelsen danner de endnu en relativ enhed. Den norske professor Hansjörg Hohn, der i sin forskning arbejder i skæringspunktet mellem pædagogik og æstetik, taler om oplevelsens genstand som erkendelsesobjekt:

"Oplevelsens gjenstand er en helhetlig scene, dvs. innholdet i opplevelsen er snarere relasjoner, selve interaksjonen, enn dennes komponenter"
(Hohn 1994:3).

Med udgangspunkt i en sådan definition og i min opfattelse af materialitet som en relation mellem kroppen og verden, handler fortællingerne om informantens relationer før og nu, i stuen og udenfor stuen. Som forsker oplever jeg informanten og relationerne mellem informanten, hendes stue og stuens objekter som en helhed i nuet, dvs. i det øjeblik jeg taler med hende. Samtidig oplever vi begge situationen med vore respektive forforståelser integrerede i oplevelsen. Disse forforståelser krydser hinanden på steder, hvor vi har fælles forforståelse og fortællingerne kan derfor virke normative og selvbekræftende. Som fortællinger er de accepterende, de accepterer relationerne, som de blev oplevet og levet, og først i analyserne udredes og diskuteres relationerne og deres konstruktioner.

5.2 Puden bliver til.

Første fortælling 1988.

Det er en ganske almindelig efterårsaften på den lokale kommuneskole i Kerteminde i 1988. Klokkeren næsten syv og kvinder i biler og på cykler kører ind og parkerer i skolegården. Nogle er gående, men alle bærer på noget, mens de haster op af trapperne og ind på skolens oplyste gange. Poser, net og tasker fyldt med garnbundter, stof og lange væveskytter af træ beviklet med garn. Måske en kurv med en termokande, en kop og et stykke kage i en lille plastikkboks. Enkelte bærer på rammevæve, der er sat op med trendgarn, og der skimtes et stykke af den påbegyndte vævning, starten på et stribet eller ternet halstørklæde.

¹ Se bilag 3 og 4

Andre bærer på stofposer med kniplebræt og andre igen slæber på tunge symaskiner. Nogle går til syning, andre til vævning og knipling. Kvinderne hilser på hinanden, stopper måske op et kort øjeblik for at snakke, men fordeler sig så i klasseværelserne, og et øjeblik efter er alt stille igen i skolegården. Edith Bukh går til vævning sammen med 11 andre kvinder. Læreren hedder Anne Marie Larsen og har undervist i vævning i mange år. Hun blev uddannet som væverske på Håndarbejdets Fremmes skole i Odense i 1946- 1947. Edith er selv uddannet samme sted i beklædningssyning i 1945-1946, så de har fælles bekendtskaber fra den gang.

Edith er lige blevet pensioneret, det blev hun i september måned året før. Hun var i mange år lærer og forstander sammen med sin mand på den lokale højskole, og nu er de begge pensionerede. Livet på højskolen lukkede sig lidt om sig selv. Der havde hun sit hjem, sit arbejde og sin fritid. Der havde hun sine venner, kolleger, familie og elever. Der underviste hun, spiste, sørgede for orden i hverdagen, blomster i spisesalen og foredragssalen, lavede aftaler med køkkenet og tog imod gæster til højskoleaftener og foredrag. Der var hun respekteret og afholdt, men også lidt isoleret. Hendes mand var engageret i organisationsarbejde udenfor højskolen og tog af og til hjemmefra, men Edith blev hjemme på skolen. Nu har hun gjort sit, føler hun, andre har overtaget ansvaret på højskolen og Edith kan vende sig mod verden udenfor skolen. Hun synes, det er en befrielse at deltage i det lokale aftenskolehold i vævning i Kerteminde sammen med mange andre forskellige kvinder fra byen.

Hun har sin rammevæv med. Den har hun lånt af sin datter og hun har et net med fyldt med plantefarvet garn. Hun underviste nemlig i plantefarvning på højskolen, og når eleverne havde forladt undervisningslokalet, nænnede hun ikke at smide den gode farvesuppe ude, så hun farvede sit eget uldgarn i overskudsfarven. Derfor har hun så meget plantefarvet garn, der nu skal bruges til at væve plaider og puder af. Der er blå indigofarvet garn og gult garn, farvet med kastanieblade. Garnerne har en særlig duft og minder hende om de gode ture i mark og skov, hvor hun samlede planter til farvning og om timerne i undervisningslokalet. Hun har også noget hvidt uldgarn med, og så har hun en pose med, der indeholder en gammel sofapude vævet af garn fra Højskolernes Håndarbejde og sikkert farvet af ham farveren fra Vejle, Ejnar Hansen, mener Edith. Ham har hun engang været på kursus hos. Hun vil gerne væve en ny sofapude, der skal ligne den gamle pude så meget som muligt. Den gamle pude blev vævet af en kvinde, der rejste som repræsentant for Højskolernes Håndarbejde. Hun hed Dagny Høegh og døde i 1964. Hun efterlod sig en søn på tre år, der efter sin mors død kom i pleje hos Edith og hendes familie, der opfostrede ham som deres egen søn. Den gamle pude er meget falmet og Edith vil helst gemme den væk i et skab, men så vil den blive savnet i stuen, derfor skal der nu væves en ny pude, der ligner den gamle – også af garn fra Højskolernes Håndarbejde, men plantefarvet af Edith selv. Anna Marie Larsen skal hjælpe med det tekniske, med væveteknikken og med at få mønsteret og størrelsen og vævetæthed til at passe. Der er et stort forarbejde til vævningen af puden, det vil tage lang tid før den er færdig, og mens arbejdet med puden sættes i værk, er andre kvinder i gang ved de andre væve. Der bliver udvekslet hverdagshistorier om børn og børnebørn og ægtemænd, der grines og der spørges til sygdomme. Pludselig springer samtalen og handler nu om vævetekniske spørgsmål og diskussion af farver, mønstre og vævetæthed. Nogle får problemer ved væven, der springer en tråd, og der kaldes på læreren med uro i stemmen. Problemer i lokalsamfundet og praktiske spørgsmål diskuteres i kaffepausen, hvor termokander i forskellige former og farver står opmarcheret på bordene. Edith nyder samtalerne og fællesskabet, men beslutter at tage væven med hjem, når hun er kommet godt i gang med selve vævningen. Derhjemme kan hun bedre sidde og arbejde med væven i fred og ro, her får hun ikke så meget fra hånden. Væven kan nemt klappes sammen, og hendes mand kommer jo og henter hende.

En dag blev puden færdig og kunne klippes af væven. Der blev fæstnet tråde, og puden blev syet sammen og fyldt ud med en pude med dunfyld. Den overtog den gamle pudes plads hjemme i sofaen.

Sådan gik der to vintre. Edith nåede også at væve tre plaider af det plantefarvede garn fra højskoletiden, flere puder og nogle dækkeservietter.

5.3 Puden i stuen.

Anden fortælling 2005.

Forårssolen vælter ind. Vi taler om, hvor dejligt det er, at foråret er på vej. Stuen suger lyset ind med sine lyse farver, de gule påskeliljer og orkideerne. Gardinerne er gule og hvide og filtrerer sollyset. Den blå PH lampe søger de andre blå farver i stuen: De løse, vævede sæder på spise stolene er blå, den blå keramik, den blå glasskål på spisebordet og det blå glas på skænken, de to blå sofaer. Kopperne vi drikker kaffe af har også en lyseblå kant. Der er malerier på væggene: et maleri forestiller en kat, der ligger i forårssolen på dørtrinnet ud mod en have. Over skænken, der er i lyst træ, hænger et maleri af en pige, der knæler i sneen, hvor hun finder de første vintergækker, hun har vintersolen i ryggen, himlen og skyggerne er blå. De farvede malerier er næsten alle i pastelfarver. Ro, lys, harmoni. Intet her virker tilfældigt. Mens vi taler sammen serverer Edith hjemmebagte boller med hybenmarmelade. Som gæst her føler man sig meget velkommen, men min tidligere rolle som højskoleelev for mere end 20 år siden, på den højskole og på den tid, hvor Edith og hendes mand var forstanderpar på skolen, spiller med i min oplevelse af rummet, og jeg føler stor respekt for stedet og dets beboere. Stuens møblering, dens tekstiler, enkelhed, farver, lys og orden genskaber en del af stemningen fra højskolens officielle fællesrum som fx spisesal og dagligstue, og stuen har en kommando i sig, der betyder, at jeg opfører mig på en bestemt måde.

For næsten 20 år siden flyttede Edith og hendes mand fra højskolens forstanderbolig til dette etplans hus tæt på højskolen. De har ikke købt nye møbler efter de flyttede ind. Flere af møblerne har fulgt dem fra 1962, hvor de som nyt forstanderpar, ud over møblering af egen lejlighed, også stod for møblering af højskolens dagligstue. De valgte dengang lyse arkitekttegnede møbler, og de er ikke skiftet ud.

Stuen er en vinkelstue. Ediths mand har sit skrivebord i den ene del af stuen. Der sidder han en del af tiden, mens jeg taler med Edith. Der er tre blå sofaer i stuen. Ikke sofaer med blød polstring, hvor den siddende synker ned i hynderne og kun med besvær kan rejse sig igen, men sofaer, der næsten er som lave bænke, med faste lidt hårde hynder eller fast polstring. De lave sofaer er i lyst træ. Bag mig i den blå sofa, hvor jeg sidder, står en pude syet i patchwork med felter, der skifter i hvide, blå og lysbrune farver. I en af de andre sofaer står tre håndvævede puder i hvide nuancer. I midten af sofaen en helt hvid pude og symmetrisk opstillede på hver side af den, to næsten ens sribede puder, vævet med forskellige garntyper i hvide, råhvide og gyldne nuancer. Edith fortæller om nogle af de kvinder, der har betydet meget for hende i hendes læretid og i hendes arbejdsliv. Nu afdøde håndarbejdskvinder, der næsten er til stede i stuen, mens Edith fortæller, især når jeg ser på de hvide vævede puder. I den tredje blå sofa står den vævede pude, som Edith vævede i 1988. De dæmpede og rektangulære blå, gule og grønne felter på hvid bund i pudens mønster har hele stuens form- og farveholdning i sig. Den står lidt alene og virker lidt kølig og stikkende i overfladen, men den gør den lidt hårde sofatype mere rund, indbydende og modtagende, og puden må gerne bruges som støtte i ryg og nakke. Det er måske ikke lige den pude, man vil vælge at lægge kinden imod under en middagssøvn. Så skulle den da dækkes af et pudebetræk. Men den er til stede og minder Edith om timerne og fællesskabet på vævekursen og om den tid, hvor hun blev frigjort fra sine forpligtelser på højskolen. "Det var skønt at komme ud blandt andre mennesker", siger hun.

Den gamle pude, som puden er kopieret efter, ligger i et skab i Ediths arbejdsværelse. Den er altså ikke smidt ud. Den har været genanvendt som fyld i en anden pude og er dækket af små blå fnug.

Edith har syet og vævet alle puderne i stuen selv. Der er også en broderet pude med et tulipanlignende mønster. Hun fortæller, at hun engang havde en "Hanepude", en meget farverig pude i uld, som hun havde broderet efter et populært broderimønster fra Højskolernes Håndarbejde. Men den blev for spraglet, syntes Edith, hun "kunne ikke ha' den" og gav den væk.

Ved siden af den sofa, hvor jeg sidder, har Edith en strikkekurv med sit strikketøj. Hun strikker et uldsjal i et kompliceret mønster efter færøsk tradition. Det er dobbelt med en brun forside og en hvid bagside, siderne strikkes hver for sig og skal senere hækles sammen i kanten. Jeg nævner, at det er fine masker og tyndt garn. "Jamen, det skal det jo være," svarer Edith.

Alting i stuen er på en måde, som det skal være... sådan opleves det i hvert fald.

5.4 Beskrivelse

Præ-ikonografisk beskrivelse og ikonografisk analyse af sofapude A og B

De to første lag i den tysk-amerikanske kunsthistoriker Erwin Panofskys (1892 - 1968) billedanalyse, den præ-ikonografiske beskrivelse og den ikonografiske analyse, er valgt til strukturering af genstandsbeskrivelse og genstandsanalyse af sofapuden (Panofsky 1980: 10-21).² Kombineret med de to fortællinger om sofapuden betragtes disse to lag som en indgang til selve kulturanalysen, og de opfattes som en tank af konkrete oplysninger og detaljer om sofapudens materialer, farver, fremstillingsteknik og mønsteropbygning, en tank hvorfra kulturanalysen kan hente materiale til videre analyse og diskussion. Fx vil valget af kamgarn som vævemateriale blive taget op og uddybet i den videre kulturanalyse.

Den præ-ikonografiske beskrivelse er pragmatisk i sin opbygning og ligner de beskrivelser og opmålinger, man finder på et kulturhistorisk museums genstandsregistreringer af de enkelte tekstiler i det respektive museums tekstilsamling. Den er en beskrivelse til identifikation af sofapuden med henblik på at kunne skelne den fra andre sofapuder.

Den ikonografiske analyse er mere specifik i sin identifikation af temaer og begreber og er en begyndende placering af sofapuden i en særlig kulturel sammenhæng. Analysen er præget af at bevæge sig inden for et tekstilfagligt område med en faglig diskurs.

Idet den håndvævede pude er primærkilde og opfattes som dokumentation indgår der fotografier og tegninger af puden samt tegninger af den valgte væveteknik fordelt på den præ-ikonografiske beskrivelse og den ikonografiske analyse.

Informanten er stadig i besiddelse af den oprindelige pude, som ligger til grund for den nye pude. Der er altså tale om to puder, hvor den ene er forudsætningen for den anden, hvilket har en betydning for problembehandlingen og kulturanalysen. Begge puder vil derfor blive analyseret i det følgende, hvor de vil blive betegnet som henholdsvis A og B. Pude A er den pude, informanten selv har vævet, og den er primær i analysen, mens pude B analyseres til sidst, idet den ikke er central, men betragtes som en del af konteksten for pude A.

²Det tredje lag i Erwin Panofskys billedanalyse, "den ikonologiske fortolkning", som er en fortolkning af værkets indre betydning, vil på nogle punkter foregribe afhandlingens kulturanalyse og er derfor udeladt med henblik på at undgå gentagelser.

5.5 Præ-ikonografisk beskrivelse af pude A:

Se fig. 5 - 10, side 71 - 80.

Trend- og islætsmateriale: 2 – trådet uld.

Mønster og farver: Forside: 7 farvede, rektangulære mønsterfelter i ens størrelse på hvid bund. Felterne er symmetrisk opstillede i farvevalg. Det midterste felt er gult. De to næste farvefelter på hver side af midterfeltet er lysegrønne vævet i en melering, hvor to forskelligtfarvede tråde, en gul og en lyseblå, følges ad i islættet. Derefter følger i symmetrisk orden endnu to melerede felter på hver side af midten, islættet er her sammensat af en gul og en blå tråd. Pudens yderste mønsterfelter er begge vævet i en blå farve. *Bagside: hvid.*

Mål: Pude: 33 x 40 cm

Mønsterfelter: 26 x 3,8 cm

Mellemrum mellem de enkelte mønsterfelter: 1 cm

Fra mønsterfelternes yderste kanter og ud til pudens sammensyningsskanter i siderne: 3,5 cm

Væveteknik: Lærredsvævning

Vævetæthed:

Trendtæthed: Kam 40/10³

Islætstæthed - pudens forside: 9 – 10 islæt pr. cm (1 islæt er sammenspolet af to tråde)

Islætstæthed - pudens bagside: 5 islæt pr. cm (1 islæt er sammenspolet af to tråde)

Mønsterfelter: Vævet over 16 trendtråde

Mellemrum mellem de enkelte mønsterfelter: Vævet over 4 trendtråde.

5.6 Ikonografisk analyse af pude A:

Se fig. 5 - 14, side 71 - 80.

Væveredskab: Rammevæv

Trend- og islætsmateriale: Uldgarnet er spundet på maskine som et glat, blankt og fast kamgarn. Alt garn er indkøbt i Højskolernes Håndarbejde, Kerteminde. Garnets varebetegnelse er kamgarn 8/2 med en løbelængde på 4000 m pr. kg.⁴ eller kamgarn 6/2 med en løbelængde på 3000 m pr. kg. Islætsgarnet anvendes dobbeltspolet, dvs. at to tråde følges ad i hvert skel.

Farver: Garnerne til de rektangulære mønsterfelter er plantefarvede af informanten. Den gule farve er farvet med kastanjeblade, mens de to blå nuancer er indigofarvede.

³ Tæthedsbetegnelse, der tilkendegiver, at trenden er sat op i væven med en tæthed på fire tråde pr. cm.

⁴ Katalogmappe med garn- og stofprøver fra Højskolernes Håndarbejde sag 00021, Museum for Husflid, Kerteminde.

Væveteknik: Den grundlæggende væveteknik i puden er islætsreps.⁵ Til de rektangulære mønsterfelter er anvendt mønsterteknikken ligesidet røllakken.⁶ I ligesidet røllakken mødes de farvede mønstertråde og de hvide bundtråde i en lodret linje mellem to trendtråde og slynges om hinanden, hver anden gang de mødes, dvs. i hvert andet skel (fig. 11 - 14) også kaldet enkelslyngning.⁷ Islætsfarverne lægges ind med vævedunter efter et mønster, og teknikken tegnes med en islætsgang, hvor islætstrådene lægges ind i ét skel og snos sammen i det næste skel. Der er ikke nogen fast regel for islætsretningen i sammensnoningsskellet, det kan variere alt efter underviser eller vævebogsforfatter. Af tekniktegningen udgivet af Højskolernes Håndarbejde (fig. 11) samt af M. K. Paulli Andersens tegning af ligesidet røllakken (fig. 12), hvor islætsretningen i sammensnoningsskellet går fra venstre mod højre, ses en prioritering af ensartethed i snoningsmetoden i alle sammensnoninger mellem trendtrådene, idet islætstråden fra den vævedunte væveren har i højre hånd altid lægges over tråden fra den vævedunte, der "kommer ind" fra venstre. M. K. Paulli Andersen tegner altså væveretningen i sammensnoningsskellet ved enkelslyngning i ligesidet røllakken fra venstre mod højre, mens den i "Berlingske Haandarbejdsbog"⁸ (fig. 13) og i "Videreføring i billedvev"⁹ (fig. 14) tegnes fra højre mod venstre i sammensnoningsskellet. I de to sidstnævnte tilfælde er islætstråden fra den vævedunte væveren har i venstre hånd lagt over tråden fra den vævedunte der "kommer ind" fra højre i alle sammensnoninger mellem trendtrådene. Resultatet bliver dermed modsat M. K. Paulli Andersens formidling af teknikken. Det er ikke selve snoningsretningen, men ensartetheden i alle sammensnoninger, der er afgørende for om teknikken ligesidet røllakken vurderes som vellykket indenfor den gruppe kvinder, der arbejdede med vævning indenfor håndarbejdskulturen. Af uvisse grunde har informanten i den ene side af hvert af de farvede felter fulgt snoningsretningen på M. K. Paulli Andersens tegning, mens hun i den anden side af farvefelterne har praktiseret den snoningsretning, som fremgår af tekniktegningerne i "Berlingske Haandarbejds - bog" og i "Videreføring i billedvev". Det bevirker, at kanterne i den ene side af farvefelterne, i informantens variation af teknikken, bliver lidt ophævede og virker uregelmæssige, mens kanterne i den anden side af farvefelterne virker mere ensartede (se fig. 5 og fig. 10). Hun varierer altså teknikken på sin egen personlige måde. Teknikken er stadig genkendelig som ligesidet røllakken, men vævningen får et personligt udtryk.

Montering: Pudens er vævet i ét stykke, der er foldet. Foldningen danner pudens øverste kant. Pudens ægkanter er syet sammen og danner pudens sider. Den er derefter monteret med en lærredspude med dunfyld og er syet sammen i bunden med håndsyede sting.

⁵ Lærredsbinding, hvor islætten er slået så tæt sammen, at den mere eller mindre dækker trenden.

⁶ Denne teknik blev tidligere kaldet Åklædevævning - en norsk form for kelimvævning, hvor islætstrådene forenes ved enkelslyngning (Andersen, Wandel og Jørgensen 1950 Bind 1: 13). Betegnelsen Røllakken dækkede tidligere en svensk form for kelimvævning, hvor islætstrådene forenes ved dobbeltslyngning (Andersen, Wandel og Jørgensen 1950 Bind 3:128), en teknik der i dag betegnes uligesidet røllakken.

⁷ Tegning fra M. K. Paulli Andersens instruktionsbog i vævning "Rammevæv - skaftevæv" (Andersen 1977:199)

⁸ Andersen, Wandel og Jørgensen 1950 bind 1:211

⁹ Koppen 1981:19

5.5 Præ-ikonografisk beskrivelse af pude A:

Se fig. 5 - 10, side 71 - 80.

Trend- og islætsmateriale: 2 – trådet uld.

Mønster og farver: Forside: 7 farvede, rektangulære mønsterfelter i ens størrelse på hvid bund. Felterne er symmetrisk opstillede i farvevalg. Det midterste felt er gult. De to næste farvefelter på hver side af midterfeltet er lysegrønne vævet i en melering, hvor to forskelligtfarvede tråde, en gul og en lyseblå, følges ad i islættet. Derefter følger i symmetrisk orden endnu to melerede felter på hver side af midten, islættet er her sammensat af en gul og en blå tråd. Pudens yderste mønsterfelter er begge vævet i en blå farve. *Bagside: hvid.*

Mål: Pude: 33 x 40 cm

Mønsterfelter: 26 x 3,8 cm

Mellemrum mellem de enkelte mønsterfelter: 1 cm

Fra mønsterfelternes yderste kanter og ud til pudens sammensyningsskanter i siderne: 3,5 cm

Væveteknik: Lærredsvævning

Vævetæthed:

Trendtæthed: Kam 40/10³

Islætstæthed - pudens forside: 9 – 10 islæt pr. cm (1 islæt er sammenspolet af to tråde)

Islætstæthed - pudens bagside: 5 islæt pr. cm (1 islæt er sammenspolet af to tråde)

Mønsterfelter: Vævet over 16 trendtråde

Mellemrum mellem de enkelte mønsterfelter: Vævet over 4 trendtråde.

5.6 Ikonografisk analyse af pude A:

Se fig. 5 - 14, side 71 - 80.

Væveredskab: Rammevæv

Trend- og islætsmateriale: Uldgarnet er spundet på maskine som et glat, blankt og fast kamgarn. Alt garn er indkøbt i Højskolernes Håndarbejde, Kerteminde. Garnets varebetegnelse er kamgarn 8/2 med en løbelængde på 4000 m pr. kg.⁴ eller kamgarn 6/2 med en løbelængde på 3000 m pr. kg. Islætsgarnet anvendes dobbeltspolet, dvs. at to tråde følges ad i hvert skel.

Farver: Garnerne til de rektangulære mønsterfelter er plantefarvede af informanten. Den gule farve er farvet med kastanjeblade, mens de to blå nuancer er indigofarvede.

³ Tæthedsbetegnelse, der tilkendegiver, at trenden er sat op i væven med en tæthed på fire tråde pr. cm.

⁴ Katalogmappe med garn- og stofprøver fra Højskolernes Håndarbejde sag 00021, Museum for Husflid, Kerteminde.

Væveteknik: Den grundlæggende væveteknik i puden er islætsreps.⁵ Til de rektangulære mønsterfelter er anvendt mønsterteknikken ligesidet røllakken.⁶ I ligesidet røllakken mødes de farvede mønstertråde og de hvide bundtråde i en lodret linje mellem to trendtråde og slynges om hinanden, hver anden gang de mødes, dvs. i hvert andet skel (fig. 11 - 14) også kaldet enkelslyngning.⁷ Islætsfarverne lægges ind med vævedunter efter et mønster, og teknikken tegnes med en islætsgang, hvor islætstrådene lægges ind i ét skel og snos sammen i det næste skel. Der er ikke nogen fast regel for islætsretningen i sammensnoningsskellet, det kan variere alt efter underviser eller vævebogsforfatter. Af tekniktegningen udgivet af Højskolernes Håndarbejde (fig. 11) samt af M. K. Paulli Andersens tegning af ligesidet røllakken (fig. 12), hvor islætsretningen i sammensnoningsskellet går fra venstre mod højre, ses en prioritering af ensartethed i snoningsmetoden i alle sammensnoninger mellem trendtrådene, idet islætstråden fra den vævedunte væveren har i højre hånd altid lægges over tråden fra den vævedunte, der "kommer ind" fra venstre. M. K. Paulli Andersen tegner altså væveretningen i sammensnoningsskellet ved enkelslyngning i ligesidet røllakken fra venstre mod højre, mens den i "Berlingske Haandarbejdsbog"⁸ (fig. 13) og i "Videreføring i billedvev"⁹ (fig. 14) tegnes fra højre mod venstre i sammensnoningsskellet. I de to sidstnævnte tilfælde er islætstråden fra den vævedunte væveren har i venstre hånd lagt over tråden fra den vævedunte der "kommer ind" fra højre i alle sammensnoninger mellem trendtrådene. Resultatet bliver dermed modsat M. K. Paulli Andersens formidling af teknikken. Det er ikke selve snoningsretningen, men ensartetheden i alle sammensnoninger, der er afgørende for om teknikken ligesidet røllakken vurderes som vellykket indenfor den gruppe kvinder, der arbejdede med vævning indenfor håndarbejdskulturen. Af uvisse grunde har informanten i den ene side af hvert af de farvede felter fulgt snoningsretningen på M. K. Paulli Andersens tegning, mens hun i den anden side af farvefelterne har praktiseret den snoningsretning, som fremgår af tekniktegningerne i "Berlingske Haandarbejds - bog" og i "Videreføring i billedvev". Det bevirker, at kanterne i den ene side af farvefelterne, i informantens variation af teknikken, bliver lidt ophævede og virker uregelmæssige, mens kanterne i den anden side af farvefelterne virker mere ensartede (se fig. 5 og fig. 10). Hun varierer altså teknikken på sin egen personlige måde. Teknikken er stadig genkendelig som ligesidet røllakken, men vævningen får et personligt udtryk.

Montering: Pudens er vævet i ét stykke, der er foldet. Foldningen danner pudens øverste kant. Pudens ægkanter er syet sammen og danner pudens sider. Den er derefter monteret med en lærredspude med dunfyld og er syet sammen i bunden med håndsyede sting.

⁵ Lærredsbinding, hvor islætten er slået så tæt sammen, at den mere eller mindre dækker trenden.

⁶ Denne teknik blev tidligere kaldet Åklædevævning - en norsk form for kelimvævning, hvor islætstrådene forenes ved enkelslyngning (Andersen, Wandel og Jørgensen 1950 Bind 1: 13). Betegnelsen Røllakken dækkede tidligere en svensk form for kelimvævning, hvor islætstrådene forenes ved dobbeltslyngning (Andersen, Wandel og Jørgensen 1950 Bind 3:128), en teknik der i dag betegnes uligesidet røllakken.

⁷ Tegning fra M. K. Paulli Andersens instruktionsbog i vævning "Rammevæv - skaftevæv" (Andersen 1977:199)

⁸ Andersen, Wandel og Jørgensen 1950 bind 1:211

⁹ Koppen 1981:19



Fig. 5: Pude A

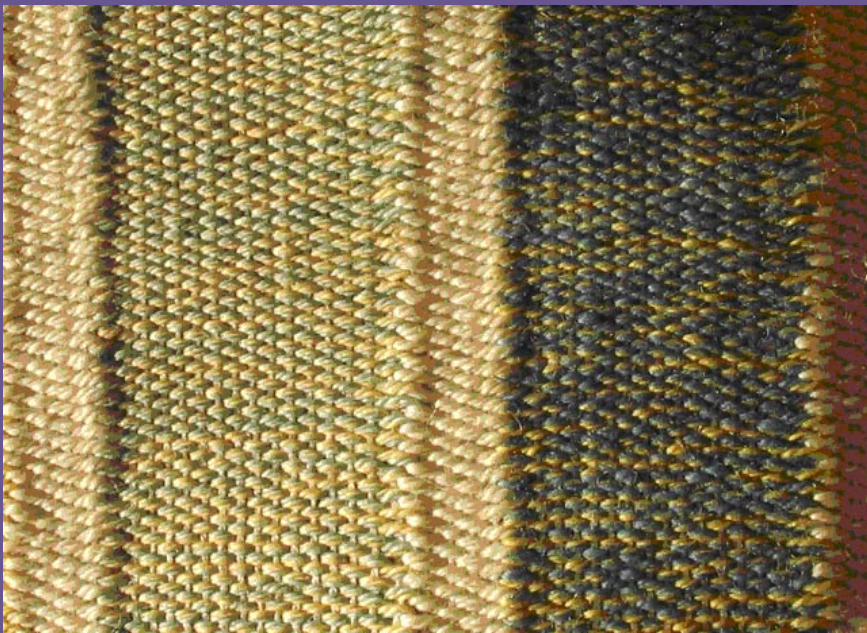


Fig. 6: Pude A



Fig. 7: Pude A



Fig. 8: Pude A

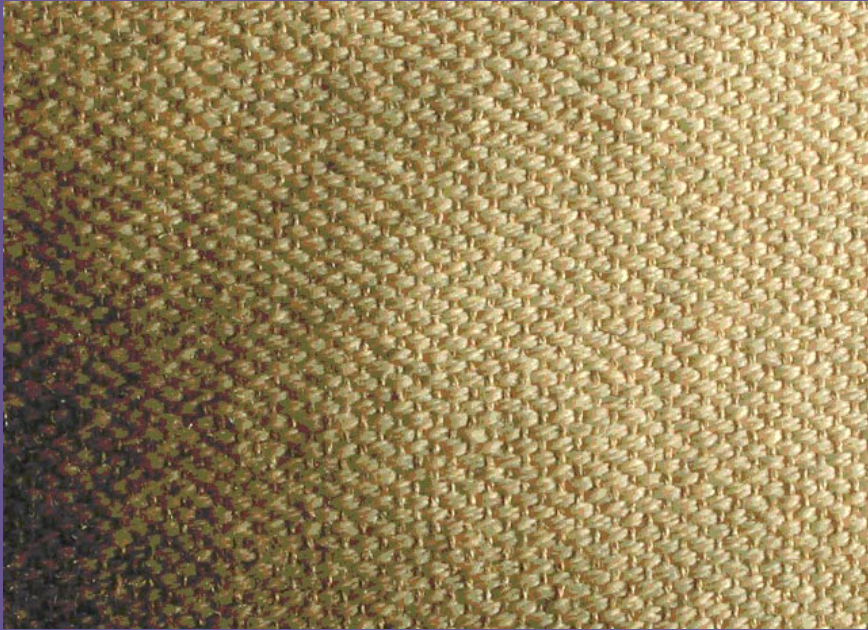


Fig. 9: Pude A



Fig. 10: Pude A

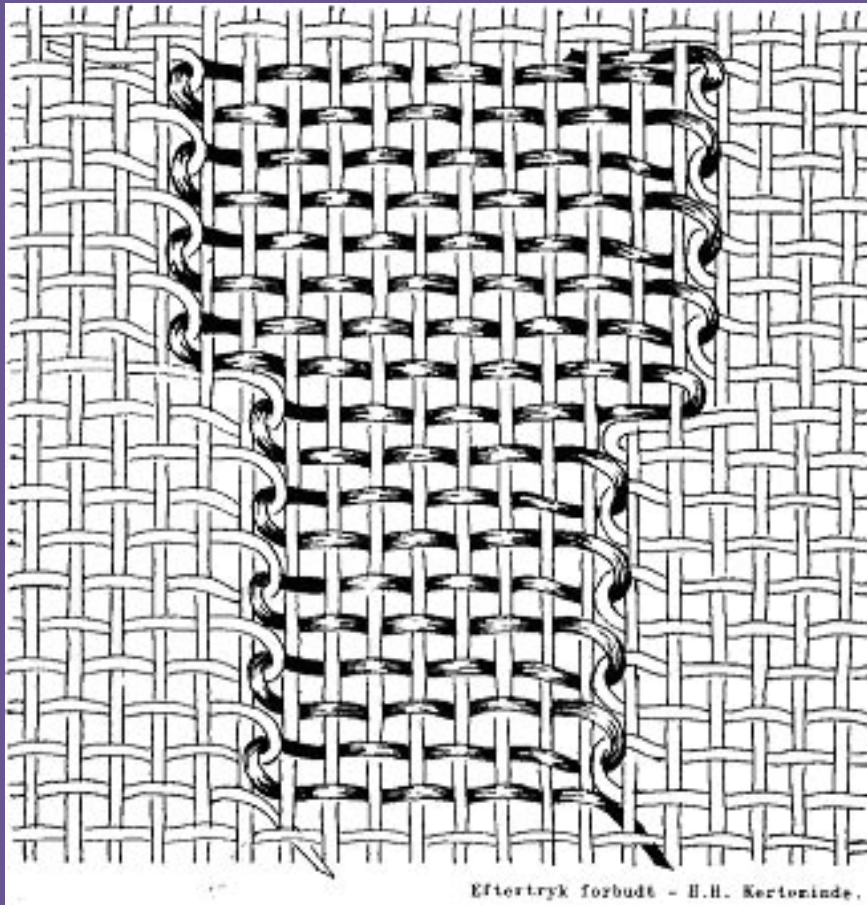


Fig. 11: Ligesidet røllakken. (Højskolernes Håndarbejde. Sag 00021, Museum for Husflid, Kerteminde)

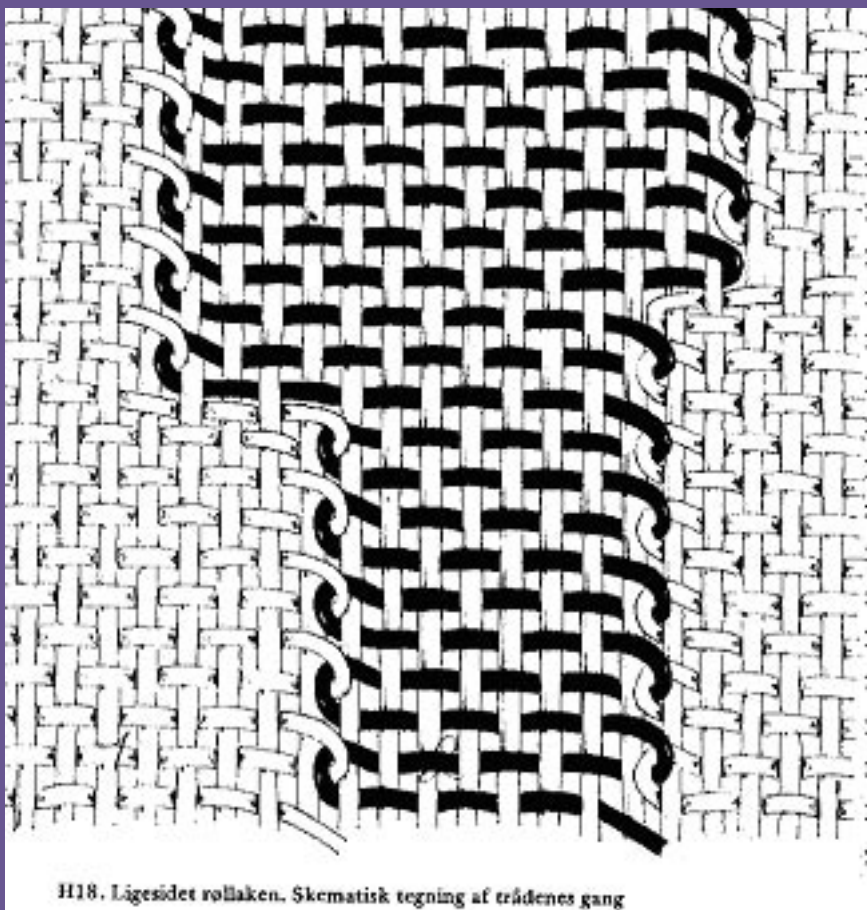
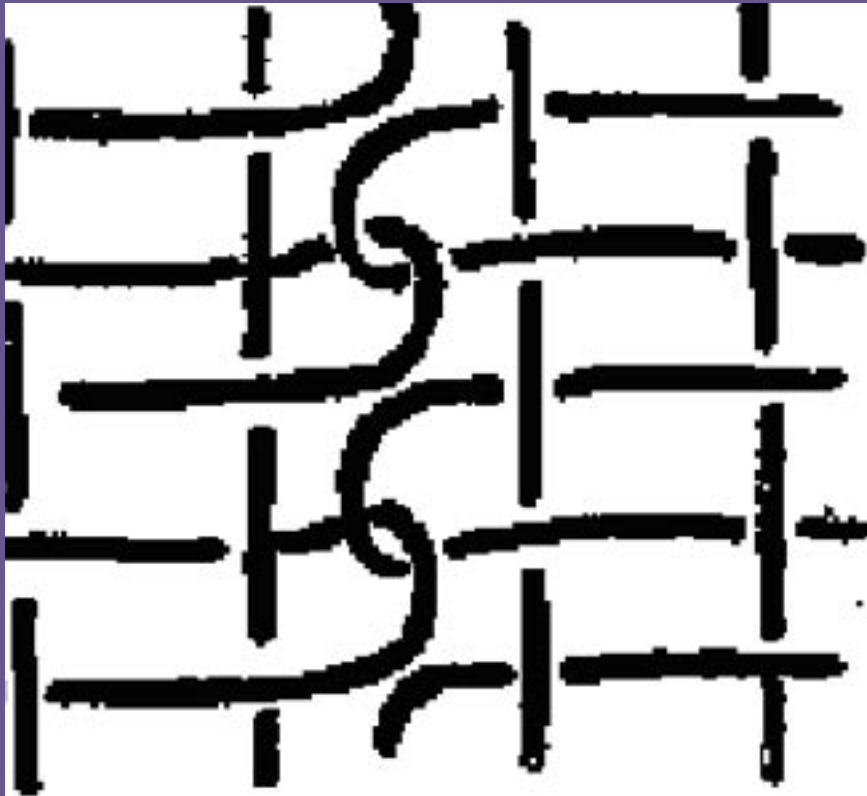
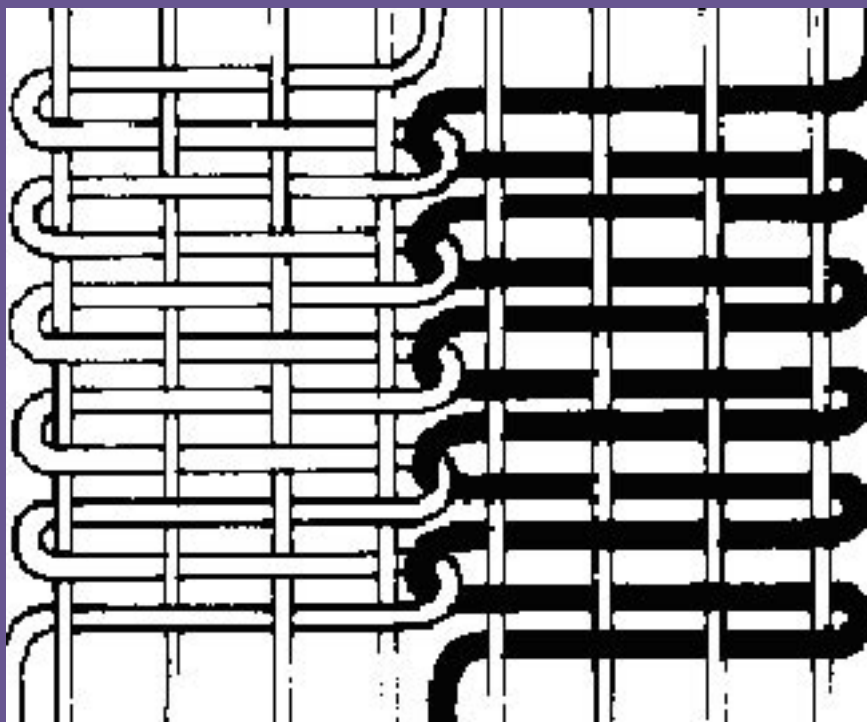


Fig. 12: Ligesidet røllakken. (Andersen 1977: 199)



Enkelslyngning

Fig. 13: Ligesidet røllakken. Berlingske Haandarbejds – bog (Andersen, Wandel og Jørgensen 1950. Bind 1:211)



Enkelslyngning

Fig. 14: Ligesidet røllakken (Koppen 1981: 19)

5.7 Præ-ikonografisk beskrivelse af pude B:

Se fig. 15 - 19, side 84 - 88.

Trend- og islætsmateriale: *Trend:* 2 – trådet cellulosefiber.

Islæt: 1 – trådet uldgarn.

Mønster og farver: *Forside:* 7 farvede, rektangulære mønsterfelter i ens størrelse på hvid bund. Felterne er symmetrisk opstillede i farvevalg. Det midterste felt er lyst gulgrønt. De to næste farvefelter på hver side af midterfeltet er lysegrønne vævet i en melering, hvor to lysegrønne tråd og en gul tråd følges ad i islættet. Derefter følger i den symmetriske orden to melerede blågrønne felter på hver side af midten, og islættet er her sammensat af to grønne tråde og en blå tråd. Pudens yderste mønsterfelter er begge vævet i en blå farve. *Bagside:* hvid.

Mål: *Pude:* 33 x 38cm

Mønsterfelter: 27 x 3,3 cm

Mellemrum mellem de enkelte mønsterfelter: 1,3 cm

Fra mønsterfelternes yderste kanter og ud til pudens sammensyningskanter i siderne: 3,7 cm

Væveteknik: Lærredsvævning

Vævetæthed:

Trendtæthed: Kam 36/10

Islætstæthed - pudens forside: 8 islæt pr. cm (1 islæt er sammenspolet af 3 tråde)

Islætstæthed - pudens bagside: 6,5 islæt pr. cm (1 islæt er sammenspolet af 3 tråde)

Mønsterfelter: Vævet over 14 trendtråde

Mellemrum mellem de enkelte mønsterfelter: Vævet over 4 trendtråde.

5.8 Ikonografisk analyse af pude B:

Se fig. 15 - 19, side 84 - 88 samt fig. 13 - 14, side 79 - 80.

Væveredskab: Rammevæv. Evt. er der anvendt en kam 36/10, som var en mere udbredt tæthed først i 1960'erne, hvor der fortrinsvis anvendtes vævekamme i træ.¹⁰

Trend- og islætsmateriale: Trendgarnet er et blankt og hårdttvundet maskinspundet garn af cellulosefibre eller et blandingsgarn. Fibrene er korte, fine og bløde, og hør er derfor udelukket som materiale. Det er sandsynligvis spundet af cellulid eller merceriseret bomuld.

Islætsgarnet er maskinspundet som et 1-trådet glat, fast men mat kamgarn. Islætsgarnet anvendes 3- dobbeltspolet, dvs. at tre tråde følges ad i hvert skel.

Farver: Garnerne er plantefarvede, men falmende efter mere end 20 års anvendelse og fremstår blegere end de oprindelige. Farveplanter ukendte, dog formodes det, at de blå farver er indigofarvede.

¹⁰Rosenberg 1950; Garhn Andersen 1957

Proveniens: Pudens er vævet af repræsentant for Højskolernes Håndarbejde, nu afdøde Dagny Høgh, først i 1960'erne. Pudens oprindelse som model eller vævemønster har sin rod i kredsen omkring Højskolernes Håndarbejde og Den danske Husflidshøjskole. Den er gengivet fotografisk sammen med to andre vævede puder i bogen Historien om Højskolernes Håndarbejde.¹¹ I teksten til fotografierne hedder det, at puden er et udtryk for et karakteristisk mønster fra slutningen af 1950'erne, at den er fra Husflidshøjskolen dvs. fra Den danske Husflidshøjskole, og "at det geometriske mønster var i samklang med både væveteknikken og moden i det store og hele" samt at Højskolernes Håndarbejde gjorde et stort fremstød for vævning fra første halvdel af 1950'erne.

Væveteknik: Den grundlæggende væveteknik i puden er islætsreps. Til de rektangulære mønsterfelter er anvendt mønsterteknikken ligesidet røllakken (se ikonografisk analyse af pude A). Væveteknikken i pude B følger snoningsretningen som på tegningen af enkelslyngningsteknikken i "Berlingske Haandarbejdsbog" (fig 13) og i "Videreføring i billedvev" (fig.14), hvor islætstråden går fra højre mod venstre i sammensnoningsskellet, og hvor islætstråden fra den vævedunte væveren har i venstre hånd er lagt over tråden fra den vævedunte væveren har i højre hånd i alle sammensnoninger mellem trendtrådene. Islætstrådene er altså sammensnoede på samme måde på begge sider af de enkelte farvefelter som dermed fremstår ensartede.

Pude B's mønsterdel er vævet med 8 islæt pr. cm og er her en smule mere åben i vævningen end pude A, mens pude B's bagside er vævet med 6,5 islæt pr. cm, hvilket er tættere i vævningen end bagsiden på pude A.

Montering: Pudens er vævet i ét stykke, der er foldet. Foldningen danner pudens øverste kant. Pudens ægkanter er syet sammen og danner pudens sider. Den er derefter monteret med en lærredspude med dunfyld og er syet sammen i bunden med håndsyede sting.

¹¹ Sørensen 1995:66



Fig.15: Pude B

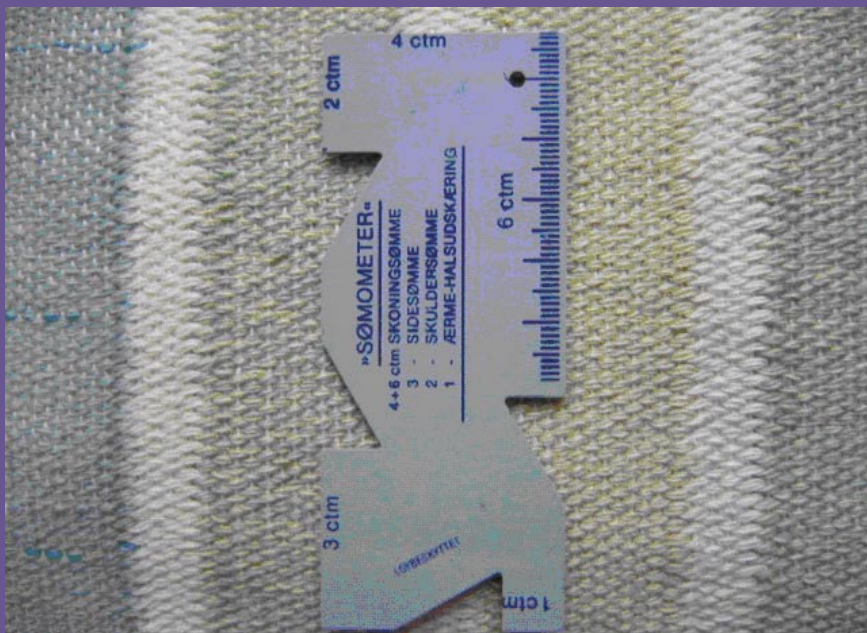


Fig. 16: Pude B

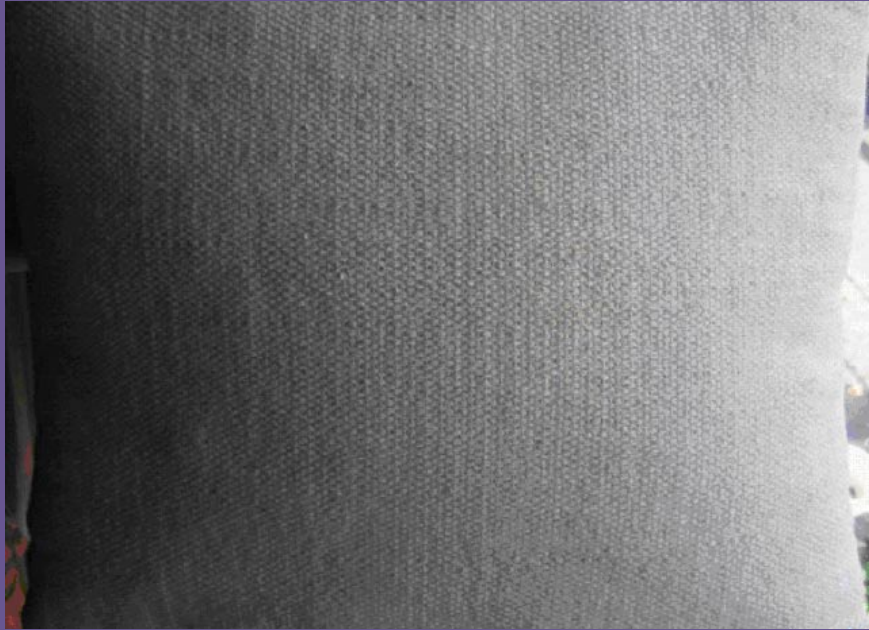


Fig. 17: Pude B



Fig. 18: Pude B



Fig. 19: Pude B

Struktur pude A og B:

Den taktile og visuelle oplevelse af strukturen og tekturen på begge puder er en fornemmelse af en lidt hård, glat og stikkende struktur med små korte uldfibre i overfladen. Materialet kombineret med den faste islætsreps har et skær af nøjsomhed over sig. I pude A reflekteres lyset på en lidt glinsende måde i uldens fibre og i garnets tvundne struktur, mens pude B fremstår en smule mere mat i overfladen, da det 1 – trådede uldgarn dels er spundet af en lidt mat uldtype og dels ikke reflekterer lyset på samme måde som et tvundet uldgarn.

6. SYNLIGGØRELSE AF PROFESSIONALISME

”Bekäna färg. Modernitet, maskulinitet, professionalitet” skrevet af etnologen Eva Silvén,¹ bygger på et forskningsprojekt, der fokuserer på farve og maleri som materialitet, krop og æstetik indenfor malerfaget som erhverv, og det undersøges i projektet, hvordan farve på forskellig måde symboliserer smag og status, skaber amatører og professionelle, definerer køn, klasse og nationalitet, med relation til det forgangne som resonansbund. I mødet mellem maskulinitet og modernitet, danner aktørerne, fx faglærte malersvende, deres forestillinger om professionalisme, og gennem materielle, kropslige og æstetiske praksisser skabes, produceres og reproduceres maskulinitet, modernitet og professionalisme. Også Eva Silvén er opmærksom på, at det ikke kun er mennesket, som gør noget med det materielle, men at det materielle også kan siges at gøre noget med os. Materialitet handler for hende om interaktionen mellem mennesket og det materielle, forstået som genstande og det fysiske miljø. Den materielle dimension handler om, hvordan genstande, steder og rum bruges og opleves med kroppen og sanserne, hvilke associationer og følelser, de vækker, hvordan de repræsenterer værdier, minder og mening. Ved at skærpe opmærksomheden på det materielle kan man få viden om sociale og kulturelle sammenhænge, mener hun.² Hun går direkte ind i malersvendenes arbejds hverdag, mens de er på job, observerer og analyserer. Hun undersøger relationer mellem malerens krop, hans bevægelser og værktøj med iagttagelser og refleksioner over arbejdets professionelle koreografi, og hun vælger bl.a. at foretage sine analyser ud fra detaljerede beskrivelser af malerens personlige værktøj og hans tilknytning til og personlige anvendelse af dette værktøj. Eva Silvén siger, at det er i mødet mellem modernitet og maskulinitet at aktørerne fra et erhverv som fx malerfaget aktiverer deres forestillinger om professionalisme. Det vil sige forestillinger om, hvordan en erhvervsmaler bør være, hvilke kundskaber han bør have eller hvilke kompetencer han bør besidde.³ Set i denne afhandlings kontekst, må håndarbejds-kulturens modernitet, kvindelighed og professionalisme konstrueres, gøres, produceres og reproduceres gennem *materielle, kropslige og æstetiske* praktikker for at kunne hævde sig mod andre aktører, dvs. amatører.⁴ Det er bl.a. denne professionalismekonstruktion der synliggøres gennem afhandlingens analyser, både som en kulturel konstruktion, men også som informantens subjektive konstruktion.

Det bliver derfor efterfølgende muligt at perspektivere professionalisme eller professionsidentitet som livsværdi i analysedelen om *tilstedeværelsen*

6.1 Professionalisering af håndarbejdsfaget 1930-1960 og kvindeligheden som konstruktion

Professionaliseringen af kvinder indenfor håndarbejdsfaget udvidede kvindernes uddannelsesmuligheder, men påvirkede også kvindeligheden som konstruktion, og det skal i dette afsnit diskuteres, hvordan kvindeligheden blev tematiseret og konstrueret indenfor den danske folkehøjskoles håndarbejds-kultur. Som tidligere nævnt anvendes professionalisering i undersøgelsen som et tosidet begreb, da der ikke alene er tale om individuel professionalisering, men også om professionalisering af håndarbejde som et pædagogisk og praktisk fag.

¹ Ph.d. - afhandling i etnologi fra Stockholms Universitet, skrevet af Eva Silvén og udgivet som bog på Nordiska Museets Förlag i 2004.

² Silvén 2004:23

³ Eva Silvén's konkrete og fænomenologiske forskningsmetode har inspireret til nogle af de angrebsmåder, jeg benytter i undersøgelsen. Dog har jeg ikke mulighed for at observere sofapudens tilblivelse her og nu, da processen er historisk. I stedet arbejder jeg empatisk med en analyse af tilblivelsen som materiel erindring.

⁴ Silvén 2004:22

I 1924 kom socialdemokratiet til magten med Nina Bang som undervisningsminister. Socialdemokratiets politik indenfor uddannelsesområdet var at skabe bedre muligheder for at få de praktiske fag – særligt kvindelig husgerning - ind i aftenskolen i større omfang end hidtil. Med aftenskoleloven i 1930 fortsattes politikken med at fremme de praktiske fags stilling i aftenskolen, og husgerning, håndarbejde, sløjd og landbrugsfag blev favoriseret.

Både håndværk, håndarbejde og husgerning fulgte udviklingen fra værkstedet og ind i klasseværelset som uddannelses- og dannelsessted, idet der opbyggedes uddannelser og skabtes erhverv på basis af de praktiske arbejdsområder, man kendte fra hjemmenes værksteder som fx køkken og huggehus. Dermed blev også arbejdet i hjemmet underlagt forestillingen om oplysning. Det drejede sig ikke kun om formidling af faglig viden, men også om etisk uddannelse, om styrkelse af identitet og om skabelse af nye moralske normer, som det blev udtrykt af formanden for De danske Husmoderforeninger, der blev stiftet i 1920 med det formål at dygtiggøre kvinden gennem huslig oplysning og uddannelse. Man kan i 1930'erne tale om en bevægelse for huslig oplysning startet både på privat basis og som en statslig opgave.⁶

Flere organisationer arbejdede målrettet for professionalisering indenfor håndarbejde. Det drejede sig bl.a. om Selskabet til Håndarbejdets Fremme, Dansk Husflidsselskab og Højskolernes Håndarbejdsudvalg.

Denne udvikling udvidede og tilgodeså kvindernes uddannelsesmuligheder. Kvindebevægelsen og statsmagten stod her sammen i anerkendelsen af ligestilling som princip. Kvinder havde klart visse interesser i, at deres arbejde som mødre og husmødre blev videnskabeliggjort og professionaliseret, da det var en anerkendelse af dette arbejdes samfundsmæssige nytte og vigtighed. Det blev et erhverv, som pigerne skulle lære i skolen, og som de eventuelt senere kunne dygtiggøre sig i eller uddanne sig indenfor. Datidens udvikling var et led i en ligestillingspolitik, der formelt gav kvinder lige rettigheder med mænd, men som reelt søgte at opvurdere moderskab og husarbejde ved at fremme professionaliseringen.⁷ Der var altså to sider af samme sag. Daværende museumsinspektør på Nationalmuseet Margrethe Hald skriver i "En Traad gennem dansk Tekstilkunst" (1942), at maskinerne har frigivet tid til studiet af håndarbejdet, som i nyere tid er blevet anerkendt som kulturfag. Hun skriver endvidere:

"Konflikten mellem Lærdom, Naal og Rok er ophævet, for Bogen blev en Forbunds-fælle i Stedet for en Fjende" ... "Tekstilfaget kan i Dag give Plads for den, der har Indstilling for praktisk, teoretisk, kunstnerisk og kulturelt betonet Arbejde".

Dermed placerer hun håndarbejdsfaget som et led i kvindens professionalisering og i kvindens emancipation.⁸

⁵ I bogen "Tingenes fortællinger – om at lære det gode liv" (Kragelund 2004) har jeg skrevet fire kapitler om professionaliseringen af husflidsfag indenfor Dansk Husflidsselskab 1930-1950 samt om konsekvenserne heraf. Dansk Husflidsselskabs initiativ til forbedring af læreruddannelsen i husflid var blot et af mange initiativer indenfor landets folkeoplysende organisationer i 1930'erne med henblik på at fremme professionaliseringen indenfor de praktiske fag. Dansk Husflidsselskab var som sådan et led i en større oplysningsbevægelse.

⁶ Dansk Kvindesamfund, De samvirkende danske Landboforeningers Husholdningsudvalg, Det landøkonomiske Ungdomsarbejde, De samvirkende danske Husholdningsforeninger, De danske Husmoderforeninger, Arbejdernes Oplysnings Forbund, Husholdningsbladet, Tidsskrift for Husholdning og Tidsskrift for Danske Husholdningslærerinder arbejdede alle for denne sag (Korsgaard 1997:340-342).

⁷ Rosenbeck 1990:315-317

⁸ Kragelund 2004:65

Det kan diskuteres, hvorvidt den emancipation Margrethe Hald så i udviklingen af håndarbejde som kulturfag var en vej til kvindens økonomiske og personlige frigørelse fra det traditionelle kønsrollemønster eller blot var en overgang til en anden form for tilpasning med afsæt i det traditionelle kønsrollemønster.

Bag den danske folkehøjskoles professionalisering af håndarbejdsfaget stod en på den tid magtfuld institution Højskolernes Håndarbejdsudvalg, senere Højskolernes Håndarbejde (HH), igangsat og ledet af kvinder, der samtidig dominerer som informantens forbilleder.

Anna Hald Terkelsen (1894 – 1982), Danebod Højskole, og Margrethe Christiansen⁹ (1895 – 1971), Askov Højskole og senere Frederiksborg Højskole, var i 1932 blandt initiativtagerne til nedsættelse af Højskolernes Håndarbejdsudvalg. I et samarbejde med Fællesforeningen for Danmarks Brugsforeninger startede udvalget salg af broderimønstre overvejende til boligtekstiler med inspiration i ældre nordiske broderier samt materialer hertil. Fra 1933 og mange år frem blev der afholdt årlige kurser med håndarbejdsfagligt og kulturhistorisk indhold. Målgruppen var her lærerinder indenfor højskoler, friskoler og efterskoler. Igennem disse kurser samt igennem foredrags- og skribentvirksomhed, mønsterudvikling, udstillingssaktiviteter og salg af mønstre og materialer ønskede man ligeledes at fremme professionaliseringen indenfor håndarbejde som fag og som hverdagspraksis.

Margrethe Christiansens søster Charlotte Rud (1906 – 1993)¹⁰ var formand for Højskolernes Håndarbejde fra 1938 til sin død i 1993. Hun underviste indtil 1952 på Askov Højskole. I 1949 blev varelageret flyttet fra FDB i København til Askov Manufakturhandel, hvorefter Højskolernes Håndarbejde udviklede sig til en selvstændig og selvejende virksomhed. I 1952 flyttede Charlotte Rud og hendes mand Bo Rud til Kerteminde, som det første forstanderpar på Den danske Husflidshøjskole, og i 1954 fulgte Højskolernes Håndarbejde efter og fik plads i eget nybygget hus som nabo til Den danske Husflidshøjskole¹¹ og til informantens hjem

Højskolernes Håndarbejde eksisterer ikke mere, men var en institution der både materielt, ideologisk og menneskeligt fyldte og stadig fylder meget i informantens håndarbejdskultur. De kvinder som dels etablerede og ledede institutionen og dels arbejdede som ansatte på institutionen var informantens nu afdøde kolleger, forbilleder og personlige venner og institutionens ideologiske og kulturelle indstilling lå implicit i informantens dannelsesmæssige og professionelle baggrund.

Langt hen ad vejen er der sammenfald mellem opfattelsen af kvindelighedskonstruktionen i det danske samfund i almindelighed, dvs. informantens fælleskultur, og indenfor den grundtvigianske håndarbejdskultur i særdeleshed i årene 1930-1960.

⁹ Margrethe Christiansen var datter af Ingeborg og Jacob Appel, forstanderpar på Askov Højskole. Fra 1934-1951 dannede hun sammen med sin mand C.P.O. Christiansen forstanderpar på Frederiksborg Højskole, hvor informanten blev ansat i 1946 (Dansk Kvindebiografisk Leksikon, www.kvinfo.dk samt bilag 6). Margrethe Christiansen blev et af informantens forbilleder.

¹⁰ Charlotte Rud var som sin søster gennem hele sit liv tilknyttet højskoleverdenen, først som underviser i broderi og knipling på Askov Højskole og senere, da hun sammen med sin mand Bo Rud dannede forstanderpar på Den danske Husflidshøjskole i Kerteminde fra 1952-1962. Her opbyggede hun den kvindelige fagskole, en to-årig lærerindeuddannelse i vævning, kjolesyning og broderi. Hun tilførte uddannelsen pædagogik, kunst-, tekstil- og stilhistorie samt farvelære og komposition og kombinerede håndarbejdsundervisningen med undervisning i hjemkultur, forløberen for faget boliglære. Udover sit formandskab og sit arbejde for Højskolernes Håndarbejde var hun den bærende kraft i Mønstertjenesten for knipling og i foreningen Danmarks Folkelige Broderier. Hun redigerede i 1948 bogen *Sy og Sømme*. (Dansk Kvindebiografisk Leksikon www.kvinfo.dk samt bilag 6). Charlotte Rud var et forbillede for undersøgelsens informant. De lærte hinanden at kende først i 1940'erne, da informanten som ung pige var i køkkenet på Askov Højskole. I 1952 blev informantens ansat som underviser på Den danske Husflidshøjskole i Kerteminde, hvor hun fra 1962 dannede forstanderpar sammen med sin mand Folmer Bukh.

¹¹ Sørensen 1995

I tidsperioden blev der i Danmark udgivet en lang række håndbøger og artikler skrevet af indretningsarkitekter og arkitekter med fokus på moderne funktionalistiske idealer om boligens indretning og hjemmets vedligeholdelse, alle henvendt til kvinden som husmor eller som udearbejdende kvinde og husmor.¹² Bøgernes titler afslører ofte det normative budskab, fx: "Det ideale Hjem – dets Skønhed, Hygge og Bekvemmelighed" fra 1928, "Saadan skal du bo" fra 1936 eller "Bo rigtigt" fra 1947. Cand.pæd. Birgit Lyngbye Pedersen peger i sit speciale "Boligindretning som et statsanliggende"¹³ på, at modernistiske idealer for boligindretning blev et anliggende for den danske stat fra 1945 – 1960 som et led i funderingen af velfærdsstaten. Boligpropagandaen og udbredelsen af boliglære som fag indenfor ungdomsskoler, aftenskoler og folkehøjskoler var led i et boligpædagogisk oplysningsprojekt baseret på opfattelsen af at en modernistisk boligform var udtryk for en demokratisk livsform. En af velfærdsstatens ideologier var, at demokrati og livsform hang sammen.

Set i det perspektiv og med henblik på at lykkes som projekt, havde velfærdsstaten brug for en håndhæver af de modernistiske idealer i hjemmet eller i boligen, som blev betragtet som en arbejdsplads. Til det formål valgtes kvinden, hvad enten hun var hjemmegående husmor eller udearbejdende kvinde og husmor med hjemmet som indiskutabel og selvfølgelig arbejdsplads ved siden af erhvervsarbejdet.¹⁴

"Er boligen Vækstpladsen for Børnene, og er den det Sted, hvor de voksne skal finde Ro og Hvile, saa er den tillige Arbejdspladsen for de gifte Kvinder, og da endelig for en god Del de ugifte med"... "Yderligere maa man se i Øjnene, at største Delen af de ca. 50.000 gifte kvinder, der har erhverv uden for Hjemmet, vil være henvist til at udføre det meste af det huslige Arbejde til Familiens Underhold i Fritiden", skrev arkitekt Sigurd Juul Andersen i Bogen om Bosætning i 1943¹⁵ og understreger dermed den selvfølgelighed, der lå i konstruktionen af kvindeligheden som en ansvarsbærende og omsorgsgivende funktion af betydning for hjemmet som demokratisk "Vækstplads". Selvom de mandlige arkitekter og forfattere udviser stor bevidsthed og sans for de moderne æstetiske og praktiske opgaver i hjemmet, vælger de alligevel den traditionelle rollefordeling med kvinden som varetager af disse opgaver.

I juli 1941 skrev arkitekt Steen Eiler Rasmussen: "Hygge føler man der, hvor de døde ting danner en sluttet sammenhæng, der fortæller om menneskelig omsorg og hjertelag."¹⁶ Sætningen ses ofte citeret i andre af tidens bøger og artikler om boligindretning, hvor ordet "menneskelig" får den implicite betydning "kvindelig". Steen Eiler Rasmussen kommenterer selv denne opfattelse og siger: "Man ser det som noget kvindeligt, den kvindelige ynde udbredt over de døde ting", men han fortsætter overraskende med at fremhæve et rum i huset, hvor kvinden i hans øjne ikke var involveret som ansvarlig for etableringen af hyggen, nemlig herreværelset og dets særlige "mandlige hygge" med bøger og pibelugt.

En del af de modernistiske boligideal blev effektueret og realiseret gennem boligens tekstiler og flere af periodens udgivelser af håndbøger og leksika om hjemmets indretning var forsynet med et eller flere kapitler om hjemmets tekstiler, skrevet af arkitekter eller af sagkyndige indenfor håndarbejde som fx Gertie Wandel (1894 – 1988)¹⁷ eller Paula Trock (1889-1979)¹⁸.

¹² Se kildelistens fortegnelse over håndbøger, artikler og opslagsværker vedrørende boligens indretning og hjemmets vedligeholdelse 1928 – 1969.

¹³ Pedersen 2004

¹⁴ Hiort 1947: XIV

¹⁵ Juul Andersen 1943: 17-18

¹⁶ Rasmussen 1968: 131 - 133

¹⁷ Gertie Wandel (1894 – 1988), Formand for "Selskabet til Handarbejdets Fremme 1943 – 1978, politiker, redigerede og skrev mange artikler til det anerkendte trebindsleksikon Berlingske Haandarbejds-Bog 1943 (Dansk Kvindebiografisk Leksikon, www.kvinfo.dk) og skrev afsnittet "Hjemmets tekstiler" i "Bosætningsbogen" (Dahlsgaard, Michaelsen og Møller (red.) 1953: 65-81).

¹⁸ Paula Trock (1889-1979) Væver og kunsthåndværker, leder af væveskolen Askovhus 1928-1943 samt væve- og spindeværkstedet Spindegården 1948-1970 (Dansk Kvindebiografisk Leksikon, www.kvinfo.dk). Skrev afsnittet "Textiler i hjemmet" i "Bogen om bosætning" (Michaelsen og Juul Andersen (red.) 1943: 209-232)

Her kommer også folkehøjskolens professionalisering af håndarbejdsfaget og kvinderne fra Højskolernes Håndarbejde ind i billedet. Kulturen omkring denne professionalisering drejede kvindelighedskonstruktionen i en lidt anden retning. Som fortalere for håndens arbejde indenfor det tekstile område udgjorde folkehøjskolens ledende håndarbejds lærerinder en magtfaktor, og de konstruerede som sådan regelsæt og normer for det "rigtige" håndarbejde, de "rigtige" boligtekstiler og den "rigtige" boligindretning.¹⁹ Det var normer, der styrede valg af materialer, farver, teknikker og motiver til duge, sofapuder, bordløbere, vægophæng m.m. indenfor den danske folkehøjskoles håndarbejdsundervisning. Efter højskoleopholdet havde højskolens kvindelige undervisere, gennem kurser, udgivelser af lærebøger og artikler samt salg af materialer og mønstre, mulighed for at fastholde de tidligere højskolepiger i en bestemt håndarbejds kultur, som nåede langt ud over folkehøjskolens pigeværelser og prægede mange kvinders forhold til håndarbejde.

Jeg ser det som min opgave i dette afsnit herefter at indkredse og inkludere essensen af den danske folkehøjskoles håndarbejds kultur og dens samspil med kvindeligheden som konstruktion på grundlag af et samlet indtryk fra tilgængelige kilder som litteratur, tegninger, tekstiler og håndskrevne arkivalier, sidstnævnte i form af manuskripter til undervisning og foredrag samt arbejds mapper.²⁰ Disse forhold er relevante for undersøgelsens analyser af sofapudens tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse, idet der i analyserne reflekteres i et tidsperspektiv.

Med et kritisk og konstruktionsteoretisk anlagt perspektiv på Højskolernes Håndarbejde og den danske folkehøjskole som håndarbejds- og kvindekultur viser der sig konturer af et håndarbejdsdiktatur både i kulturens opbygning og i dens materielle diktater. En inderkreds af ledende håndarbejds lærerinder fra den tids største højskoler (Askov, Danebod, Rødding, Kerteminde, Frederiksborg og Engelsholm) var involveret i arbejdet omkring Højskolernes Håndarbejde og på trods af interne magtkampe var de nogenlunde enige om, hvad der kendetegnede det rigtige og det forkerte kvindelige håndarbejde. Materialer, farver, motiver og teknikker med oprindelse i den førindustrielle danske bondekulturs æstetik og tekstile traditioner blev fremhævet som det rigtige og passende, når det gjaldt udvikling af nye modeller til salg og undervisning, på nær enkelte eksempler inspireret af eller udvalgt fra den øvrige europæiske mønsterkultur.²¹ Naturmaterialer som hør og uld blev ikke alene prioriteret og opfattet og formidlet som "ægte beskriver" og "levende", men var indiskutable. To af kvinderne indenfor Højskolernes Håndarbejde deres opfattelse af det ægte og levende således:

*"Hørren er et ædelt materiale. Det, at en ting bliver smukkere, jo mere den slides, giver fornemmelse af ægthed, og aldrig er et stykke hørlærred smukkere, end lige før det brister."*²²

*"Jeg tror ikke, at der gives kvaliteter i uldgarn, der bedre end dette giver os uldens smukke levende karakter. Uld er jo levende på en helt anden maade end hør og bomuld for slet ikke at tale om de mange kunstgarner."*²³

¹⁹ Kragelund 2003

²⁰ Baseret på følgende kildemateriale: Charlotte Rud – samlingen, sag nr. 00011, Museum for Husflid, Kerteminde. Se bilag 5: Hæftet "I en kælder i Kerteminde. Tekstilsamlingen på Museum for husflid" samt bilag 6: Udstillingskatalog "Kvindelist og Håndsnilde – 5 historier om 19 kvinder", begge udgivet på Museum for Husflid 2001 samt litteratur fra kildelistens fortegnelser "Faglitteratur og artikler vedrørende håndarbejde og plantefarvning 1929 – 1981" og "Håndbøger, artikler og opslagsværker vedrørende boligens indretning og hjemmets vedligeholdelse 1928 – 1969."

²¹ Udvalgt og udformet af kunsthåndværker og malerinde Margrete Drejer (1889-1975) 1943:209-232)

²² Ellen Hastrup, Jyllands Posten 4.5.1957

²³ Charlotte Rud, Jyllands Posten 2.6.1956

Til broderier og vævning blev en farveskala med plantefarvningens farvetoner og farvelighed nærmest dikteret. Korsstingsmotiver med baggrund i selekterede kristne symboler²⁴, mytologiske fortællinger samt særlige former for stiliserede blomster- og fuglemotiver bl.a. hentet fra hedeboegnens broderier var i højsædet, og en særlig selektion af broderi- og væve- og kniplateknikker til de enkelte håndarbejder blev foretaget med baggrund i, hvad der kunne begrundes som traditionelle nordiske eller danske teknikker. En særlig selektion af "det ægte danske" bestemte kulturarvens konstruktion. Disse valg blev kombineret med funktionalismens principper for enkelhed og helhed ikke alene med sigte på det enkelte boligtekstils udformning og udtryk, men også med henblik på den sammenhæng, tekstilet skulle indgå i, dvs. i boligindretningen, hvor materialer, mønstre, linjer, former og farver skulle danne en harmonisk helhed med lys, luft og enkelhed som de overordnede principper. I den danske folkehøjskoles regi fik funktionalismen sin egen kulturelle ikklædning, idet håndarbejds lærerinderne kombinerede ideen om den lyse og enkle stue med tanken om den levende stue, hvor "tingene talte til hinanden", dvs. hvor nyt og gammelt blev sat op imod hinanden i en særlig fortællende kontrastering, hvad angik både tekstiler, møbler og pyntegenstande.²⁵ I håndarbejdsundervisningen og i uddannelsen af faglærerinder blev der, indenfor den ovenfor skitserede og fastlagte ramme for valg af materialer, farver, teknikker og motiver, lagt vægt på at eleverne udviklede og skabte deres egne mønstre til broderi, knipling og vævning i en forenkling af gamle danske mønstre. Derfor blev den håndarbejdstekniske undervisning bl.a. kombineret med undervisning i komposition og farvelære, tegning samt stil- og kunsthistorie. Det var en opfordring til selvstændighed indenfor kulturens grænser.

I denne diskussion af kvindelighedskonstruktion synes det i første omgang ikke vigtigt at diskutere, hvad der tekstilt og materielt var acceptabelt, eller hvad der ikke var acceptabelt. Dette var konstruktionen, sådan blev der valgt – konstruktionen og valgene kunne have været anderledes - men det overordnede interessante er, at man som kvinde skulle være i stand til at gennemskue kriterierne og vælge rigtigt, hvis man ville være en del af kvindelighedsfællesskabet indenfor den danske folkehøjskoles håndarbejdskultur. I det lys må det erkendes, at det i en analytisk sammenhæng er nødvendigt at kende og genkende den valgte kulturs særlige materielle prioriteringer for at diskutere de øvrige konsekvenser for kvindelighedens konstruktion.

Hvilken betydning havde det for kvindelighedskonstruktionen at idealisere enkelheden, at syntetiske materialer, købeblonder, skrigende farver og en sammenblanding af mange stilarter i samme håndarbejde blev nedvurderet, at broderimønstre indkøbt i den nærmeste lokale broderiforretning med påtegnede udenlandske mønstre ikke var acceptable, at der fandtes "forbudte" stinger, farver og materialer samt at en overfyldt stue med tekstiler i mange teknikker, farver, materialer og stilarter blev opfattet som kaotisk i forhold til kulturens opfattelse af orden og derfor var uønsket?

Der tegner sig et billede af idealet for den rette kvindelighedskonstruktion som en mådeholden og disciplineret karakter, der ikke lod sig friste af det masseproducerende industrisamfunds tilbud om billige materialer og nemme vedligeholdelsesmuligheder, men som på grundlag af kulturhistorisk og faglig viden kunne skille sig ud som seriøs og professionel varetager og skaber af det moderne hjemts tekstiler og/eller som professionel underviser.

²⁴ Bording 1943

²⁵ Eriksen 1989: 81-88

De rigtige valg adskilte den amatøristiske kvinde fra den professionelle kvinde. Det har for nogle kvinder være grænseoverskridende og et opgør med den sociale og kønnede arv at blive bevidst om egen formåen som professionel indenfor denne kultur og at anvende og formidle den erhvervede viden i et lønnet erhverv som fx håndarbejds lærerinde. Informanten udtrykker det selv på denne måde: "Jeg fik en lille lejlighed i Hillerød et år, eller den vinter, da holdt jeg aftenskole kursus i Hillerød og omegn. Jeg cyklede af sted, til Hammelev og til alle mulige steder. Én dag, da havde jeg fra 9-12 et sted, og så fra 1-5, og så rejste jeg med toget til Hillerød"... "Og så havde jeg aftenskole fra 7-10, og jeg kan huske, når jeg kom hjem om aftenen, jeg var så dødtræt, jeg satte mig ned, og jeg tænkte: Neej, du har tjent 100 kr. på én dag."²⁶ For andre har kulturen virket blokerende på trangen til mangfoldighed og skaberevne indenfor det tekstile område, og de har delvist afviklet tilknytningen til kulturen eller levet og ageret i kulturens grænseland som fx Johanne Jørgensen, der optræder i en kontrasteringsfortælling i analysedelen om sofapudens tilstedeværelse.

At se og gennemskue kriterierne for den rette håndarbejds- og boligstil var krævende og ikke altid lige nemt for de kvinder, som ønskede at være en del af den nævnte kultur. Grænsen mellem rigtigt og forkert kunne være hårfin. Professionaliseringen havde sine menneskelige konsekvenser, idet der i nogle tilfælde fandt en udgrænsning af håndarbejds lærerinder sted. Som det fremgår af ovenstående blev der konstrueret og konstitueret særlige opfattelser af, hvad der håndarbejdsteknisk samt rent materiale-, farve- og motivmæssigt var rigtigt og forkert. De forkerte valg og sammensætninger var fatale, og den normative dom var hård²⁷.

Det konstruktionsteoretiske blik på den danske folkehøjskoles håndarbejds kultur og kvindelighedskonstruktion lægger på en udfordrende måde op til spørgsmålet om kulturens kvindeideal som enten frigørende eller tilpassende. Det ligger ikke i denne undersøgelses problematisering at tilskynde til et enten/eller svar, og i mine øjne er et definitivt svar heller ikke muligt, for imellem frigørelse og tilpassning lægger der sig en hel verden af livsværdier som konstruktionsteorien ikke kan nå. Værdier som fællesskabsfølelse, omsorg, arbejds glæde, fordybelse og sanseoplevelser ligger som mulige implicite livsværdier i den faglig pædagogiske håndarbejds professionalisme og udfordrer som sådanne grænserne for konstruktion.

²⁶ Bilag 3 s. 2

²⁷ På grundlag af en brevveksling i 1946 mellem daværende formand for Dansk Husflidsselskabs bestyrelse, arkitekt Svend Møller og bestyrelsesmedlem og højskolelærer på Danebod Højskole, Anna Hald Terkelsen, bliver det i undersøgelsen om Landshusflidsskolen i Kalundborg dokumenteret, at håndarbejds lærer Elisabeth Jensen over tid udgrænses og udelukkes som underviser og udvikler af broderimodeller indenfor Dansk Husflidsselskab. Begrundelsen lå i, at hun ikke havde tilegnet sig håndarbejds kulturens hårfine distinktion mellem rigtigt og forkert håndarbejde. Anna Hald Terkelsen var en del af kredsen omkring Højskolernes Håndarbejde, og hun kritiserede bl.a. Elisabeth Jensen for hendes fremstilling af en rund lysedug i hør med en upassende kvadrering i den runde form og med en uharmonisk sammenhæng mellem serviettens hulsømme og den grove hækede blonde, der kantede lysedugen. Forholdet mellem teknik, mønster og materiale var efter Anna Hald Terkelsens mening ikke i orden (Kragelund 2004: 75-81)

Måske revolutionerede Højskolernes Håndarbejde og den kvindelige danske folkehøjskole ikke verden rent kvindepolitisk, men den gav nogle kvinder del i en vidensbank og gav dem mulighed for at skabe sig en identitet som helt eller delvist selverhvervende og professionelle på et område, der nok havde et afsæt i en traditionel opfattelse af kvinden som hjemmets varetager med de normative og patriarkalske holdninger, det indebar, men som løftede det private tekstile rum ud i det offentlige rum og gav kvinderne en stemme og noget at skulle have sagt gennem varetagelse og udvikling af undervisning, uddannelse og udstillinger, publicering af artikler og lærebøger, samt handel med materialer og udvikling af mønstre. Når diskussionen falder på tidsperiodens håndarbejds lærerinder som enten frigjorte eller tilpassede, så må svaret derfor blive et både-og. Man kan tale om en normativ emancipation som "ett led i den tidens komplicerade ansträngningar för att i hårda manliga köns maktstrukturer skapa nya plattformar och kvalifikationer för människor med kvinnligt kön",²⁸ men man kan desuden tale om en mulighed for opkvalificering af ikke målelige livsværdier som fællesskabsfølelse, omsorg for den anden og det andet, arbejds- og skaberglæde, fordybelse og sansoplevelse, baseret på opfattelsen af egen fagligpædagogisk professionalisme materialiseret gennem et håndgjort boligtekstil.

²⁸ Marcusdotter 2005:20

7. TILBLIVELSEN

En håndvævet sofapude er et resultat af mange delprocesser, der hver for sig indeholder særlige arbejdsgange betinget af redskaber og teknik som trækker spor tilbage i tid. Nogle arbejdsprocesser har været og er under stadig forandring i tid og rum og er derfor samtidig kulturprocesser, hvor der tages vare på noget, hvor andet forkastes og hvor noget nyt skabes.¹

Arbejdsprocesserne indebærer mange valg, men også mange fravalg. I analysen af pudens tilblivelse bliver der arbejdet i en vekselvirkning mellem analytisk refleksion på den ene side og fordybelse i undersøgelsens forskellige primærkilder på den anden side, omfattende sofapudens tekstile materiale, det narrative materiale, informantens beretning samt de skriftlige historiske primærkilder, som de står anført i kildelisten under "Håndbøger, artikler og opslagsværker vedrørende boligens indretning og hjemmets vedligeholdelse 1928 – 1969" samt "Faglitteratur vedrørende håndarbejde 1929 – 1981."

Undervejs blev det synligt, at formidlerne af informantens håndarbejdskultur gennem primærkilderne, udover at formidle viden, også fremhæver de materielle praksisser og de faglige detaljer, der adskiller den professionelle fra amatørerne. Derigennem definerer informantens håndarbejdskultur sin opfattelse af egen professionalisme. Denne selvopfattelse er iøjnefaldende og implicerer udover konstruktion af professionalisme også en kvindelighedskonstruktion. Begge konstruktioner har betydning for den måde, hvorpå informanten forbinder sin krop med verden, for informantens opfattelse af egen professionalisme og dermed også for den måde, hvorpå livsværdier materialiserer sig gennem sofapuden. Igennem analyserne bliver sofapuden en materiel dokumentation på en proces, hvor både modernitet, kvindelighed og professionalitet konstrueres, gøres, produceres og reproduceres gennem materielle, kropslige og æstetiske praktikker.²

7.1 Detaljen

Det er nødvendigt at gå ind i detaljerede beskrivelser, vurderinger og diskussioner omkring den materialitet som puden repræsenterer. Fx er valget af fyld til puden en detalje, der er med til at synliggøre forskellen mellem den professionelle og amatørerne. Det er ikke ligegyldigt for den professionelle indenfor håndarbejds-kulturen, om puden har naturfyld eller syntetisk fyld, da dette valg har betydning for om brugeren kan forme puden tredimensionalt og rette den ind efter eget ønske eller ej. Det er heller ikke ligegyldigt for den professionelle, om puden skal syes sammen i bunden eller forsynes med en lynlås. En detalje som en lynlås kan i nogle fagligpædagogiske håndarbejds kredse danne front mellem rigtigt og forkert, skabe uro og forstyrrelser i det harmoniske mønster, der på den måde indebærer sin egen modsætning.

Pudens fyld og pudens lukning kan have en karakter, der kræver daglig opmærksomhed, omsorg og vedligeholdelse, hvorigennem ejeren kan få mulighed for at praktisere sin faglige og pædagogiske forståelse, der måske ellers ikke ville komme til udtryk.

¹ Halvorsen 2004:27

² Silvén 2004:22

Mennesket trænes i at leve ved hjælp af ting og gennem ting, siger Orvar Löfgren. Hvordan har vi erhvervet denne specielle kompetence, og hvordan er den blevet naturaliseret til vaner, rutiner og reflekser?, spørger han videre.³ I undersøgelsens kontekst kan man spørge, hvordan den faglige og pædagogiske forståelse er blevet naturaliseret til særlige vaner, rutiner og nærmest reflekser hos informanten omkring fx vedligeholdelse af tekstilet og ordensmønstre i stuen. For at svare på sådanne spørgsmål er det nødvendigt at synliggøre processer omkring tekstilets tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse, og dette fordrer igen at detaljerne bearbejdes og filtreres for oplysninger.

Orvar Löfgren hylder og respekterer 1900-tallets kunstnere for den måde, hvorpå de eksperimenterer med tingene og udforsker tingene i detaljer. Kunstnerne ser på tingene i et nyt lys enten meget tæt på eller på stor afstand. De fortynder eller koncentrerer tingenes materialitet. På den måde lokker de ny viden ud af hverdagen og tingsverdenen. De forstyrrer vores daglige orden, bringer kaos ind i hverdagen, synliggør modsigelser og mangetydighed og de pendler mellem det komiske og det dybt ubehagelige. Videnskaben behøver kunstnerens granskende blik for at forstå, hvad tingene gør ved os, siger han.⁴ Et sådant eksperimenterende drive med fokus på detaljen vil blive anvendt i den kulturanalytiske undersøgelse af den valgte sofapudes tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse. Indenfor analysen af pudens tilblivelse fokuseres der særligt på detaljer i de valg og fravalg som de enkelte arbejdsprocesser har afstedkommet for informanten omkring fremstillingen af pude A.

Omkring arbejdsprocesserne medtænkes desuden det faglige og sociale rum for tilblivelsen.

7.2 Tråden

Den disciplinerede tråd

I valget af materiale, farve, teknik, redskab og mønster og i arbejdet med disse valg forbinder informanten sin krop med verden på en særlig måde. Hun foretager ikke blot nogen materielle og æstetiske valg, hun vælger også at fastholde sociale relationer og en kvindelighedskonstruktion gennem denne særlige forbindelse mellem hendes krop, hendes mentale verden og den ydre objektverden. Denne iagttagelse betragtes som et overordnet og gennemgående træk i hele analysen af pudens tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse og er styrende for analysens refleksioner.

7.2.1 Identifikation som forudsætning for distinktion

En eller anden form for fiber eller tråd er forudsætningen for realisering af væveprocessen og et fokus på valg af materiale samt på trådens tilblivelse og karakter er første skridt på vejen, i udforskningen af materialiteten mellem krop og genstand. Et fibermateriale kan have oprindelse i et naturmateriale eller i et kemisk fremstillet materiale eller i blandinger heraf. Gennem den præ-ikonografiske beskrivelse og den ikonografiske analyse af pude A er det konstateret at både islæts- og trendgarnet består af naturmaterialet fåreuld. Ulden er maskinelt bearbejdet og spundet til et kamgarn der i sin visuelle fremtræden og form for en ufaglært ikke nødvendigvis forbindes med uld, men kan ligne et garn spundet af syntetiske fibre som fx acrylfibre. Den faglærte håndarbejds lærer vil kombinere den visuelle identifikation af et materiales oprindelse og art med en umiddelbar taktil bedømmelse og evt. supplerende anvende lugtesansen og høresansen eller i tvivlstilfælde evt. benytte sig af en brandprøve.⁵

³ Kragelund 2005: 17

⁴ Ibid.: 15-16

⁵ Wiklund og Diurson 1971:169-173

Denne bedømmelsesevne af det tekstile materiale skal medtænkes, fordi den er med til at definere og skabe amatører og professionelle. Acrylfibre er blanke som uldfibre og kan som råmateriale ligne uldstabler med små krusninger, men fibre føles meget tørre og knitrende, en knitren, der kan høres. De kan ikke optage så meget fugt som andre tekstilfibre og bliver derfor stærkt elektrisk opladede. De kan af den grund klæbe sig til andre tekstiler og til hud samt tiltrække støv og hår. De føles "tætte" fordi fingrenes og hudens fugt ikke bliver optaget af fibre. Acrylfibre er meget elastiske og faktisk for elastiske til at væve med på en håndvæv. En overflade vævet af acrylfibre bliver knopret i brug. Det gør en overflade vævet af uld også, men de små uldknopper kan imidlertid fjernes, det kan acrylknopper ikke, fordi materialet har en høj strækstyrke.⁶ Uld – i dette tilfælde fåreuld, har en stærk fugtsugende evne, der medfører en taktile oplevelse af noget levende, der "ånder" dvs. suger og afgiver fugt. Af den grund kan fingrene komme af med fugten, når ulden berøres, og den føles varmeisolerende. Især gamle uldvævninger kan føles tørre, men de er ikke knitrende og heller ikke elektriske. Har ulden beholdt en del af sit lanolinindhold føles den fugtig og blød og måske lidt fedtet. Den kan i så fald lugte af fårefedt. En vævet overflade af uld kan føles både hård, lodden, blød eller glat, afhængig af både uldtype, spindemåde og væveteknik.

Informanten er i kraft af sin uddannelsesmæssige baggrund i stand til at foretage denne identifikation og distinktion og har foretaget et bevidst valg af materiale og garntype til puden. Dette bevidste valg er en del af informantens opfattelse af egen professionalisme og uddybes i det følgende.

7.2.2 Disciplinering af materiale

Ulden til den håndvævede pude er gennem sin maskinelle behandling disciplineret ind i en form, der nok bevarer uldens taktile og varmeisolerende egenskaber, men som visuelt giver indtryk af et meget regelmæssigt, ensartet og skinnende blankt køligt garn, der kan synes langt fra den rå fåreulds lidt grove, krusede eller krøllede lanolinholdige og måske matte karakter. Et kamgarn er traditionelt spundet af lange, glatte fibre. Fibrene kæmmes til parallelt liggende fibre og snoes derefter i udstrakt stand. Dette princip gælder både i håndspinding og i maskinspinding og genfindes også her i pudens kamgarn. Et uldent kamgarn er massivt, tæt og slidstærkt og kan virke køligt, fordi der ikke er plads til så meget varmeisolerende luft mellem fibre. Sammenlignet med kartegarn, der er spundet af korte, kartede krusede uldfibre, er kamgarnet ikke så elastisk og har ikke så mange fiberender, der stikker ud af garnet og bryder trådens overflade. Lyset reflekteres derfor ubrudt i kamgarnet, så det bliver blankt og garnets farver opleves derfor mere klare og præcise. Kamgarn anvendes traditionelt til tekstiler, hvor man ønsker stor styrke, høj glans og en overflade, der afviser støv og snavs, især til boligtekstiler men også til beklædning.⁷

Det valgte kamgarn til pude A er købt gennem Højskolernes Håndarbejde og var typisk for institutionen. Det blev produceret og solgt gennem en lang årrække som et kendetegn for garnkvaliteten hos Højskolernes Håndarbejde. Garnkort med garnprøver fra årene i Askov⁸ viser et lidt hårdere tvundet kamgarn i en smule grovere uldkvalitet i flere forskellige løbelængder end den kvalitet som fremgår af garnkort fra perioden i Kerteminde. Her er kamgarnet blankere og finere i uldkvaliteten, og findes kun i to løbelængder 3000 m/kg og 4000 m/kg. Den noget grovere uldkvalitet fra tiden i Askov kan skyldes materialemangelen under og efter Anden Verdenskrig.

⁶ Ibid.:161-168

⁷ Warburg 1974:12-14

⁸ Samlingen vedr. Højskolernes Håndarbejde, sag nr. 00021, Museum for Husflid, Kerteminde

Trendgarnet skal sidde i spænd i væven og der kræves derfor en vis trækstyrke af garnet. Trendtrådene skal sidde fordelt i en vævekam, som slider på trendgarnet, hver gang den trækkes frem og tilbage langs garnet, hvilket sker hver gang der skiftes skel, og vævekammen skal slå det nye islæt ind. Pude A's forside har en islætstæthed på 9-10 islæt pr. cm, så det vil sige at kammen trækkes gennem trendgarnet mere end 20 gange pr. cm, måske nærmere 40 gange, da man ofte slår med kammen mindst to gange for hvert islæt. Trendgarnet må derfor ikke være for loddent og kammen ikke for fin i forhold til garnets tykkelse, da det vil filtrere og sætte sig fast i kammen. Et glat og stærkt garn som kamgarn er altså nemmest at arbejde med som trendgarn.

Pude B var vævet på en trend af cellulds- eller bomuldsgarn, mens informanten har valgt et kamgarn af uld som trend til sin pude. Valget af trendgarn til pude B følger det traditionelle valg af trendgarn til puder, som det fremgår af vævelitteratur fra 1950'erne,⁹ hvor der fortrinsvis er valgt hørgarn eller fiskegarn af bomuld som trendgarn til puder med uldislæt. Datidens vævekamme var af træ med små huller og smalle rit, der kunne slide en uldtrend op under vævningen, mens det slidstærke hør- eller bomuldsgarn var mere egnet. Vævekammens materiale var bestemmende for dens udførelse og egenskaber, og disse egenskaber blev bestemmende for valg af trendgarn.

Når informanten i 1988 vælger et kamgarn af uld som trend til sin pude er det udtryk for en mere moderne tilgang til vævningen, hvor anvendelsen af stålkamme er blevet almindelig, og hvor stålkammens lidt større huller og rit tillader anvendelsen af uld som trend uden at slide det op under vævningen. Informanten ønsker altså ikke at kopiere pude B i alle detaljer, men foretager i samarbejde med underviseren på vævekursen sine egne valg, hvad angår materiale til trendgarn og opnår derved en pude udelukkende vævet i uld.

Islætsgarnet lægger op til flere valgmuligheder end trendgarnet. Islætsgarnet er ikke udsat for det samme stræk og slid under vævningen, og derfor var informanten som væver fritstillet i valg af islætsgarn. Informanten kunne altså have valgt et syntetisk garn, et loddent garn, et uregelmæssigt effektgarn eller et håndspundet garn som islætsgarn. For informanten var det en selvfølge at vælge et kamgarn i uld som islæt til pude A. Pude B er vævet med et uldislæt, der næsten dækker trendgarnet og fremstår derved også som en ulden pude.

Men bag denne opfattelse af selvfølgelighed ligger nogle forudgående valg foretaget af andre før informanten. Disse "andre" er personer som er involveret i arbejdet med at udvikle kurser, modeller og materialer til Højskolernes Håndarbejde, personer, som i flere tilfælde er identiske med informantens undervisere og forbilleder gennem uddannelsen til håndarbejds lærer og gennem den danskeskolekultur, hun har været og stadig føler sig som en del af.

En af disse forbilleder er M.K. Paulli Andersen¹⁰ som sagde: "Det er det allersværeste: at få et stykke stof til at se ligeså dejligt ud som garnet gør!"¹¹ Hun taler i dette tilfælde om anvendelsen af håndspundet garn i vævning, men giver udtryk for et overordnet ideal som går igen i højskolernes håndarbejds kultur, nemlig at lade garnet og materialet komme til sin ret i et tekstil.

⁹ Rosenberg 1950; Garhn Andersen 1957

¹⁰ Magda Kirstine Paulli Andersen (1906-1990) var uddannet væver hos Paula Trock i Askov i begyndelsen af 1930'erne. Efter Anden Verdenskrig blev hun ansat i Væveboden i Rungsted, hvor hun udover at undervise de ansatte i at væve og tegne bindinger, igennem flere år designede møbelstoffer, gardiner og gulvtæpper til møbelfirmaer samt udførte specialopgaver til bl.a. Frederiksberg Rådhus og Kongeskibet. Hun var gæstelærer på Dansk Husflidsselskabs sommerkurser på Den danske Husflidshøjskole fra 1959 og underviste bl.a. i komposition, flere gange i samarbejde med Charlotte Rud (Andersen 1976). Hun var forfatter til en lang række anerkendte fagbøger om vævning, udførte broderimønstre og ark om rammevævning til Højskolernes Håndarbejde og var en inspiration og et forbillede for undersøgelsens informant, der som mange andre kaldte hende Fru Paulli. (Dansk Kvindebiografisk Leksikon, www.kvinfo.dk samt bilag 6)

¹¹ Warburg 1982:60

I dagbladet Jyllands Posten fandtes hver lørdag i årene fra 1956 - 1960 en omtale af en model fra Højskolernes Håndarbejde¹². Ud af i alt 232 omtaler eller artikler fokuserede de 55 på broderede eller vævede sofapuder. Det svarer til 23,7 % af alle omtalerne, som på skift var skrevet af kvinder, som var involveret i institutionens arbejde, bl.a. som udviklere af nye modeller. I en omtale af en model af en vævet sofapude skriver Charlotte Rud:¹³ "Som tidligere beskrevet her i bladet væves puderne med Trock-garn helst ret åbent, saa den graa hørtrend kan skimtes, dette giver en mere levende virkning, end naar man ved vævningen slaar garnet helt tæt sammen, og ulden kommer meget bedre til sin ret i den bløde kvalitet." I omtalen af en anden sofapude skriver Charlotte Rud:¹⁴ "Vi erkender, at det afgørende er, at der skabes en harmoni mellem materiale, teknik, mønster og farver."

Der ligger i disse udtalelser krav om disciplinering og beherskelse. Ikke alene er fåreulden disciplineret ind i en regelmæssig form, men væveren skal også kunne beherske sig selv eller disciplinere sig selv, så islætsmaterialet kan "tale" og komme til sin ret.

7.2.3 Det "uægte" materiale – et fravalg

Den kulturhistoriske dimension har en dominerende værdi i informantens håndarbejdskultur og bliver bl.a. synlig i valget af fåreuld som materiale til pudens vævegarn samt i den maskinelle kamgarnsspinding og disciplinering af ulden fra natur til kultur.

Kvinderne bag Højskolernes Håndarbejde vægtede kulturhistorien højt. Det var kvinder, der formidlede deres idealer på skrift og et antal skriftlige primærkilder dokumenterer kvindernes optagethed af tekstilhistoriens og kvindehistoriens fælles kulturhistorie. Det bliver fx gentagne gange, ofte i romantiserende vendinger, fremhævet at materialer som uld, hør og silke bærer en tusindårig fortælling med sig om kvinders "stille system" med spinding og vævning gennem tiderne.¹⁵ I kvindernes konstruktion af den kulturhistoriske fortælling om fx kvinder, uld og hør bliver det forbigået, at der i fortællingen også indgår mørke kapitler om tragiske sociale forhold både i det førindustrielle bondesamfund og blandt tekstilarbejderne i tekstilindustrien.¹⁶

Idealiseringen af naturmaterialerne blev fremhævet når bl.a. Charlotte Rud talte om "Forfaldsperioden", dvs. tiden under og efter Anden Verdenskrig, hvor de "ringere Materialer holdt deres Indtog på Markedet".¹⁷ Hermed hentyder hun til "Fantasigarnet og de paategnede Korssting, Kunstsilken i al dens prangende Blankhed, Etaminen i stedet for Hørlærredet o.s.v."¹⁸ Det var kemiske fremstillede materialer, der skulle erstatte naturmaterialerne, og heri lå implicit en opfattelse af materialets egenskaber som forringede set i sammenligning med naturmaterialerne, hvilket kan begrundes, idet cellulosefibre fx ikke kan leve op til silkens styrke eller til uldens varmeisolerende, elastiske og fugtsugende egenskaber.

¹² Artikelsamling på Museum for Husflid i Kerteminde, Charlotte Rud samlingen sag nr. 00011.

¹³ Jyllands Posten 9.1.1960

¹⁴ Jyllands Posten 30.1.1960

¹⁵ Thyregaard 1952: 176-178; Rud 1948: 7

¹⁶ Gennem en beretning fra 1800 tallets England fortælles der fx i artiklen "The sad Tradition" detaljeret om de kroniske lungesygdomme, de infektioner og den høje dødelighed, der ramte børn og voksne indenfor den engelske hørindustri sidst i 1800 tallet (Grierson, Sue 1989)

¹⁷ Rud 1948: 9

¹⁸ Med betegnelsen "Kunstsilke" hentydes der til et fiber fremstillet på basis af bomulds- og træcellulose, spundet gennem en spindbruse i en uendelig lang tråd, idet den skal imitere natursilkens karakteristika hvad angår fiberlængde og blankhed (Andersen, Wandel og Jørgensen 1950, bind 2:184-185).

Cellulid blev fremstillet som erstatning for uld på basis af samme råmateriale som kunstsilke, men cellulidstråden blev opskåret i kortere fiberlængder med henblik på at efterligne naturuldens fiberstruktur og blev efter behov forsynet med krusninger (Andersen, Wandel og Jørgensen 1950, bind 1:172-173)

I et referat fra et bestyrelsesmøde i Højskolernes Håndarbejdsudvalg d. 3. oktober 1941 på Engelsholm Højskole¹⁹ skriver Charlotte Rud i sin egenskab af referent: "F.D.B. havde tilsendt Udvalget nogle prøver i Celluld, som dog, efter at Gudrun Andresen havde syet noget i det maatte erklæres for uegnet til brug..." . Disse materialer blev betragtet som "ødelæggende for Haandarbejde som Kvalitetsarbejde" i kontrast til de såkaldt "ægte" materialer som uld, hør og silke.²⁰ Det fremgår ikke direkte, hvori forringelsen består, men informanten fortæller selv følgende under andet interview: "Jeg kommer i tanke om nogle gardiner, jeg vævede i cellulds-garn, da de blev vasket gik de i opløsning i en stor klump, og alt det arbejde jeg havde haft! Det er noget andet med uld."²¹ Informanten fortæller fra sin tid som underviser på Frederiksborg højskole efter krigen: "Det var jo bandlyst på Frederiksborg – etamine - det skulle være hørlærred, og det havde vi jo altså et lager af, men der fik vi jo altså kun til prøver."²²

Mette Fog Pedersen (1911 – 1976) var lærer i broderi og boliglære på Rødding Højskole og skrev på en meget direkte måde i en af sine erindringsbøger om sit arbejde med at "omvende" de piger, der omkring 1940 ønskede at brodere på etamine frem for hør:

" En af mine hovedopgaver blev at få pigerne til at indse at hør er et langt smukkere og bedre materiale end etamine. Strukturen, den fra naturens hånd ikke helt jævne tråd i hørren, gør stoffet levende og smukt. Hør bærer broderiet på en fin og rigtig måde og ligger fast og godt på sit underlag og bliver kønnere og kønnere for hver gang det vaskes. Etaminen derimod er vævet af en kedelig tråd, lidt død i det. Stoffet jasker let, og krøller sammen i større ting – og så har det denne triste écru farve. Det tog år, før jeg fik hovedparten af pigerne omvendt. Tilmed kom besættelsestidens kedelige afbrydelse, hvor det var umuligt at få ordentlige materialer."

(Fog Pedersen 1976:92 – 93)

Den fond af viden, den vidensmagt og de æstetiske idealer som kvinderne indenfor Højskolernes Håndarbejde havde konstrueret og opbygget på grundlag af deres viden om fortidens tekstiler og erfaringer med naturmaterialernes egenskaber, syntes pludselig værdiløs set i lyset af de erstatningsmaterialer, der var til rådighed i krigsårene. Kun gennem en vedholdende kritik af erstatningsmaterialerne og deres æstetiske og funktionelle mangler kunne den professionelle selvbevidsthed og vidensbeholdningens værdi opretholdes.

Den anden årsag til forringelsen bestod muligvis i, at de kemiske erstatningsmaterialer var historieløse og ikke forbundet med udvikling og erhvervelse af viden set med højskolekvindernes øjne. Med de syntetiske materials indførelse i 1950'ernes danske husmodersamfund, som fx nylon, fulgte nemme og hurtige løsninger på vask og vedligeholdelse.²³ Indenfor folkehøjskolens håndarbejdskultur blev uld og hør konnoteret og fremhævet som "ægte" og krævende materialer med langvarige og omstændige vaske- og tørreprocesser. Tekstiletts bevarelse var afhængig af kvindens professionelle viden om og opmærksomhed på den rette vasketemperatur og de rette vaskemidler, en viden der bl.a. blev baseret på erfaringer fra materialets lange kulturhistorie.

¹⁹ Kopi af protokol fra Højskolernes Håndarbejdsudvalg 1939 – 1949, sag nr. 00011, Museum for Husflid, Kerteminde.

²⁰ Rud 1948:9

²¹ Bilag 4 s. 3

²² Bilag 3 s. 5

²³ Kvindens Hvem Hvad Hvor 1959: 199-203

Viden om den rette behandling og vedligeholdelse af fx nylonstrømper interesserede ikke håndarbejdskulturen, men fremhæves indenfor den danske fælleskultur hvor Politikens Husmoder-årbog 1959 Kvindens Hvem Hvad Hvor bruger fem sider på at beskrive nylonstrømpens materialer, egenskaber, farver og fremstilling samt kommer med gode råd om indkøb, strømperegler og omhyggelig daglig behandling og vask. Her bliver bevarelse af et syntetisk materiale konnoteret som krævende og baseret på viden, og det er blot en anden måde at værdisætte på og også en måde, hvorpå en kultur konstruerer professionalisme og læring i hverdagen.

M. K. Paulli Andersen brød en af håndarbejdskulturens normer, da hun som pioner og forud for sin egen tid fascineredes af kunstfibrene. De kunstfibre som Charlotte Rud i 1940'erne definerede som "ringere Materialer" tilhørende "Forfaldsperioden" oplevede M. K. Paulli Andersen som fornyende. Hun eksperimenterede lige efter Anden Verdenskrig med garner på rayonbasis, kraftigt tvundne garner og effektgarner som hun lavede prøver af til møbelstoffer. Hun brugte dem alene eller satte dem sammen med naturmaterialer, "de ægte materialer", som hun kaldte dem. "...nu vil alle væverne have de rigtige materialer, naturmaterialerne – hvad der absolut er udmærket. Men jeg synes, det er lidt enøjet kun at satse på det. Det er ligesom en tilbagetrækning ikke at ville være med i det nye.²⁴ Hun mente at kunstfibrene kunne højne tekstilindustrien både smags- og kvalitetsmæssigt. "Ikke et ondt ord om den ægte vare, den holder jeg meget af. – Men jeg er så NYS-GERRIG, at jeg gerne ville have været lidt inde på det andet område også," sagde hun. M. K. Paulli Andersen gjorde også sine læsere opmærksom på de syntetiske spindstoffers kvaliteter i fagbogen "Rammevæv Skaftæv" (1977), hvor hun under en gennemgang af egnede materialer til vævning starter med at nævne "de fire gamle tekstilmaterialer" der "er givet os af naturen" for at blive i hendes eget sprogbrug. Før hun går ind i en detaljeret beskrivelse af naturmaterialerne og deres egenskaber giver hun plads til en ophøjelse af kunstfibrene:

"Vi har i de syntetiske fibre fået materialer, der på nogle måder langt overgår de naturlige. Disse materialer er helt sig selv og har deres egen skønhedsværdi, som vi endnu ikke helt har forstået at udnytte. Specielt i håndvævning har vi haft for kort tid og for få velegnede garner til virkeligt at kunne eksperimentere med disse nye muligheder, men har De chance for at få nogle af disse materialer skal De se på dem med friske øjne og ikke betragte dem som erstatningsmaterialer. De gamle materialer har hver deres karakteristika: Ulden har blødhed og varme, hørren er glat og kølig, bomulden er jævn og ligetil, og silken har glød og elegance. Hvad vil de nye give?"

(Andersen 1977:110 – 130)

Hun slutter med at sige: "De syntetiske materialer vil blive et ligeså selvfølgeligt materiale som de fire gamle". Fra tiden efter 2. verdenskrig og op igennem 1970'erne og 1980'erne var M. K. Paulli Andersen fascineret af syntetiske garner som mulige materialer til håndvævning.

Paula Trock (1889-1979), som var Paulli Andersens læremester i vævning i Askov, eksperimenterede med "måneskinstråde", tråde af cellofan som blev valgt som effektgarn til gardinstof og beklædning ud fra ønsket om at lege med det æstetiske frem for at prioritere tekstilets egenskaber.²⁵

²⁴ Warburg 1982:64

²⁵ Warburg 1982:58; Dansk Kvindebiografisk Leksikon, www.kvinfo.dk

Disse to vævere tilhørte vævningens kulturelle og æstetiske avantgarde, som forsigtigt satte sig op mod normen om naturmaterialet som det eneste rigtige og ægte materiale. Det er altså en myte, at kunstfibre var helt bandlyste indenfor den danske folkehøjskoles undervisning og håndarbejdskultur – og dog. M. K. Paulli Andersen og Paula Trock eksperimenterede kun med kunstfibre og nåede ikke at ændre normen. Men denne stilfærdige materialediskussion viser at materialet ikke alene er med til at definere og skabe amatører og professionelle, men også indenfor en kultur er med til at definere forskellige former for professionalisme. M. K. Paulli Andersen var forud for sin tid og brød med sin egen håndarbejdskulturs normer. Måske fordi hun havde en tæt tilknytning til industrien og designverdenen, hvor hun havde opbygget en del af sin professionalisme, og fordi hun ikke var dannet og uddannet gennem den danske folkehøjskoles optagethed af materialernes oprindelse og kulturhistorie, selvom denne del af den tekstile grundviden også optog hende meget.²⁶

7.2.4 Håndspinding – et fravalg

Håndspinding som fag indgik ikke i informantens grunduddannelse, men i løbet af 1970'erne blev håndspinding et populært fag på højskoler og indenfor fritid-undervisningen og som kursusfag om sommeren indenfor videreuddannelse af lærere på Den danske Husflidshøjskole.²⁷ Informanten videreuddannede sig gennem hele sin tid som underviser indtil 1988 og deltog i forskellige faglige kurser i bl.a. bastarbejde, fletning med peddigrør, nålebinding, strikning og plan-tefarvning. Hun udviser dermed en faglig bredde og alsidighed og kunne have valgt håndspindingen som kursusfag, men fravalgte det. Der er derfor tale om et fravalg af håndspundet garn til pude A.

Som råmateriale er fåreuld lanolinholdigt og fedtet med en karakteristisk lugt af stald, gødning og får. Det kan indeholde rester af halm, gødning og døde parasitter, bl.a. tæger. Det er et stærkt lugtende, rå, animalsk materiale med en vis forbundethed med forgængelighed og naturens forrådnelsesprocesser. I 1970'ernes frigørelse af kvindeligheden blev håndspindingen genopdaget og favoriseret bl.a. indenfor den økofeministiske del af kvindebevægelsen, mens Rødstrømpebevægelsen anså håndarbejdet for kvindeundertrykkende. I 1900-tallets første halvdel blev håndarbejde forbundet med ro, renlighed og regelmæssighed, men 1970'ernes fascination af håndspindingen blev et opgør med renligheden, hvor ikke alene kvinden, men også ulden og garnet blev frisat. Som håndspinder opleves det rå materiale med alle sanser og man bliver fedtet og snavset på fingrene, mens man til en vis grad selv kommer til at lugte af får. Den uregelmæssigt håndspundne og lanolinholdige tråd blev idealiseret indenfor en vis del af spindekulturen, og man kan i den forbindelse tale om den befriede tråd.²⁸ I kontrast hertil står den disciplinerede og regelmæssige tråd som både ses idealiseret indenfor håndspinding og maskinspinding.

Det er ikke indlysende og selvfølgelig, at det netop er uld, der vælges som materiale til en sofapude, der skal indtage en central plads i dagligstuens sofa. Kun en grundig forarbejdning, vask og disciplinering af ulden til garn gør det valgbart og muligt som vævemateriale indenfor informantens håndarbejdskultur.

M. K. Paulli Andersen skrev to tekstilhistoriske bøger: "Danske bondevævninger", der udkom i to bind fra 1981 – 1983 og indeholdt analyser af hvergarnsstoffer ca. 1750-1850 samt af olmerdug og bolsterstof samt "Væven. Udvikling – funktion", der udkom i 1982.

Hanghøj 2000:6-11

Hanghøj 2000

Gennem produktion og salg af mønstre og materialer til broderi og vævning og gennem publikationer og omtaler af modeller til fx sofapuder i et dagblad som Jyllands Posten bliver Højskolernes Håndarbejde normgivende for valg af de disciplinerede og regelmæssigt spundne garntyper til boligtekstiler. I kulturens opfattelse af kaos og orden hører den disciplinerede tråd til ordensidealet, mens den håndspundne tråd bl.a. pga. sin uregelmæssighed og sin lodne struktur ville bringe kaos ind i både pudernes vævemønstre og selvopfattelsen. Et loddent, uregelmæssigt spundet garn ville have skjult væveteknikkens særlige kendetegn og ville dermed have tilsløret en genkendelig traditionel nordisk væveteknik som den her anvendte, ligesidet røllakken. Ikke alene garnet, men også væveteknikken skal komme til sin ret indenfor håndarbejdskulturen, og da genkendelighed eller evnen til at identificere en bestemt væveteknik er en dokumentation på viden, og denne viden forbindes med professionalisme og forståelse af praksis indenfor håndarbejdskulturen, er dette endnu en grund til at fravælges det uregelmæssige og lodne islætsgarn.

Informanten kender ulden som råmateriale, idet materialelære og viden om tekstile råstoffer og deres egenskaber var en del af hendes professionalisering, og i valget af det maskinspundne kamgarn til vævning fritager hun sig selv for både lugte, fedtstoffer og gødning i arbejdsprocessen. Det var dog ikke alle i kulturkredsen, der bortvalgte håndspindingen og de håndspundne garner. M.K. Paulli Andersen var, som hun selv udtrykker det, fascineret af det håndspundne garns uregelmæssige og levende struktur. "De var altså skønne," sagde hun om de væveprøver, hun selv fremstillede med håndspundne garner. Det var åbne og lette vævninger til beklædning, hvor det håndspundne garns struktur kunne komme til sin ret.²⁹ Hun var af den mening, at alle burde prøve at håndspinde for at få kvalitetsfølelse. "...vi skal helt DERNED. Man skal have spinding med for det er kun ved at have det mellem fingrene at man får kvalitetsfølelse," sagde hun.³⁰

7.2.5 Kamgarn som transitobjekt

Informanten fulgte den normgivende del af kulturen og lod sig disciplinere af den disciplinerede tråd, det regelmæssige, blanke, lidt kølige kamgarn.

Garntypen kan samtidig betragtes som et transitobjekt.³¹ Sofapudens garn har en direkte kontakt med informantens krop gennem håndens berøring og synet, både under væveprocessen og senere i det personlige rum, dagligstuen, som indtages kropsligt gennem den daglige berøring og anvendelse af den færdige pude. Informantens indre mentale verden omfatter erindringer om og forbindelser til forskellige kvinder knyttet til Højskolernes Håndarbejde og til den livsverden og håndarbejdskultur hun er dannet af. Informanten er mentalt knyttet til den kvinde, der vævede den oprindelige gamle pude (pude B), den pude som informanten nu har kopieret igennem den nye pude (pude A). Endvidere er hun også kropsligt og følelsesmæssigt knyttet til denne kvinde, idet hun efter kvindens død tog hendes søn i pleje. Informanten er også mentalt knyttet til kvinderne bag Højskolernes Håndarbejde, bl.a. til Charlotte Rud. Det særlige garn, kamgarnet, tilhører den ydre objektverden, og informantens mentale verden forbindes med kroppen gennem dette særlige garn, kamgarnet, som blev prioriteret af håndarbejdskulturens kvinder. Herved knyttes den mentale verden til objektverdenen, og der konstrueres en art identitet som udledes gennem sociale relationer, og vil jeg her tilføje, gennem erindringen om sociale relationer. Her er et eksempel på, hvordan tekstiler udfordrer dualiteten som adskiller natur og kultur, form og indhold samt den fysiske genstand og tankerne bag den.

²⁹ Warburg 1982:60

³⁰ Ibid.:65

³¹ Attfield 2000:121-148

Dermed øges muligheden for at forene subjekt og objekt som en social relation, siger Judy Attfield om tekstilet som transitobjekt.³² I valget af garn vælger informanten ikke blot et materiale, hun vælger også en særlig forbindelse mellem sin krop, sin mentale verden og den ydre objektverden, der fastholder en social relation og en kvindelighedskonstruktion. Ulden og tråden er disciplineret, tvunget ind i en bestemt form, og garnet disciplinerer væveren og brugeren samt definerer professionalisme.

7.3 Farven

7.3.1 Plantefarvning som arbejdsproces mellem natur og kultur

Pude A's rektangulære mønsterfelter er vævet med kamgarn, som informanten har farvet med planter. Der er anvendt kastanieblade og indigo, samt kombinationer heraf.

Igennem samtalerne med informanten giver hun udtryk for sit forhold til plantefarvning som arbejdsproces. Hun omtaler selve indsamlingen af vilde planter i naturen som en aktivitet, hun holder meget af og om selve farvningen siger hun: "Jeg elsker at samle planterne og så farvningen: synet af garnerne, der tager farve nede i gryden, når man hiver dem op, at eksperimentere med farverne." Informanten underviste selv i plantefarvning på Den danske Husflidshøjskole i Kerteminde og siger herom: "... det var jo sådan, når jeg havde plantefarvning, eleverne gik jo, når timen var forbi, og så stod jeg der med gryder, og jeg kunne ikke nænne at hælde det der gode farve væk, hvis det var noget godt, så jeg havde altid noget garn, der var klar til at blive farvet. Så da vi holdt op, da havde jeg så meget plantefarvet garn."³³ I sidste sætning hentyder informanten til det tidspunkt, da hun og hendes mand i 1987 gik på pension fra stillingen som forstander- og lærerpar på Den danske Husflidshøjskole i Kerteminde

Informanten er oplært i en plantefarvningskultur, der ligger før 1970'ernes genopdagelse af plantefarvningshåndværket.³⁴ Hun har lært at farve med planter på et ophold i Finland fra 1948-1949 og gennem en række forskellige kurser, bl.a. i Oksbøl i 1950'erne hos farver Einar Hansen fra Vejle.³⁵ Hun giver udtryk for at hun kan lide at eksperimentere med farverne og har dermed lært plantefarvningens muligheder yderligere at kende gennem egne erfaringer og eksperimenter.

I de forholdsvis få sætninger, hvor informanten omtaler plantefarvningen, giver hun udtryk for både nydelse i processen og samtidig for en meget rationalistisk og næsten økonomisk holdning til farvningen.

³² Attfield 2000

³³ Bilag 3 s. 8

³⁴ Udvalgt litteratur fra plantefarvningskulturen i 1970'erne: Henningsen (1974) 1981; Nielsen 1974; Sandberg og Sisefsky 1975.

³⁵ Einar Hansen (1885-1958): Med en baggrund som uddannet farver og naturalistisk maler uddannet fra Kunstakademiet overtog Einar Hansen i 1918 sin fars farveri i Vejle. Han studerede farvekunstens teknik og historie og specialiserede sig i restaurering af tekstiler samt stod for indfarvning af garner til bl.a. gobelinerne i bryllupssalen på Københavns rådhus. Han var meget optaget af plantefarvningens historie, teknik og æstetik, hvilket resulterede i et livslangt arbejde med at tilstræbe de gamle plantefarvers bløde farvenuancer på både uld, hør, silke og bomuld gennem udvikling af ægte farver, som han kaldte dem, på grundlag af moderne, kunstige farvestoffer og ny farveteknik, hvor han ikke gik på kompromis med kravene til lysægtighed og holdbarhed (Hansen 1923:128-129). Dog foretrak han naturfarvestoffet indigo til blåfarvning. Einar Hansen indfarvede garner til bl.a. Højskolernes Håndarbejde. Hans firma modtog guldmedalje for kattuntryk på verdensudstillingen i Paris i 1925, og selv modtog han den Hirschsprungske medalje i for sin indsats for dansk kunsthåndværk (Hansen 1923; Hansen 1929; Hansen 1944; Drejer 1961; Gejl 1979-1984:587-588).

Viden om plantefarvning indebærer viden om vilde planter. Der er forskel på planters indhold af farvestof, og som plantefarver må man derfor lære de gode farveplanter at kende, deres navne, individuelle voksesteder og vækstperioder. Informanten opfatter det som en nydelse at samle planterne. Det indebærer naturoplevelse og genkendelse af kendte planter og opdagelse af nye planter. Ofte indsamler en plantefarver plantemateriale til senere farvning, fordi hun har viden om, at visse planter kan tørres og gemmes til vinterens farvning samt, at nogle planter giver bedst farveresultat i tørret tilstand. Oplevelsen af planten og dens lugt i naturen smelter sammen med oplevelsen af plantens lugt under farvningen. Farveplanten Rejnfan (*Tanacetum vulgare*) har fx en stærk næsten bedøvende lugt, som fremkommer ved berøring og som forstærkes under afkog af planten til farvning, mens birkeblade (*Betula verrucosa*) dufter mere krydret. Indenfor informantens plantefarvningskultur opleves naturen som givende og harmonisk, men naturnydelsen har et formål, indsamleren nyder ikke kun for at nyde, men er taget ud med en opgave. De rationalistiske overvejelser blander sig undervejs. Forfattere til fagbøger om plantefarvning opfordrer indsamleren til ikke at drive rovdrift på naturen,³⁶ men lade nogle planter stå tilbage for at sikre artens overlevelse, og denne økologiske og økonomiske indstilling lægger op til mådehold. Efter indsamling skal planterne enten tørres eller hakkes eller måske ribbes for blade. I farveprocessen blandes oplevelsen af lugtene og de varme dampe fra farvesuppen med oplevelsen af lugten af vådt uldgarn og den taktile oplevelse af vådt og varmt garn mellem hænderne, mens plantefarveren samtidig med synet følger den proces, der sker i farvesuppen, hvor farven langsomt trækker på uldgarnet. Hænderne og neglene får også farve, når der efter farvningen trykkes vand ud af garnet og planterester pilles ud af den varme uld. Igen blander de rationalistiske tanker sig, hvis plantefarveren ønsker at udnytte al farven i den gode plantesuppe. Informanten fortsatte fx med at plantefarve sit eget garn i resterne af farvesupper, når hendes elever havde forladt værkstedet, fordi hun ikke kunne "næne at hælde det der gode farve væk". Den brugte farvesuppe vil altid give en svagere farve, men igennem informantens opdragelse til kvinde i midten af 1900-tallet indgår opdragelsen til den gode økonomiske husholderske, der ikke lader noget gå til spilde.³⁷ Efter farvningen skal farveren rense gryderne for udkogte plantedele og skaffe sig af med det brugte plantemateriale. Garnet skal rystes, vaskes og skylles for overskudsfarve. Som processen antyder har farverens hænder hele tiden kontakt med planterne både når disse er friske, nyplukkede eller tørrede og som udkogt og dødt materiale. Måske indeholder de friske planter jord og insekter og kan som udkogt materiale være klistrede og frastødende at røre ved. Det er en proces, hvor man skal acceptere naturens processer og lugte og farvearbejdet kan sammenlignes med madlavning og forarbejdning af råmaterialer i et køkken. I den nye pudes garner indgår farvning med kastanieblade indsamlet af informanten samt blåfarvning med indigo, som er et farvepulver udvundet af indigoplanten (*Indigofera tinctoria*). Planten vokser ikke i Danmark og pulveriseret indigo importeres derfor fra udlandet. Farveindholdet i indigo er ikke opløseligt i vand og kan kun afgive farve gennem anvendelse af urin som opløsningsmiddel eller gennem fremstilling af en farvekype, hvor indigopulveret blandes med en række forskellige kemikalier. Det er nødvendigt at følge en opskrift meget nøje med nøjagtige og præcise afmålinger af ingredienserne.³⁸

³⁶ Henningsen 1981: 13 og Nielsen 1974

³⁷ Jensen 1941

³⁸ Sandberg og Sisevsky 1975: 26-32

Også selve farvebadet skal tilsættes kemikalier. Det er en vanskelig farveproces, som ikke ligner den almindelige kogning af farveplanter, og det er derfor en farveproces, der kræver særlig faglig viden og øvelse. Fx må der ikke trænge ilt ned i farvekypen eller i farvebadet, da det kan bevirke at garnet bliver skjoldet. Plantefarvning i almindelighed, dvs. kogning af farveplante og garn kræver omsorg og opmærksomhed, da temperaturen fx ikke må overstige 90 grader C, og da garnet skal holdes i bevægelse, mens indigofarvning kræver endnu mere forsigtighed, præcision og omsorg. Den øvede farver kan udnytte indigofarvebadet fuldt ud og kan opnå en lang række farver strækkende sig fra en lys isblå til en dyb indigoblå. Farvebadet kan også udnyttes til overfarvning, fx kan garner farvet i gule toner overfarves med den blå indigo, hvorved der opnås grønne farver.

7.3.2 Kultivering, viden og professionalisme

Den grundtvigianske håndarbejdskultur har et særligt forhold til plantefarvning. Den kulturhistoriske fortælling om plantefarvningens oprindelse og udvikling og kvinders arbejde med plantefarvning konstrueredes ind i kvindelighedskonstruktionen og i kulturens forhold til farver på samme måde som forholdet til naturmaterialerne blev idealiseret.

Kvinderne bag Højskolernes Håndarbejde allierede sig med den professionelle farver Einar Hansen, når der skulle farves garner til institutionens egne modeller samt til salg. De arbejdede ikke selv med plantefarvning på samme måde som informanten, men de idealiserede farvernes særlige æstetik kombineret med en vægtning af farvernes kulturhistoriske værdi.

"Der var over Plantefarverne en egen Blødhed, som gjorde, at de saa godt som alle klædte hinanden. Datiden fik meget Skønhed forærende i det haandspundne, haandvævede og plantefarvede Materiale"... "Af Plantefarverne kan læres, at Farver godt kan være rene og klare og dog virke dæmpede. De gamle brogede Arbejder på vore Museer viser, at der kan laves gode Ting med meget klare og stærke Farver, og det samme vil også være Tilfældet med Nutidens endnu stærkere Farver; det er blot meget vanskeligere at sætte disse sammen og faa dem til at indordne sig mellem andre Ting."³⁹ I den førnævnte artikelsamling fra Jyllands Posten 1956-1960 kontrasteres håndarbejdskulturens farveopfattelse med industrisamfundets holdning til farver og mønstre, som det opfattes af to forskellige kvinder indenfor Højskolernes Håndarbejde. Gudrun Andresen⁴⁰ skriver⁴¹ om en pude broderet i to grå nuancer: "Puden ville virke anmassende og ikke nær saa fornem, hvis mønstret havde været i stærke, skrigende farver"... "Tænk på de puder, man ser udbudt til salg, med store blomsterbuketter eller rosetter i mange stærke farver, hvor uhyre vanskelige de er at anbringe i stuerne paa grund af deres paatrængenhed." Senere i samme artikel skriver hun om en udstillingsoplevelse: "Der var også udstillet broderier og blandt dem en del af disse omtalte puder syet på uldent stof med store motiver og stærke farver og udenom en rynket flæse af fløjl. Det er sørgeligt at se saadan en udstilling i et land som vort, hvor vi i alt fald selv taler om vor høje standard hvad angaar kunstindustri." Ellen Haastrup⁴² skriver om en stramajpude med stiliserede kabbelejer.⁴³

"Der findes saa utrolig meget sødt blomsterbroderi, vammelt og ligegyldigt i farvevalget, herimod staar denne pude med en frisk og rank holdning, den minder mig om min barnheds eng, hel gul af kabbelejer med frisk foraarsblæst og svup af træsko i sort jord."

³⁹ Arnbech-Jensen og Drejer 1936:6

⁴⁰ Gudrun Andresen (1908 – 1996), forfatter, ansvarlig for uddannelse af håndarbejds lærerinder på Engelsingholm Højskole. Medlem af bestyrelsen for Højskolernes Håndarbejde fra 1941. Komponerede modeller til Højskolernes Håndarbejde og underviste på institutionens kurser. Gift med højskoleforstander Sune Andresen

⁴¹ Jyllands Posten 6.3.1957

⁴² Ellen Haastrup (f. 1912), håndarbejds lærer på Ollerup Højskole og på Bordings friskole i København. Medlem af bestyrelsen for Højskolernes Håndarbejde 1945-1981. Komponerede modeller til Højskolernes Håndarbejde og underviste på institutionens kurser (Sørensen 1995).

⁴³ Jyllands Posten 1.11.1958

I udtalelserne ligger der en opfattelse af natur som kultur, samt at der er rigtige og forkerte måder at kultivere naturen på. Et motivvalg med frodige, farverige blomsterbuketter accepteredes ikke som "ægte" eller kultiveret natur, mens den kontrollerede, disciplinerede og mådeholdne stilerede blomst samt enkle mønstre som fx kvadratiske eller rektangulære felter, af håndarbejdskulturen blev opfattet som tættere på den kultiverede natur i kraft af farvevalget, der enten lå tæt på plantefarver eller var farver udvundet af naturen. Ellen Hastrup barndomserindring bliver materiel, når hun ser den enkle pude med gule kabbelejer, mens hun kun føler vammelhed ved blomsterbroderier med et ligegyldigt og efter hendes mening ikke gennemtænkt farvevalg. Håndarbejdskulturens kvinder var i besiddelse af en materiel, kulturhistorisk og faglig viden om plantefarver og om farver i almindelighed. De havde sat sig ind i farvelære og underviste måske i farvelære. Den, der selv plantefarvede, som fx informanten, var også i besiddelse af en teknisk, kemisk og botanisk viden kombineret med naturoplevelser under indsamlingen. Plantefarverens forhold til naturen var på den måde overvejende baseret på viden, en viden der blev konnoteret som en livsværdi.

Visse farvestrålende puder blev dog accepteret, fordi de havde oprindelse i den danske bondekultur. Det var de såkaldte almuesyninger, der var syet på farvet uld med uldgarn i forskellige farver. Men håndarbejdskulturens kvinder så det som deres opgave at sørge for, at de færdige puder ikke skabte kaos i stuen hos de kvinder, der syede puderne. Gudrun Andresen skriver:⁴⁴

"Disse gamle puder er straalende i deres farver og spillende fulde af fantasi i deres mønstre. Den vil f.eks. se nydelig ud i en stol eller sofa med ensfarvet graat, blaat eller grønt stof. Bliver den rigtigt anbragt kan den blive prikken over i'et i et interiør."

Charlotte Rud skriver om en lignende pude:⁴⁵

"Har man en ensfarvet sofa i en farvemæssig rolig stue er en saadan pude meget oplivende og passer godt til moderne møbler; men den dur absolut ikke til at staa med et blomstret betræk som baggrund eller ved siden af en fin korsstingspude i sarte farver."

Det var en sådan type pude, "Hanepuden", som informanten fortæller, at hun forærede væk, fordi den var for spraglet. Hun "kunne ikke ha' den", som hun selv udtrykte det.

I valg af uld som vævemateriale fravalgte informanten at arbejde med ulden som råmateriale. Hun valgte den maskinspundne, disciplinerede tråd og fravalgte arbejdet med at håndspinde den fedtede og snavsede råuld. Men i forbindelse med garnets farvning vælger hun selv at arbejde med hele plantefarvningsprocessen, hvor hun oplever planterne tæt på kroppen igennem berøring, indsamling, bearbejdning, syn og lugt samt som forgængeligt materiale, der går i opløsning gennem processen. Igennem plantefarvningsprocessen kultiveres naturen med nydelse og med accept af naturens processer, men plantefarveren disciplineres samtidig til mådehold gennem indsamlingen af planter og gennem farveprocessen under indflydelse af den viden og den rationalistiske tænkning, der ligger implicit i plantefarvningskulturen og i fælleskulturens kvindeidealer. Forestillingen om den rigtige, ægte og kultiverede natur er konstrueret ind i farven på grundlag af den kulturhistoriske dimension. Pudens plantefarvede garner i forskellige indigoblå, grønne og gule nuancer definerer farverens viden og professionalisme, bl.a. at informanten mestrer indigo-farvningen.

⁴⁴ Jyllands Posten 3.11.1956

⁴⁵ Ibid. 2.2.1957

7.4 Væven

7.4.1 Vævning mellem amatør og professionel

Vævning ligger ikke implicit i informantens uddannelsesmæssige faglighed. Hun fortæller, at hun i 1949 opholdt sig i Finland, hvor hun lærte at væve ryateknik og at plantefarve. Vævning indgik altså kun som en mindre del af hele uddannelsesforløbet.⁴⁶ Hun har ikke undervist i vævning og følte, at vævning var nyt for hende, da hun i 1988 startede på et rammevævningskursus i den lokale afdeling af Arbejdernes Oplysningsforbund (AOF). Hendes personlige anvendelse af sammensnøningsteknikken i ligesidet røllakken med uensartethed i halvdelen af sammensnøningerne til følge ville af vævere både udenfor og indenfor håndarbejdskulturen måske opfattes som amatørpræget og fejlagtig.⁴⁷ En detalje, som en alternativ måde at sno to tråde sammen på i en vævning, er en af de detaljer, der i den grundtvigianske håndarbejdskultur kan være med til at definere og adskille amatøren fra den professionelle; eller opfattes informantens pude alligevel som professionelt arbejde via andre kanaler som fx valg af materiale, farver, motiv, montering og anvendelse, også selvom væveteknikken ifølge denne håndarbejdskultur ikke er i helt i orden? Jeg udvalgte den håndvævede sofapude som eksemplarisk for informantens kulturelle og uddannelsesmæssige baggrund i kombination med det helhedsindtryk jeg fik af informanten og hendes stue, velvidende at informanten ikke har specialiseret sig indenfor vævning, men at hun har haft sin hovedbeskæftigelse indenfor undervisning i beklædningssyning, broderi, bastarbejde og plantefarvning. Jeg er selv uddannet væver, men variationen af væveteknikken opdagede jeg først ved nærmere analyse og underviseren på rammevævningskurset har tilsyneladende accepteret informantens måde at anvende teknikken på.

Da informanten startede på rammevævningskurset, der fandt sted udenfor højskolemiljøet, overskred hun sin egen sociale grænse og følte det som en befrielse at komme ud blandt andre mennesker, men hun bragte sin håndarbejdskultur og sin opfattelse af egen professionalisme med sig, synliggjort idet hun ikke møder tomhændet op på kurset, men på forhånd havde valgt materiale og medbragte sit eget plantefarvede uldgarn samt en vævemodel til sofapuden. Hendes professionelle, økonomiske og rationelle indstilling til plantefarvning var medvirkende til, at hun netop valgte rammevævning, da hun dermed kunne finde anvendelse for det plantefarvede garn, hun havde i overskud. Hun medbragte desuden en materiel og faglig viden om uld som materiale, om plantefarvning, om komposition af mønstre og om boligindretning samt et transitobjekt, den gamle pude, som hun ønskede at kopiere. Hun positionerede sig som den, der havde forbindelse til højskolemiljøet gennem sit tidligere erhverv og til Højskolernes Håndarbejde. Informanten er af natur beskeden i sin fremtoning, men viser selvsikkerhed gennem sine faste og indiskutable meninger om æstetiske og materielle spørgsmål vedrørende håndarbejde. Hun er kendt i lokalmiljøet og har adskilt sig fra de fleste andre kursister på vævekurset, ikke alene fordi hun var ny i kredsen, men også fordi hun kom fra en anden håndarbejdskultur og brød grænsen til den nye håndarbejdskultur medbringende materialer, faglige forventninger, meninger, distinktioner og ønsker fra sin egen kultur og dermed positionerede og markerede sig tydeligt på kurset. De to håndarbejdskulturer ligger tæt på hinanden i faglige og æstetiske idealer, så der kan ikke tales direkte om en modkultur. Fx har vævekursets underviser tidligere været elev af M. K. Paulli Andersen, et af informantens forbilleder. Men flere af de øvrige kursister kan muligvis have fundet hendes materialer, farver og mønstre anderledes og kedelige og samtidig have oplevet hendes tilstedeværelse dominerende i kraft af hendes uddannelses- og erhvervsmæssige baggrund og den håndarbejdskultur, hun bragte med sig.

⁴⁶ Fig. 1, side 11.

⁴⁷ Se teknikbeskrivelse i kapitel 4 "Beskrivelse"

Informantens opfattelse af egen professionalisme synliggøres her i et møde mellem kvindelighedskonstruktion og modernitet⁴⁸ i kraft af hendes uddannelse, faglige viden og forståelse, materielle praktikker og den position og erfaring, hun medbringer fra sit tidligere erhverv. Her adskiller hun sig fra den kursist, der møder mere uerfaren på kurset eller den kvinde, der måske har gået til vævning i flere år og har tilegnet sig andre materielle praktikker og fx er mere erfaren indenfor den vævetekniske kunnen.

7.4.2 Den disciplinerende væv

Selve væveteknikken var ny for informanten. Hun havde ikke sin egen væv, men havde lånt en rammevæv af sin datter. Indenfor kredsen af kvinder i Højskolernes Håndarbejde var der flere kvinder, der arbejdede med vævning⁴⁹, og informanten kendte rammevæven som redskab og de typer af vævninger, der idealiseres indenfor kulturen. Ydermere er den pude, hun ønsker at kopiere, vævet efter en model fra Den danske Husflidshøjskole og vævet af en kvinde, der arbejdede for Højskolernes Håndarbejde. Pudens mønster analyseres senere, men også i valg af mønster lever puden op til kulturens idealer.

Charlotte Rud anmelder i 1957 en bog om rammevævning i Jyllands Posten. Her fremgår det hvordan hun opfatter rammevævens særlige opgave: "Rammevæven er sikkert den mest primitive væv, der bruges i dag" ... Rammevæven "skal ikke yde andet og mere end hvad der er naturligt for den." Her siger hun at rammevæven som redskab befordrer enkle mønstre og væveteknikker, hvis den bruges efter hensigten. Hun uddyber dette i to andre artikler i Jyllands Posten vedrørende en vævet bordløber og en vævet pude. Hun skriver:⁵⁰

"Vi kender kun alt for godt bordløberen paa beigefarvet Aidastof med store korsting, trist og urolig på een gang. Tag derfor rammevæven frem og væv til afløsning af den en løber af virkelig godt uldgarn spundet specielt til vævning og i gode farver og vælg en ganske enkel sribevirkning. Islætten maa endelig ikke slaas for hårdt sammen. De ovennævnte 24 islæt skal fylde 2,8 cm, saa beholder ulden sin karakter og filter ikke sammen til en død og kedelig flade, som man tit ser det netop i løbere."

Året efter skriver hun følgende advarsel:⁵¹

"Nogle synes jo flere farver, des bedre – andre ynder at lave mønstrene meget indviklede. Desværre fordrer begge disse ting en udpræget sans for farve- og mønsterkomposition, og det er der jo kun faa af os, der er i besiddelse af. Rammevæven er derfor faktisk et lidt farligt redskab i uøvede hænder. Sofapuden kan jo ødelægge en ellers god hvilegruppe i opholdsstuen fuldstændig, hvis den i for stærk grad siger: Her kommer jeg!"

Rammevæven er en meget enkel væv, som blev fremstillet første gang i 1933 af firmaet Anders Lervad & Søn i Askov under navnet Tønder Væveramme og blev udbredt i 1934 og 1935 med særlig henblik på anvendelse indenfor vævekurser på aftenskolen og på vævning i hjemmet, idet den var nemmere og enklere at arbejde med end de store skaftevæve. Endvidere optog den mindre plads og kunne klappes sammen og transporteres.⁵² Rammevæven blev den mest anvendte kursusvæv i mange år.⁵³

⁴⁸ Silvén 2004:22

⁴⁹ M. K. Paulli Andersen, Charlotte Rud, samt Anna Hald Terkelsen fra Danebod Højskole (Dansk Kvindebiografisk Leksikon, www.kvinfo.dk)

⁵⁰ Jyllands Posten 24.11.1956

⁵¹ Ibid. 6.7.1957

⁵² Rosenberg (1935)1950:4 -5

⁵³ Kragelund 1980:86

Gennem sine bemærkninger i Jyllands Posten angående rammevæven, taler Charlotte Rud om væven som styringsredskab og om amatørens tilgang til arbejdet i forhold til den professionelle. For det første siger hun, at rammevæven som redskab er en genstand, der i kraft af sin enkelhed skal opfordre til samt styre og fastholde væveren i at arbejde enkelt og beherske sig, dvs. væve enkle mønstre og anvende få farver. Den kan derved opretholde håndarbejdskulturens opfattelse af orden. Implicit heri ligger en formodning om, at amatøren, betegnet som "den uøvede", sikkert ikke kan styre sig selv og sin lyst til mange farver og komplicerede mønstre, og at redskabet dermed bliver farligt i amatørens "forkerte hænder". Samme amatør formodes at slå islættet for tæt sammen "som man tit ser det", så den vævede flade bliver død og kedelig. Det "farlige" opfattes som en trussel mod håndarbejdskulturen, et kaos og en art forfald, hvor amatøren overtager, overskygger og dominerer.

Den professionelle kan beherske sig og er mådeholden i både valg af mønstre og farver og i væveprocessen, når islættet slås sammen. Det er en gentagelse af den disciplinering og selvbeherskelse som håndarbejdskulturen forventer i valget af materiale og garntype, som det fremgår af analysen af den disciplinerede tråd, samt i valget af plantefarver og i plantefarvningen som proces, hvor det forventes at plantefarveren behersker sig under sin kultivering af naturen.

7.4.3 Redskabet som krop, kroppen som redskab

Når islættet slås sammen i en rammevæv, anvendes vævekammen, som er placeret midt i væven. Den holder trendtrådene adskilt i en vis orden og tæthed, og den anvendes endvidere til at skifte skel med. Den kan indtage tre positioner ved hjælp af de kamholdere, den er placeret i. Den har en neutral position, hvor alle trendtråde ligger i samme niveau samt to yderpositioner, hvor trendtrådene kan løftes i en bestemt orden og rækkefølge. Når der er lagt et islæt ind i et skel, løftes kammen ud af sin yderposition og trækkes ind mod kroppen og ind mod det islæt, der skal slås sammen. Det er fristende og ofte let at slå hårdt til. Rammevæven er, hvad vægten angår, et meget let redskab og må derfor fastholdes med kroppen under slaget. Med kroppen eller nærmere betegnet med bugmuskulaturen er væveren den, der stabiliserer og fastholder selve vævens ramme, mens islættet slås til. Det er altså ikke kun hænderne og armene, der fører kammen, som er årsag til at islættet slås sammen, det er også kroppen, der gør modstand eller som modvægt tager imod slaget. Der er en kropslig trang til med nogle faste slag og kropsmodstand at fastholde det islæt, som lægges ind. Hvis væverammen ikke har et fodstativ, ligger den på et bord, eller hviler på skrå op ad en bordkant med vævesiden (klædebommen) ind mod væverens skød eller mave. Hvis væven har et fodstativ, må væveren i visse tilfælde, fx ved vævning af tæpper, hvor islættet skal bankes meget tæt sammen evt. med en vævegaffel, holde fodstativet på plads med knæ eller fødder, for at den lette væveramme ikke vælter eller flytter sig. Væven bliver en del af kroppen eller kroppen bliver en del af væven, fordi kroppen næsten omgiver væven og medvirker, især ved sammenslåningen af islættet. Og det er her, Charlotte Rud opfordrer den vævende til at beherske sig. Hun prioriterer at ulden eller garnet kommer til sin ret i både trend og islæt, så ulden, med hendes egne ord, bevarer sin levende struktur. Det er et gennemgående træk i Jyllands Postens artikler om vævede tekstiler og i håndarbejdskulturen generelt. Det kræver mådehold og beherskelse at gennemføre dette ordenskrav både mentalt og kropsligt. Fristelsen til at bruge kropsstyrke under vævningen må dæmpes og styres.

Informanten arbejder med teknikken ligesidet røllakken. Det valgte mønster og den valgte teknik kræver, at hun under vævearbejdet med pudens forside arbejder med femten vævedunter, syv plantefarvede og otte hvide, der efter tur lægges ind i en særlig orden. De enkelte dunter snos sammen i hvert andet skel og vender. Hver gang de enkelte islætstråde vender omkring en trendtråd "trækkes islætstrådene til" med et lille ensartet træk, der hverken må være for løst eller for stramt. Dette træk har betydning for om vævningens ægkanter og sammensnoningerne mellem mønsterpartierne bliver ensartet faste eller uensartet løse. Da ensartetheden prioriteres i håndarbejdskulturen, er der meget at overskue og koncentrere sig om. Når alle dunter er lagt ind i et skel, løftes kammen ud af sin position og islættet trykkes til. Måske skifter væveren skel, før islætten slås sammen, men det er svært at fastholde skelskiftet i en rammevæv, mens kammen bevæges.⁵⁴ Informanten måtte altså under vævningen af sofapuden beherske sin krop eller med andre ord, med sin krop styre og fornemme bugmodstand og armkræfter for at overholde tætheden og lade uldgarnet komme til sin ret, dvs. for at overholde kulturens orden. Selve rytmen og lyden af vævekammens hvislen mod trendens uldgarn før islættet slås til, bliver en del af kontrollen med tætheden. Varigheden af den hviskende lyd før kammen standses af islætten med en større eller mindre eller måske næsten uhørlig slaglyd er en del af processen. Denne slaglyd og antallet af slaglyde er netop afhængig af kroppens beherskelse. Få, forsigtige og uhørlige slaglyde er ensbetydende med, at væveren kan beherske sig.

På pudens forside er islættet slået sammen med 9-10 islæt pr. cm, mens pudens bagside, som er uden mønster, har en islætstæthed på 5 islæt pr. cm. Forlægget, den gamle pude, har også en vis forskel i vævetæthed på for- og bagside. Den mønsterbærende forside kræver en vis vævetæthed, der beforder farvernes og mønsterets markering i denne teknik. Mønster og farve udviskes hvis islættet er slået for løst sammen, da det medfører, at de hvide trendtråde skinner meget igennem, mens den hvide bagside uden mønster kan bære en løsere vævning. Når der væves med mange vævedunter, dvs. med flere forskellige farver i det samme skel, som lægges ind på skift, er der en kropslig trang til at kontrollere og holde disse mange farver og tråde fast og markere dette ved at bevæge vævekammen i mange små slag. Derved bliver et mønster i fx ligesidet røllakken ofte lidt fastere i vævningen.

Maurice Merleau-Ponty's ord om, hvordan vanen har hjemme i kroppen giver mening, når der fokuseres på det beskrevne samarbejde mellem krop, redskab og materiale i den del af væveprocessen, hvor islættet lægges ind og slås sammen, og i den måde, hvorpå redskabet bliver en del af kroppen. Som den blindes stok i Merleau-Pontys eksempel er vævekammen forvandlet til et sansesråde. Vævekammen får del i egenkroppens voluminøsitet og udvider den kropslige syntese.⁵⁵

"Vanen er udtryk for vor evne til at udvide vor væren-i-verden eller ændre eksistens ved at indlemme nye redskaber".

(Merleau-Ponty 1994:98-99)

⁵⁴ I en stor og tung skaftevæv ligger vævekammen ofte i et hængende slagbord, der har så meget tyngde, at islætten med et eller få slag af slagbordet trykkes på plads uden kroppens modvægt. Desuden skiftes der skel med fødderne, hvilket betyder, at man kan fastholde sit skelskifte med fødderne og dermed bedre holde islættet på plads, samtidig med at slagbordet bevæges.

⁵⁵ Merleau-Ponty 1994:110

”Det drejer sig om en viden der ligger i hænderne,” siger han videre og understreger, at det er kroppen, der ”forstår” under erhvervelsen af en vane, at vane hverken har hjemme i tanken, eller i den objektive krop, men i kroppen som formidler af en verden. Vævekammen er ikke et redskab, som væveren perciperer – men bliver et redskab, væveren perciperer med.⁵⁶

I stedet for vævekammen kunne hun vælge at trykke islættet til med fingrene, men vælger at udføre et mere ensartet tryk samtidigt på alle de farver, hun har lagt ind i islættet ved at bruge vævekammen som en forlængelse af eller et vedhæng til kroppen. Mønsterfelterne væves over et parti på 26 cm af trenden, hvor der slås 9-10 isæt ind pr. cm, det er næsten 260 islæt. Denne gentagelse af arbejdet med vævekammen over tid bliver en vane gennem motorisk tilegnelse. I denne vane ligger beherskelse og selvdisciplin. Informanten væver ikke kun denne ene pude i løbet af sin deltagelse i vævekurset, men flere puder samt plaider og dækkeservietter. Vævekammen integreres så at sige i informantens kropsrum, og processen kan derfor også genopleves som erindring med erindringens materialitet implicit senere i informantens livsforløb.

Det er i den måde, hvorpå informanten møder den nye udfordring, som vævningen er for hende, det er i valgene af materiale og farve og i den måde, hvorpå hun integrerer processen kropsligt og anvender væven som styringsredskab samtidig med hun lader sig disciplinere, at håndarbejdskulturens opfattelse af professionalismisme synliggøres gennem hende på trods af hendes personlige tekniske variation af sammensnoningerne i ligesidet røllakken.

Som individ møder hun op i et nyt fagligt socialt rum på vævekurset som repræsentant for en håndarbejdskultur, hvor hun repræsenterer en kollektiv faglig og etisk normativitet.⁵⁷

7.5 Mønsteret

7.5.1 ”De enkelte dele skal mere ligne hinanden end være forskellige fra hinanden...”

I tilblivelsens materialitet indgår informantens overvejelser over konstruktionen og arten af det mønster, hun vil væve ind i pudestoffet samt selve konstruktionen af mønsteret.

”Mit valgsprog har altid været: De enkelte dele skal mere ligne hinanden end være forskellige fra hinanden,” siger informanten ”det gælder ikke om at blande så meget sammen som muligt,” siger hun videre, og gør selv opmærksom på, at det er en indstilling, hun arbejder ud fra, hvad angår beklædningssyning og motiver til billedvævning og patchwork, men også hvad angår den måde, hun holder orden i hjemmet på. Hun erkender sin egen trang til enkelhed og til at forme alt i firkanter, men stiller sig undrende overfor denne tendens. I den forbindelse nævner hun en arbejdsopgave på et kursus i billedvævning: ”... det skulle slynge og sno sig, men blev firkantet, hvordan kan det være?,” spørger informanten selv. Hun blev i det nævnte tilfælde opfordret til at arbejde med organiske linier, men hendes førnævnte trang tog over og resultatet blev firkantet. ”Det skal være sådan helt nøjagtigt, meget nøjagtigt og præcist for at være ordentligt,” siger informanten.⁵⁸

Informanten understreger selv denne præcision og nøjagtighed materielt, når hun igennem vævningen af puden magter at gentage den samme form syv gange og overholde en vis ensartethed i de syv felters teknik, form og størrelse. Det er kun farven, der varieres.

⁵⁶ Ibid. 100

⁵⁷ Laursen m.fl. 2005: 19

⁵⁸ Bilag 3 s. 8

7.5.2 Enkelheden og kropsskemaet som vidensredskaber

Den grundtvigianske håndarbejds-kulturs idealisering af enkelhed understreges igen- nem de ugentlige artikler, der blev trykt i Jyllands Posten om vævede og broderede modeller fra Højskolernes Håndarbejde. Gudrun Andresen skriver:⁵⁹ *"Se på mønstret i denne lille pude, hvor enkelt og klart og fornemt det staar, en glæde for haanden og en fryd for øjet..."* Den vil klæde bilen, havemøblet og sommerhuset adskilligt bedre end mange af de skrigende ting, man saa ofte finder de steder". Året efter sammenligner Charlotte Rud en pudes motiv med arkitektens arbejde med flader:⁶⁰

"Ser vi paa billedet af puden her, kan vi tænke på et saadant reelt hus. Her er ogsaa anvendt første klasses materialer, enkle kvadratiske og rektangulære former og gode farver... – Og – hvor trænger vi til mere af den slags frem for den forlorne romantik, som vi desværre stadig træffer paa i vævebøger, hvor intetanende uøvede rammevævere fristes med mange farver og mønstre, der forestiller danserinder, lurblæsere og andre motiver, der er absolut uegnede som forbilleder for rammevævere landet over"... "Naturalistisk billedvævning bør vi, ligesom kunstbroderiet overlade til virkelige kunstnere at udføre. I stedet skal vi gaa i gang med det enkle og afklarede og opleve glæden ved at arbejde med virkelige gode materialer og farver der egner sig til tingen. En lyserød bordløber vævet i lustregarn er ikke anbefalelsesværdig. Sødssuppe er god at have i en terrin paa bordet, men en sødsuppefarvet løber klæder ikke bordpladen og næppe heller den polstrede sofa".

"Puden her er behersket baade i mønster og farve", skriver Ellen Haastrup,⁶¹ og Gudrun Andresen kommenterer⁶² mønsteret på en dug på denne måde:

"Jeg ved af erfaring, at mange damer ikke bryder sig om duge, hvor der kun er et enkelt stilfærdigt motiv paa. De synes vist ikke, det præsenterer sig nok, men i det lange løb bliver man trods alt glædest for det enkle – det gælder paa alle områder."

Det er en hyldest til enkelhed som æstetisk udtryk, men også til enkelhed som materiel kultur. Enkelhed bliver et redskab til skelnen mellem den professionelle og amatører, og enkelhed bliver et læringspotentiale. Enkelheden i mønstervalget forbindes med beherskelse. Det er ikke overraskende indenfor den grundtvigianske håndarbejds-kultur, idet de forudgående analyser af tilblivelsen viser, at det rette valg og den rette konstruktion af garnmateriale og farver samt selve væveprocessens succes er betinget af aktørens evne til at beherske sig selv og disciplinere sin krop under arbejdet.

Mange farver og mønstre sidestilles i den grundtvigianske håndarbejds-kultur med "forloren romantik" og fristelser, som amatørerne, "de intetanende og uøvede" ikke kan modstå, mens enkelheden forbindes med afklarethed i arbejde. Både oplevelsen af enkelhed og arbejdet med at skabe det enkle forbindes med afklarethed og glæde, som tekstens "vi", de professionelle, bliver belønnet med, når de rette farver og materialer anvendes. Men tilblivelsen af den rette enkelhed i mønsteropbygning kræver viden, ofte kompleks faglig viden, om komposition af geometriske former, om balance i en komposition og - om det gyldne snit. Informantens valgsprog ligger tæt på formuleringen af den geometriske konstruktion eller lovmæssighed, kaldet det gyldne snit, der traditionelt anvendes som skønhedsideal indenfor vesteuropæisk kunst, arkitektur, musik og formopfattelse. "Den mindste del skal forholde sig til den største del som den største del til hele linien", sagde Euclid⁶³ om det gyldne snit, og "De enkelte dele skal mere ligne hinanden end være forskellige fra hinanden", siger informanten spontant under den første samtale, jeg har med hende.

⁵⁹ Jyllands Posten 11.8.1956

⁶⁰ Ibid. 11.5.1957

⁶¹ Jyllands Posten d. 12.4.1958

⁶² Ibid. 7.5.1960

⁶³ Gotfredsen 1996: 48 – 63; Hos Euclid (c. 365-300 f. Kr.) findes en præcis beskrivelse. I Elementerne - hans 13 bind om geometri - skriver han i bog 6 om at dele en linie efter følgende princip: "Den mindste del skal forholde sig til den største del som den største del til hele linien." www.pernoergaard.dk/da/strukturer/gyldne/gyldne.html

De to formuleringer ligner hinanden. Informanten gengiver sin egen uformelle version af det gyldne snit uden at nævne den faglige betegnelse. Det er blevet et materielt princip, hun har inkorporeret i sit kropsskema. Forestillingen om et kropsskema er hentet hos Maurice Merleau-Ponty, som definerer kropsskemaet som et åbent motorisk system af uendelig mange ækvivalente stillinger. Selvom kroppen lærer en bevægelse ved at iagttage et andet menneskes bevægelse, "oversætter" kroppen denne bevægelse til sin egen krop og udfører lignende, ækvivalente bevægelser tilpasset forskellige materielle situationer, der betyder at kropsskemaet ikke kun er en oplevelse af egen krop, men også er en oplevelse af egen krop i verden, og at det er den, der giver de verbale instrukser motorisk mening. Han taler om det dynamiske kropsskemas evne til motorisk differentiering og om, hvordan en vane ikke kun er en gripen af betydning, men en motorisk gripen af en motorisk betydning, som kroppen "får fat i" og "forstår". Eksempelvis når føreren af en bil fornemmer, hvor bilen "kan komme igennem" uden at stå ud af bilen og sammenligne vejbredden med bilens bredde.⁶⁴ På samme måde har informanten en kropsfornemmelse af det formprincip, der tilnærmelsesvis ligner det gyldne snit og overfører det til forskellige kropslige og materielle praktikker ved at konstruere harmoni og orden, ikke alene i håndarbejdet, men også i den måde, hvorpå hun holder orden i hjemmet.

Undervisning i komposition har indgået i informantens professionaliseringsproces, og her er hun blevet introduceret til læren om det gyldne snit. I et håndskrevet og upubliceret manuskript til undervisning: "Stuekomposition",⁶⁵ gengiver og reflekterer Charlotte Rud over regler for opstilling af møbler og ophængning af billeder i en stue med flere referencer til det gyldne snit. Under overskriften "Proportioner" skriver hun om "størrelsesforholdet mellem de forskellige Dele af en Ting og mellem Tingene indbyrdes" og gengiver sin opfattelse af det gyldne snit i en lidt forenklet form:

"I Vesterlandene er Grækerne naaet højest ad intellektuel Vej, alt kan maales og beregnes. Grækernes gyldne Snit: De 2 Dele skal forholde sig til hinanden som 2/3 eller 3/5 (Vinduer, Komode, Billeder). I Østen naar Japanerne højest gennem uberegnelig Instinkt."

Understregningerne er foretaget af Charlotte Rud. "Naar hos en række Møbler Ligheden er mere fremtrædende end Uligheden, er de harmoniske, og Graden af Harmoni staar i direkte Forhold til Graden af Lighed", siger hun videre.

Charlotte Rud satte det intellektuelle op som ideal i forhold til instinktet. På den ene side fulgte hun en normativ og traditionel videns- og regelbaseret vesteuropæisk indstilling til komposition og boligindretning, på den anden side brød hun med den traditionelle opfattelse af kvinden som den, der arbejdede intuitivt og efter instinkt. Hun stod som underviser, forhandler og uddannelsesansvarlig med nogle vidensredskaber og et tilbud til de kvinder, hun underviste og handlede med, om at gribe disse redskaber og anvende dem i en professionel tilværelse. Informanten var en af de kvinder, der greb dem og inkorporerede dem i sit kropsskema, i sin undervisning og i sin hverdag.

Den kvinde, der ikke kunne inkorporere disse vidensredskaber i sit kropsskema og lod sig friste af såkaldte skrigende farver, voldsomme, ubeherskede mønstre og "forloren romantik", forblev amatør og blev ikke lukket ind i den grundtvigianske håndarbejds-kulturs kreds.

⁶⁴ Merleau-Ponty 1994: 96 - 103

⁶⁵ Museum for Husflid, reg.nr. 00011A004 D14, person arkiv Charlotte Rud

7.6 Lukningen

7.6.1 Den professionelle detalje som autoritet

Sofapudens vævede betræk er syet sammen i siderne på symaskine og fyldt ud med en lærredspude med dunfyld. En ca. 22 cm lang åbning i bunden af det vævede betræk er lukket med håndsyeede sting, som er delvis synlige. Stingene er kastet over åbningen med hvid bomuldstråd. Det er den måde puden er monteret på. Anvendelsen af en lynlås til et boligtekstil ville være en utænkelig handling indenfor den grundtvigianske håndarbejdskultur. Jeg har ikke belæg for denne påstand, men på grundlag af håndarbejdskulturens øvrige handlinger, refleksioner og konstruktioner omkring de ægte materialer og enkelheden samt min egen forforståelse af denne kultur, kan jeg rent empatisk forestille mig, at en lynlås både i sit udtryk og i sin funktion regnes for en voldsom, grim og industriel kontrast til den håndbroderede eller håndvævede pude – og endelig er løsningen rent arbejdsmæssigt for nem for den grundtvigianske håndarbejdskulturs kvinder. Den rette montering og sammensyning af broderede og vævede puder er en selvfølgelighed og en konstruktion, som sjældent nævnes i opskrifter eller litteratur om vævning og broderi. Det er en indforstået og tavs handling, som sandsynligvis blev formidlet igennem datidens kursusforløb og anden undervisning i vævning og broderi indenfor den grundtvigianske håndarbejdskultur, men ikke blev direkte omtalt.

Uld er som materiale smudsafvisende, og på grundlag af håndarbejdskulturens tilegnede viden om vask af uld, baseret på erfaring og viden om uldfiberens egenskaber og svagheder, er der ikke tradition for at vaske heluldne boligtekstiler ret ofte, men når informanten vælger at vaske pudebetrækket, fjerner hun de håndsyeede tråde, tager lærredspuden ud, vasker betrækket i hånden, tørrer det og placerer den dunfyldte pude i betrækket og syr åbningen sammen igen. Det vil sige at vedligeholdelsen af puden i forbindelse med vask tager tid.

Det lille håndsyeede stykke, der lukker en sofapude, bliver en slags varemærke, den professionelle detalje, der viser at ophavskvinden og brugeren har overskud og tid til den omsorg, der ligger i at fjerne sammensyningen og sy åbningen sammen igen efter vask. "Det er jo ingen sag lige at sy puden sammen, når den har været vasket"⁶⁶ siger informanten og positionerer sig som den, der har overskuddet og kundskaben, og hun understreger dermed sit professionelle tilhørsforhold.

Detaljen bliver en autoritet, der kræver noget af pudens ejer og holder vedkommende beskæftiget. Hvis puden ikke bliver syet sammen igen efter vask og stilles i sofaen uden at være syet sammen i bunden, er det tegn på kaos og opløsning af professionalisme.

Gennem konstruktion af næsten usynlige materielle detaljer markerer informanten en af sine grænser, som både danner skel mellem de, der er inde og de, der er ude, men som også i dette tilfælde danner skel mellem amatøreren og den professionelle. Detaljen kan kontrolleres af andre indenfor samme håndarbejdskultur og informanten fastholdes i sin tilknytning til kulturen, bl.a. gennem sofapudens krav om særlige ritualer eller gentagelser, der vedligeholder detaljen.

⁶⁶ Bilag 4 s. 3

7.7 Delkonklusion

Informanten fulgte den normgivende del af den grundtvigianske håndarbejdskultur i dens distinktion og konstruktion af uld som et "ægte" materiale. Den grundtvigianske håndarbejdskulturs vidensmagt baseres bl.a. på kulturhistorisk og teknisk viden om de "ægte" materialer. Informanten fravalgte det håndspundne og det syntetiske garn og lod sig disciplinere af den disciplinerede tråd, det regelmæssige, blanke, kamgarn, der kan betragtes som et transitobjekt. I valget af kamgarn vælger informanten ikke blot et materiale, hun vælger også en særlig forbindelse mellem sin krop, sin mentale verden og den ydre objektverden, der fastholder en social relation og en kvindelighedskonstruktion med baggrund i håndarbejds-kulturen. Ulden og tråden er disciplineret, tvunget ind i en bestemt form, og garnet disciplinerer væveren og brugeren samt definerer professionalisme.

Igennem plantefarvningsprocessen kultiverer informanten naturen med nydelse i handlingen og med accept af naturens processer, men disciplineres samtidig til mådehold gennem indsamlingen af planter og gennem farveprocessen under indflydelse af den viden og den rationalistiske tænkning, der ligger implicit i plantefarvningskulturen og i fælleskulturens kvindeidealer. Forestillingen om den rigtige, ægte og kultiverede natur er konstrueret ind i farven på grundlag af den kulturhistoriske dimension.

Pudens plantefarvede garner i forskellige indigoblå, grønne og gule nuancer definerer farverens viden og professionalisme.

Det er i den måde, hvorpå informanten møder den nye udfordring, som vævningen er for hende, det er i valgene af materiale og farve og i den måde, hvorpå hun integrerer processen kropsligt og anvender væven og vævekammen som perciperende styringsredskab, samtidig med hun lader sig disciplinere, at den grundtvigianske håndarbejdskulturs opfattelse af professionalisme synliggøres gennem hende på trods af hendes personlige tekniske variation af væveteknikken.

Informanten greb den grundtvigianske håndarbejdskulturs vidensredskaber og inkorporerede dem i sit kropsskema, i sin undervisning og i sin hverdag omfattende bl.a. læren om kompositionsprincipperne i det gyldne snit.

Gennem konstruktion af næsten usynlige materielle detaljer i sofapuden som fx valg af lukning markerer informanten en af sine grænser, som både danner skel mellem de, der er inde og de, der er ude, men som også i dette tilfælde danner skel mellem amatøreren og den professionelle. Detaljen bliver en autoritet, der kræver noget af pudens ejer. Detaljen kan kontrolleres af andre indenfor håndarbejds-kulturen og informanten fastholdes i sin tilknytning til kulturen, bl.a. gennem sofapudens krav om særlige ritualer eller gentagelser, der vedligeholder detaljen

8. ANVENDELSEN

Analysen af sofapudens tilblivelse sluttede med refleksioner over den håndsyede lukning af puden, og denne detalje er ligeledes en faktor i den måde, hvorpå informanten holder orden i sin stue. Når puden står på sin plads i sofaen er den håndsyede lukning vendt nedad. Den danner bund og skjules på den måde. Informanten kan ikke acceptere, at puderne står med sammensyningen opad.¹ Det ville af Edith Bukh blive opfattet som uorden, det ville i hendes øjne virke forkert og signalere en form for kaos i stuen. Men også andre detaljer omkring pudens anvendelse i dagligstuen gør den anvendelig til at fastholde informanten i et bestemt kropsskema og i et bestemt kulturelt system, og i det følgende analyseres pudens rolle i stuen som ordensrum, poetisk rum, omsorgsrum og som socialt og kønnet rum.

8.1 Stuen som ordensrum

Den håndvævede pude har en fast plads i en bestemt sofa i informantens stue. Den står op ad sofaens ryglæn i den ene side, og den er placeret, så de rektangulære felter står lodret. Sofaen er hård og fast i sædet, med tre løse hynder i både ryg og sæde. Den minder om en lav træbænk med hynder, men uden arm-læn. Sofaen står med ryggen ud mod stuen og er placeret overfor en lignende sofa med fire hynder i ryg og sæde. Denne sofa er placeret op mod en væg, og som beskrevet i fortællingen "Puden i stuen", er den udstyret med tre hvide puder, symmetrisk opstillede. Betrækket til sofaernes hynder er vævet i et mønster med små felter i tre forskellige blå farver. Mellem de to sofaer er placeret et lavt sofabord i lyst træ.

Professionalisering af kvinder indenfor håndarbejdsfaget blev som nævnt tidligere i afhandlingen forbundet med konstruktion og formidling af præcise regler for stuens indretning, møblernes type og placering samt boligtekstilernes antal og placering. I en kulturanalytisk perspektivering af pudens anvendelse diskuteres disse regler i det følgende som ordensregler.

Informantens forbillede og læremester Charlotte Rud skriver i sit manuskript "Stuekomposition":²

"Alle Stilarter lige til de sidste 20 Aars roderi, har haft den Regel, at de fleste Møbler bør staa parallelt og vinkelret paa Stuens Vægge, saaledes at de giver Stuen Præg. Maalet er altid: Enhed, forenet med Afveksling. Først skabes Harmoni og derefter sættes Prikken over i'et ved Kontrast.

Hovedregler:

- 1) Stil aldrig et større rektangulært Møbel på skraa i et Hjørne af Rummet. Det bryder Stuens Arkitektur og skaber derfor Uro.
- 2) Stil ikke Sofaen på skraa frit på Gulvet, derimod kan den godt staa vinkelret fra Væggen ud i Rummet.
- 3) Tæpper skal lægges parallelt med ell. vinkelret i Forhold til Væggen – derefter placeres Møblerne i Forhold til begge."

¹ Bilag 4 s.3

² Museum for Husflid, reg. nr. 00011A004 D14, person arkiv Charlotte Rud

Under min første samtale med informanten lægger hun sig op ad disse holdninger, da hun fortæller om sin indstilling til orden i stuen. Hun kommer i tanke om sin måde at holde orden på, da hun omtaler sit førnævnte valgsprog med en tavs hentydning til det gyldne snit: "De forskellige dele skal mere ligne hinanden end være forskellige fra hinanden," hvorefter hun spontant fortsætter: "Det gælder ikke om at blande så meget sammen som muligt. Nej, jamen det er rigtig nok, for jeg har det også sådan, når jeg har en til at hjælpe mig med at gøre rent fx, så når jeg kommer hen, så står alting på skrå. Servietter ligger på skrå og, altså det er så mærkeligt, jeg kan ikke lade være med at gå rundt og sætte det lige." Informanten prøver dernæst at forklare sin ordenssans ved at tilføje: "Det er simpelthen en mani!"³ Hun undskylder dermed nærmest sin handling og tænker på den som en stærk tilbøjelighed.

Under den anden samtale, jeg har med informanten, fortæller hun, at hendes rengøringshjælp altid vender en af de broderede puder forkert. Den har et mønster, hvor de enkelte felter består af flere blå og en mørkegrå farve. Det mørkegrå felt danner tyngde, og informanten synes, pudren skal vende med den mørkeste farve nedad. Rengøringshjælpen vender den modsat. Her har informanten en faglig forklaring på sin handling, med begrundelse i den faglige viden, hun har tilegnet sig om farver og komposition.

Hun nævner to gange, hvordan rengøringshjælpen i hendes øjne holder orden på en forkert måde, når hun stiller tingene på skrå og vender en pude forkert. Hun positionerer sig dermed i forhold til den udefrakommende rengøringshjælp og definerer sig selv som den, der holder orden på den rigtige måde. I den kontrast, der er mellem de to kvinders ordenshandlinger, mødes to kulturer og to forskellige kropsskemaer. De ønsker begge at holde orden i stuen, men har forskellige kropslige opfattelser af orden og kaos. Rengøringshjælpen opfatter sandsynligvis sig selv som professionel indenfor rengøring og opretholdelse af orden, mens informanten har sin professionalismeopfattelse knyttet ind i håndarbejdskulturen omkring Højskolernes Håndarbejde og den danske folkehøjskoles undervisning i håndarbejde med en deraf følgende opfattelse af den rette boligindretning og orden indbygget i sit kropsskema.

8.2 Stuen som poetisk rum

Et udvalg af de overskrifter, der indleder artiklerne om modeller fra Højskolernes Håndarbejde i Jyllands Posten fra 1956 – 1960 virker som et ekstrakt af mening. Enkelte overskrifter hentyder til pudens æstetiske og praktiske formål, men derudover tegnes der også et billede af en historisk – poetisk indstilling til kvinden, stuen og dens tekstiler. Følgende overskrifter fremhæves her kronologisk og kommenteres efterfølgende:

1956:

I Pagt med danske Sommerdage
En aartusind gammel Linie blev brudt
Dugen, der gaar i Arv

1957:

Man kan trylle med Puder
Æsken, alle Kvinders Svaghed
Sofapuden kan ødelægge alt
En festlig lille Pude til den ensfarvede Stol
Vær ikke bange for Farver. Stolehynde med Humør
En utraditionel Sofapude
Pude syet med Vævesyning. Ogsaa et haandarbejde for ham

³Bilag 4 s.9

1958:

Tanker omkring en Pude
En Tevarmer har flere Opgaver
Mønstret skal være så enkelt som muligt
Frisk Foraarsblæst og Svup af Træsko

1959:

Puden til baade Pynt og Nytte
Den munter op i Stuen
Puder skal være stilfærdige
Pigen fra Fyn og hendes Pude
Let og luftigt Materiale
Gammelt og nyt mødes

Boligtekstilerne udstyres i artiklernes overskrifter bl.a. med menneskelige egenskaber. Puden skal være stilfærdig, festlig eller muntre op, den skal være til nytte eller pynte, tevarmeren har opgaver, stolehynden har humør. Disse forventninger lægger sig tæt op af de forventninger, der blev sat til kvinden som varetager af hjemmet i midten af 1900 tallet. Den stilfærdige, nyttebevidste kvinde der passer sine opgaver, altid er i godt humør og munter andre op. Kvinden forventes indenfor den grundtvigianske håndarbejdskultur at handle gennem boligtekstilerne, at bruge dem som redskab til at udføre opgaver og indfri familiens og samfundets forventninger. Puden bliver kvinden, og kvinden forbindes med verden gennem puden. Artiklernes forfattere lægger yderligere et pres på kvinderne, idet det er et gennemgående træk i artiklerne, at en del af broderimodellerne konnoteres som lette, festlige og morsomme arbejder, der kan syes på en aften. I en artikel falder denne bemærkning: "Husmødre landet over har bedst tid til at sy et større haandarbejde nu i vintermaanederne efter jul." Der ligger altså store forventninger om kvindens forpligtelser og tidsmæssige forbrug til andre arbejdsopgaver før jul, og der konstrueres et frirum til husmoderen efter jul, hvor håndarbejdet kan indpasses. Den kvinde der ikke kunne sy en pude på en aften eller som ikke kunne finde et frirum til håndarbejde forblev amatør eller forblev i en rolle, hvor hun opfattede sig selv som amatør og ikke som en del af det kollektive faglige og kønnede håndarbejds miljø, der blev præsenteret i artiklerne.⁴

Håndarbejdsmodellernes kønnethed understreges endnu engang i overskriften til artiklen om puden i vævesyning, hvor der afsluttes med: "Ogsaa et haandarbejde for ham."

De kønnede overskrifter forbinder kvinden med en poetisk livsindstilling og forventer endvidere, at hun viderefører kulturarven, som i overskriften "Dugen der gaar i Arv". En kulturarv der også bliver en kvindelighedsarv, idet kvindens ansvar for at fremstille boligtekstiler på den rette måde sidestilles med selve artefaktet som kulturarv. De ledende kvinder indenfor Højskolernes Håndarbejde stillede store krav og høje forventninger til deres medsøstre. Forventninger som de ikke selv kunne indfri fuldt ud. De var selv stærkt optaget af undervisning, modeludvikling og formidling indenfor organisationens arbejde og indenfor de respektive højskoler, hvor de var ansatte og de overlod under vejledning mange håndarbejdsfaglige opgaver til elever og hjælpelærere.⁵ De broderede og vævede ikke ret meget selv. Informanten positionerede sig som en kvinde med to roller, på den ene side rollen som den selverhvervende højskolelærer, der forstod praksis og på den anden side rollen som hjemmets varetager, der praktiserede forståelsen indenfor håndarbejdskulturen.

⁴ Jyllands Posten 19.1.57

⁵ Dansk Kvindebiografisk Leksikon, bind 4 s. 236 – 241 om Gudrun Andresens arbejdsform.

Hun blev selv uddannelsesansvarlig og engageret højskolelærer, hun forstod praksis, men praktiserede også forståelsen selv⁶ og udførte mange praktiske håndarbejdsfaglige opgaver i en omsorg for det andet og i en omsorg for den anden gennem materialitet. Informanten formidlede ikke sin viden og sine erfaringer på skrift, men gennem materiel praksis og gennem artefakter som den håndvævede sofapude. På den måde forbandt hun sig med håndarbejds-kulturen og med verden. I dagligstuen som poetisk – historisk rum konstrueres kvindens og pudens opgaver ind i hinanden

8.3 Stuen som omsorgsrum

8.3.1 Omsorgen for det materielle

Puderne skal have så meget fyld, at de ikke falder sammen, men kan stå af sig selv, mener informanten. Men helst med fyld af dun eller måske kapok - fra dunhammer, mener hun. Syntetisk fyld gør i hendes øjne puden underlig oppustet. Det kan hun ikke lide. Under den anden samtale, vi har sammen, gør informanten mig opmærksom på, at den lille patchworkpude i sofaen bag mig er stoppet alt for hårdt. Den er for fast og proppet, synes hun, fordi puden indeni er for stor til betrækket.⁷

Det håndvævede pudebetræk i undersøgelsens sofapude er monteret med en pude i lærred, som har et fyld af dun og små fjer fra andefugle. Den færdigmonterede sofapude er derfor formbar og har tyngde, den retter sig ikke ud af sig selv, hvis der fx er blevet siddet eller sovet på den. Den bliver i så fald uformelig og falder sammen, de lodrette felter mister deres stringens og ser ud, som om de er væltet. Det er næsten som om, puden kræver at blive rettet ud, banket, rystet og formet tilbage til den ønskede oprindelige form. Informanten vil altid ryste og forme puderne, hvis nogen har siddet op ad dem og gjort dem flade og uformelige. Til spørgsmålet om, hvorfor det er sådan, svarer hun: *"Det er ligesom indbygget"*. Pudens må tilsyneladende gerne bruges, hviles på og trykkes ud af form, blot ejeren har mulighed for at ryste den tilbage i sin oprindelige form efter brug. Når pudens ikke bruges, sofaen er forladt og pudens er opstillet på den rette måde, signalerer den ro og orden i stuen. Informantens holdning til pudens formbarhed, størrelse og anvendelse understreges af følgende citat fra Jyllands Postens artikelrække:⁸

"I moderne møbler er der ikke plads til de store puder, man i sin tid brugte paa divaner og ottomaner. Nu er puderne baade mindre og blødere, hvad enten de er vævede eller broderede, og de er beregnet til at bruge."

Puden har en tredimensional blødhed, selvom den taktile oplevelse af pudens overflade er en fornemmelse af en lidt hård, glat og stikkende struktur med små korte uldfibre i overfladen. Materialet kombineret med den faste islætsreps har et skær af nøjsomhed over sig. Dog reflekteres lyset på en lidt glinsende måde i uldens fibre og i garnets totrådede struktur. Da jeg lånte pudens til analyse, blev jeg informeret om, at den ikke for nylig var blevet rystet og banket. Det er altså en del af pudens og stuens orden, at den bliver vedligeholdt og beskyttet gennem særlige ritualer og omsorg: støv rystes eller bankes af, pudens formes og sættes på den rigtige måde med sammensyningen nedad. Der er i denne stue tale om forkerte og rigtige måder at gøre tingene på i forhold til ordensopfattelse, og omsorgsfulde, næsten daglige handlinger indgår som ritualer.

⁶ Bl.a. udviklede hun selv mange modeller i bast og peddigrør og arbejdede vedvarende med plantefarvning.

⁷ Bilag

⁸ Ibid. 9.1.1960

I valget af dun som fyld i puden er der foretaget nogle fravalg. Fx kan strimler eller stykker af skumgummi eller skumnylon anvendes som fyld i sofapuder. Disse materialer var også mulige at anskaffe i midten af 1900 tallet og skumnylon blev i Kvindernes Hvem Hvad Hvor 1959⁹ konnoteret som et isolerende, lugtfrit, vaskevenligt og modstandsdygtigt materiale, der var anvendeligt til et utal af formål, også til fyld i puder og polstring af møbler. Hygiejnen og den nemme vedligeholdelse blev her prioriteret. Et fyld af skumgummi (naturgummi) eller skumnylon (fremstillet på polyurethanbasis) giver en let pude og bevarer pudens form. Når der er blevet siddet eller ligget på den, og den siddende eller hvilende rejser sig op, vender puden tilbage til sin oprindelige form. Det er et sådant fyld, der i informantens øjne, gør puden underlig oppustet.

Kulturhistorisk konstruktion og omsorgsviden går forud for nemme hygiejniske løsninger i informantens håndarbejdskultur. En pude med fyld af dun og fjer er krævende at vaske og tørre, og er en proces, der kræver viden, tålmodighed og omsorg. Et sådant fyld er et naturfyld og dermed et "ægte" materiale i håndarbejds-kulturens og informantens øjne. Ydermere blev det anvendt i puder og dyner i den førindustrielle danske bondekultur, der af den grundtvigianske håndarbejds-kultur blev idealiseret som den rette nationale baggrund for kvindeligheds-konstruktionen.

Et fyld af skummateriale ville gøre omsorgen med at forme og ryste puden i form overflødig. En del af informantens professionalisme, omsorg og viden ville dermed blive betydningsløs i hendes hverdag.

Den franske filosof og fænomenolog Gaston Bachelard (1884 – 1962) har i sit poetisk-filosofiske værk "Poetics of Space" fra 1958, med undertitlen "The Classic Look at How We Experience Intimate Places", bl.a. teoretiseret over menneskets omsorg for hjemmets artefakter. Han siger om sit arbejde med at forbinde det poetiske med det materielle:

"Now my aim is clear. I must show that the house is one of the greatest powers of integration for the thoughts, memories and dreams of mankind. The binding principle in the integration is the daydream. Past, present and future give the house different dynamisms, which often interfere, at times opposing, at times stimulating one another."

(Bachelard 1994:6)

Bogen er visse steder præget af den tids traditionelle opfattelse af hjemmet som kvindens arbejdsplads, men Gaston Bachelard perspektiverer husarbejdet utraditionelt, idet han beskriver det som en kreativ aktivitet. Han taler om husarbejdets fænomenologi og fortæller bl.a. om, hvordan pudsningen af et bord med en ulden klud og voks medfører en ophøjelse af artefaktets menneskelige værdighed, bl.a. fordi den uldne klud tilfører bordet varme. I det følgende citat taler han dog ikke om husmoderens arbejde, men om den omsorgsfulde poet:

"...when he puts a little fragrant wax on his table with the woollen cloth that lends warmth to everything it touches, he creates a new object. He increases the objects human dignity."¹⁰

Bordet eller objektet bliver dermed en del af husstanden og det menneskelige. Artefaktet ændrer sig under behandlingen, det kropsliggøres og menneskeliggøres og opnår værdighed, mener Gaston Bachelard, der i den forbindelse citerer forfatteren Henri Boscoe's poetiske og sanselige beskrivelse af en gammel træbakke, der pudses i hånden:

⁹s. 161-163

¹⁰Bachelard 1994:67

"The soft wax entered into the polished substance under the pressure of hands and the effective warmth of the woolen cloth. Slowly the tray took on a dull luster. It was though the radiance induced by magnetic rubbing emanated from the hundred-year-old sapwood, from the very heart of the dead tree, and spread gradually, in the form of light, over the tray."¹¹

Samme Henri Boscoe poetiserer over sin opfattelse af en ældre tjenestepiges nydelse og glæde ved husarbejdet: *"When she washed a sheet, or a tablecloth, when she polished a brass candlestick little movements of joy mounted from the depths of her heart, enlivening her household tasks."¹²*

Gaston Bachelard går videre med at beskrive husmoderens arbejde og siger: *"From one object in the room to another, housewifely care weaves the ties that unite a very ancient past to the new epoch. The housewife awakens furniture that was asleep."¹³*

Gaston Bachelard mener, at de artefakter, der værdsættes og værnes om på denne omsorgsfulde og opmærksomme måde, producerer en ny form for væren, og at de ikke alene bliver en del af en orden, men en del af et ordensfællesskab.

Gaston Bachelard og Henri Boscoe's beskrivelser af oplevelse i forbindelse med omsorg og husarbejde kan opfattes på forskellige måder. På den ene side kan beskrivelserne opfattes som poetiske og romantiserende fremstillinger af arbejdet med genstandes vedligeholdelse, generaliserende beskrivelser, som set i en konstruktionsteoretisk og kritisk perspektivering af køn medvirker til fastholdelse af kvinden i den traditionelle husmoderrolle, fordi husarbejde her konnoteres som en kreativ aktivitet med nydelse implicit og som sådan stemmer overens med kvindeidealene i informantens håndarbejdskultur og i den fælleskultur, hun er opvokset i. Den generation af kvinder der voksede op samtidig med informanten blev socialiseret ind i en kvindes rolle som husmødre, hvor det forventedes, at de forbandt håndarbejde med et hjemligt frirum og med en mådeholden form for nydelse, som det bl.a. fremgår af artiklerne fra Jyllands Posten, men det var ikke alle kvinder, der nød håndarbejdsprocesserne.¹⁴ Mange ønskede i stedet et frirum til andre skabende aktiviteter som fx keramik og oliemaling eller til boglige studier som skrivning og læsning.

På den anden side handler omsorgsbeskrivelserne om livsværdi, nærmere betegnet om sanselig oplevelse som værdi og om det socialmaterielle fællesskab, der kan opstå mellem menneske og artefakt. Den fundamentalistiske konstruktionsteoretiske kritiker og forsker overser eller undervurderer muligvis værdien af den kropslige og sanselige oplevelse, der indgår i omsorgen for og anvendelsen og vedligeholdelsen af en håndvævet sofapude, hvor den daglige berøring af puden er en taktile værdi. Det er ikke tanken her at diskutere, hvorvidt den kropslige nydelse af en bestemt handling eller den taktile nydelse af nærheden til og berøringen af et materiale som fx uld er resultater af en særlig socialisering eller kvindelighedskonstruktion, men som det fremgår af analyserne af pudens tilblivelse medfører det anseelse indenfor håndarbejdskulturen, hvis en mådeholden og disciplineret nydelse af handlingerne og de "ægte" materialer bliver en del af de deltagende kvindes kropsskema. Begreber som nydelse eller sanselighed anvendes ikke i håndarbejdskulturen, men ligger implicit i forståelsen, når der tales om de "ægte" materialers egenskaber og det levende materiale, der skal komme til sin ret. Informanten romantiserer generelt ikke over sine handlinger og oplevelser, og anvender heller ikke begreber som sanselighed eller nydelse. Hun har en praktisk, næsten pragmatisk tilgang til materialerne, men giver dog udtryk for nydelse i forbindelse med plantefarvningen og begejstring for fx uldens egenskaber i forhold til cellulid. Måske er begrebet opnåelse af *tilfredshed* gennem materialet og opnåelse af *tilfredshed* gennem handlingen mere rammende indenfor den grundtvigianske håndarbejdskultur end begrebet *nydelse* af materialet og *nydelse* af handlingen.

¹¹ Gaston Bachelard har hentet citatet fra Henri Boscoe's bog: "Le jardin d'Hyacinthe", s. 192

¹² "Le jardin d'Hyacinthe", s. 193

¹³ Bachelard 1994: 68

¹⁴ Kragelund 1990; Kragelund 1996; Kragelund 2003; Waldén, Louise: "Handarbetet – hatat och hyllat" s. 71 – 87 i Lundahl (red.) 1999

Når informanten ryster, banker og former sofapuden og sætter den med sammensyningen nedad er der på den ene side tale om vedligeholdelse som en opnåelse af tilfredshed gennem en sanselig og kropslig handling, og på den anden side kan man tale om vedligeholdelsen som en ordenshandling, der for informanten føles indbygget, som en del af kropsskemaet. Begge tilgange til anvendelsen opfattes som "god opførsel" indenfor håndarbejds-kulturen – hvilket med et italiensk udtryk lånt fra historikeren Mario Biagioli, kan betegnes som "sprezzatura". Forstået i sin oprindelige kontekst dækker "sprezzatura"¹⁵ over et mandsideal fra 1500 tallets italienske høj renæssance, hvor særlige færdigheder, især kropsfærdigheder samt sans for elegante formuleringer og den korrekte opførsel skulle udføres med et tilsyneladende minimum af anstrengelse. I beskrivelserne af det morsomme håndarbejde, der kan fremstilles på en aften lægger artiklerne i Jyllands Posten netop op til denne forventning om lethed. Lektor på institut for pædagogisk psykologi på Danmarks Pædagogiske Universitet, Cathrine Hasse, overfører begrebet til nutidig kulturforskning og taler om sprezzatura som et begreb "knyttet til allerede etablerede grupper og gruppens generaliserede tankegang, som det udtrykkes i mødet mellem individ og gruppe" og hun siger videre:

"Sprezzatura kan gælde som betegnelse for den enkeltes handleviden, dvs. inkorporeret viden om hvordan man opfører sig, der bliver til en automatisk handling ud fra de korrekte kulturelle koder i mødet med en bestemt verden. Indkorporeret handleviden kan i mødet med den bestemte verden blive handlefærdighed – de korrekte fysiske bevægelser, fremtrædelsesformer og tilstedeværelser. Da verdener er forskellige er sprezzatura det også. En bestemt verdens sprezzatura kan blive udsat for symbolsk vold i en anden. Sprezzatura er den handleviden, der overflødiggør symbolsk vold, og mangel på sprezzatura er det der fremkalder symbolsk vold. Handlinger der kan ses som formede i forhold til symbolsk vold og sprezzatura, er tegn på gruppens generaliserede tankegang." (Hasse 2002:149)

Sprezzatura-teorien kan danne bro mellem den tilfredsstillende og mådeholdne sanselige oplevelse som værdi og opretholdelse af orden som værdi, idet begge værdier mødes i den gode opførsel og i begreberne inkorporeret handleviden og handlefærdighed indenfor den grundtvigianske håndarbejds-kultur. Indkorporeret handleviden og handlefærdigheder sætter grænser mellem amatør og den professionelle og bekræfter informanten i hendes opfattelse af egen professionsidentitet og kulturelt tilhørsforhold.

8.3.2 Omsorgen for den anden gennem materialitet

I informantens fortælling om sig selv, kommer hun ind på den omsorg, hun har givet andre gennem materialitet i sit professionelle livsforløb som underviser.

"Og fra da af har jeg syet til hele familien, når de manglede", fortæller hun om tiden efter sin læretid hos en dameskrædder i Ribe som 17-årig.¹⁶

"Og de kom jo med gamle lagner og alt muligt gammelt, der skulle syes om. De blev så lykkelige for det, de fik lavet, for de kom og sagde, jamen jeg kan ikke, jeg har aldrig prøvet, og det var virkelig, altså en stor glæde og hjælpe dem med at få lavet tøj til børnene"... "Men ok jeg havde jo det hele på bagagebæreren, mine modeblade og tegninger og mønstre, og jeg havde jo til børn mønstre i forskellige aldre, de kunne tegne af,"¹⁷ fortæller hun videre om tiden som underviser i beklædnings-syning på aftenskolen i Hillerød og omegn.

¹⁵ Biagioli 1995; Hasse 2002: 149

¹⁶ Bilag 3 s. 1

¹⁷ Bilag 3 s. 3

Om sin tid som såkaldt privatpige hos forstanderparret på Frederiksborg højskole, hvor hun hjalp forstander C.P.O. Christiansen med personlig pleje under hans sygdomsperiode, siger informanten:

"Det var så spændende år, og CPO han var jo et meget fint menneske, og jeg kom op med en bakke til ham med formiddagskaffe, og så skulle jeg hjælpe ham i tøjet og så skulle han have foredrag med eleverne, så når han kom tilbage, så skulle jeg tage imod ham, han var fuldstændig gennemvåd af sved. Så skulle han skiftes, og så skulle jeg frottere ham, og så skulle han have en ganske bestemt pille, og så skulle han i seng, og så sad han sådan med hånden og rakte ud, og så fik han mig til at sidde på sengen, og jeg havde jo egentlig ikke tid til det, men jeg vil nødigt have undværet de der gode snakke, vi havde der."¹⁸

Gennem materialitet eller materielle relationer har informanten været i stand til at yde omsorg, både gennem det tøj hun syede til familien, gennem de materialer og den undervisning hun leverede offentligt samt gennem den private servering af mad, hjælp til påklædning og kropspleje, som hun ydede til forstanderen på Frederiksborg Højskole under hans sygdom. Gennem materialiteten i omsorgen forbinder informanten sin krop med verden samt danner og fastholder sociale relationer.

8.4 Stuen som socialt og kønnet rum – set i et ændringsperspektiv

Judy Attfield fortæller gennem sit essay, "Design as a practice of modernity. A case for the Study of the Coffee Table in the Mid-century Domestic Interior,"¹⁹ hvordan sofabordets indførelse og anvendelse i England i midten af 1950'erne medvirkede til ændring af det sociale samvær i dagligstuen. Sofabordet bliver i essayet fremhævet som et eksempel på en modernitetspraksis, hvor den moderne husholdnings spatiale og sociale kontekst sættes op mod to tematiske baggrunde – anvendelse og tid, nærmere betegnet fritid. Judy Attfield fokuserer på design som materiel kultur for at afdække og belyse det hårfine indbyrdes forhold mellem den fysiske ting og dens måde at ændre social betydning på i en historisk periode. Sofabordets særlige tiltrækningskraft var ikke dets funktion, men den måde det kunne bruges til at indkode modernitet og til at markere en ny type uformel fritid med plads til selskabelighed. Med sofabordet kunne man skabe en rede i stuen af lave møbler i form af sofaer, lænestole og lave borde. "The occasional table", dvs. det bord, der kun blev anvendt ved særlige lejligheder, blev nu erstattet af sofabordet som hverdagsmøbel, og fjernsynets alliance med sofabordet gjorde sofagrupperne til hjemmets nye arnested i konkurrence med kaminen, som tidligere var familiens samlingssted i mellemkrigstidens engelske hjem. Møbeldesignere i England genindførte i tiden omkring 1950 tidligere tiders kønnede stoledesign. Lænestolen til kvinden skulle være uden armlæn med plads for kropslig aktivitet, som syning og strikning, mens den mandlige "fireside chair" blev designet til ren afslapning med plads til ølglasset og avisen samt udstyret med et lille bord.

At sidde i lænestolen og stirre ind i kaminens flammer var et symbol på en anden tid og et andet sted, mente designindustrien omkring 1959, og opfordrede i stedet den engelske familie til at ommøblere med fokus på fjernsynet eller med fokus på selskabeligheden omkring sofabordet. En sådan opfordring placerede sofabordet som middel til socialisering snarere end havende en æstetisk eller funktionel rolle. Sofabordet bragte et vist mål af modernitet ind i hjertet af de engelske hjem, slutter Judy Attfield.

I informantens stue rækker sofapuden ud over individkulturen ved at forbinde informanten med håndarbejdskulturen og verden, og med sofapudens placering i en sofagrube, kan der tales om en socialitetspraksis, der når ud over håndarbejdskulturen som en genkendelig praksis i den danske fælleskultur både i private og offentlige sammenhænge – og også i postmoderne tid. Udover private hjem er hoteller, konference- og kursuscentre m.fl. udstyret med sofagrupper signalerende overskud og tid til selskabelighed og afslapning.

¹⁸ Bilag 3 s.10

¹⁹ Attfield 1997

Charlotte Rud skriver:²⁰ "Hvad saa, naar nu vi har et sribet eller blomstret betræk paa sofaen? Skal vi da helt undvære puder? Nej, det vil vi ikke; puderne støtter godt i ryggen, naar vi sidder i sofaen og de hygger i stuen; vi føler sofaen er tom og bar uden puder." Det er endnu et eksempel på, hvordan informanten forbinder sin krop med verden gennem en materialitet, der dels fastholder og dels udledes gennem sociale relationer. Sofagruppen danner traditionelt kontrast til den stressede arbejds hverdag udenfor hjemmet, men i postmoderne tid er arbejdspladsen til gengæld ved at flytte ind i stuen. Hjemmearbejdspladser udformet som særlige arbejdsborde eller arbejdsmiljøer med en pc i centrum arrangeres og tilbydes nu i boligkataloger i et særligt afsnit for sig.²¹ Hjemmekontoret eller computerarbejdspladsen er ofte placeret i dagligstuen, så den arbejdende kvinde eller mand kan opfylde flere behov og være social og arbejdende på samme tid.

- "Hjemmekontor til hele familien. Hjemmearbejde og familieliv kan forenes. Det er idéen bag dette hjemmekontor med to arbejdspladser – én til dig og én med indstillelige ben til dine børn" ...

- "En arbejdsplads, der føler sig hjemme i din stue" ...

er blot to af de formuleringer bolighuset Ikea anvender i sin markedsføring af hjemmearbejdspladsen.

Sofaen og lænestolen var kønnet i efterkrigstidens England, mens hjemmearbejdspladsens kønnethed kan diskuteres. Gennem boligkatalogets tekst og billedside står det åbent, hvem i familien, der kan benytte hjemmearbejdspladsen. Enkelte arbejdspladser er endda forsynet med en hylde under bordet med plads til familiens hund.²² Sofapuden er placeret i kontorstolen, der har armlæn, og det understreges at det med en fleksibel indretning af arbejdspladsen er ren afslapning at tage fat på dagens arbejde.²³ Denne præsentation af hjemmearbejdspladsen er på den ene side et møbelfirmas præsentation af sine produkter, men på den anden side antyder der et skift i socialitetspraksis i hjemmet indenfor den danske postmoderne fælleskultur. Det sociale samvær i familien ændres og udvides til også at omfatte arbejdsituationer gennem placeringen af en computerarbejdsplads i stuen, det tidligere centrum for selskabelighed og afslapning. Hjemmearbejdspladsen er et ofte sammenbygget møbelsystem bestående af arbejdsbord, reoler og skuffer i flere kombinationer og størrelser oftest indrettet til en enkelt person. Den er et eksempel på en møbelkonstruktion, der udover at optage designverdenen også er et skift i materiel kultur og i opfattelsen af de omsorgsværdier, vi traditionelt forbinder med en dagligstue. Omverdenskulturen og erhvervslivets kulturer kan på den måde indtage dagligstuen og ændre de sociale praktikker. Der er, som Judy Attfield siger, et hårfint indbyrdes forhold mellem den fysiske ting og dens måde at ændre social betydning på i en historisk periode.

Sofapuden indgår i stuens socialitetspraksis som aktør både i sofaen og i arbejdsstolen. På hjemmearbejdspladsen overlever den måske som individuel rygstøtte i arbejdsstolen og kan stadig være håndvævet eller håndbroderet af stuens bruger. Den kan stadig rystes og formes under den daglige ordenshandling og kan derfor stadig opfattes som kønnet, men er i arbejdsstolen ikke længere et materielt middel eller en indbydelse til afslapning og socialt samvær, men snarere en materiel indbydelse til velvære og fordybelse i forbindelse med arbejde uanset køn.

20 Jyllands Posten 23.3.1957

21 Ikeakatalog forår 2006. Work Ikea s. 202 - 227

22 Ikeakatalog forår 2006: 202

23 Ibid.: 203

8.5 Delkonklusion

I gennem sofapudens anvendelse positionerer informanten sig i forhold til andre som den, der holder orden på den rigtige måde og har sin professionalismeopfattelse knyttet ind i håndarbejdskulturen omkring Højskolernes Håndarbejde og den danske folkehøjskoles undervisning i håndarbejde med en deraf følgende opfattelse af den rette boligindretning og orden indbygget i sit kropsskema. Fx er kompositionsprincipperne i det gyldne snit blevet en del af informantens kropsskema, og denne kropslige viden udleveres, når informanten overfører viden fra det formelle læringsrum til det uformelle hverdagskulturelle læringsrum, dagligstuen, i sine ordenshandlinger.

I dagligstuen som poetisk – historisk rum konstrueres kvindens og pudens opgaver ind i hinanden. Kvinden forventes indenfor den grundtvigianske håndarbejdskultur at handle gennem boligtekstilerne, at bruge dem som redskab til at udføre opgaver og indfri familiens, håndarbejdskulturens og samfundets forventninger. Pudens bliver kvinden, og kvinden forbindes med verden gennem pudens.

Når informanten ryster, banker og former sofapuden og sætter den med sammensyningen nedad er der på den ene side tale om vedligeholdelse som en opnåelse af tilfredshed gennem en sanselig og kropslig handling, og på den anden side kan man tale om vedligeholdelsen som en ordenshandling, der for informanten føles indbygget, som en del af kropsskemaet. Sofapudens fyld bliver betydningsdannende for den daglige omgang med sofapuden og dens vedligeholdelse. I omsorgen for det materielle kan Sprezzatura-teorien danne bro mellem den tilfredsstillende og mådeholdne sanselige oplevelse som værdi og opretholdelse af orden som værdi idet begge værdier mødes i den gode opførelse og i begreberne inkorporeret handleviden og handlefærdighed indenfor håndarbejdskulturen. Indkorporeret handleviden og handlefærdigheder sætter grænser mellem amatøreren og den professionelle og bekræfter informanten i hendes opfattelse af egen professionsidentitet og kulturelt tilhørsforhold. Omsorg materialiseres som livsværdi gennem sofapuden.

Gennem materialitet eller materielle relationer har informanten været i stand til at yde omsorg, både gennem det tøj hun syede til familien, gennem de materialer og den undervisning hun leverede offentligt samt gennem den private servering af mad, hjælp til påklædning og kropsspleje, som hun ydede til forstanderen på Frederiksborg Højskole under hans sygdom. Gennem materialiteten i omsorgen forbinder informanten sin krop med verden samt danner og fastholder sociale relationer.

I informantens stue rækker sofapuden ud over individkulturen ved at forbinde informanten med den grundtvigianske håndarbejdskultur og verden, og med sofapudens placering i en sofagrube, kan der tales om en socialitetspraksis, der når ud over informantens håndarbejdskultur som en genkendelig praksis i den danske fælleskultur både i private og offentlige sammenhænge. Med indførelsen af hjemmearbejdspladsen i den postmoderne danske dagligstue er denne praksis i forandring, men sofaen er stadig et møbel, der anvendes som et kønnet omsorgsmøbel i informantens stue, fordi hun tilbyder familiemedlemmer eller besøgende hvile og selskabelighed ved at gøre sofagruppen så tiltalende som mulig, bl.a. ved at forsyne den med sofapuder. Det er endnu et eksempel på, hvordan informanten forbinder sin krop med verden gennem en materialitet, der dels fastholder og dels udleveres gennem sociale relationer.

9. TILSTEDEVÆRELSEN

Indenfor denne afhandlings problematisering giver en analyse af sofapudens tilstedeværelse i dagligstuen kun mening i det øjeblik denne tilstedeværelse relateres til informantens tilstedeværelse i samme rum. Udover informanten medtænkes også tilstedeværelse af ægtefællen samt af gæster.

Tilstedeværelse er et begreb, der i denne undersøgelse dækker to oplevelsestilstande med sofapudens tilstedeværelse implicit – oplevelsestilstande, der omfatter både social og materiel oplevelse og som jeg herefter vil analysere som socialmateriel tilstedeværelse. Min teori om denne form for tilstedeværelse skal opfattes som et konstrueret grundlag for diskussion af materialisering.

9.1 Den socialmaterielle tilstedeværelse I og II

Informanten og jeg har været tilstede samtidig i den samme dagligstue og delt materielle relationer med hinanden og med sofapuden på to forskellige måder:

Tilstedeværelse I - den definerende socialmaterielle tilstedeværelse:

Dagligstuen definerer den materielle ramme, der danner en helhed om vores sociale samvær og tilstedeværelse. Vi fokuserer ikke på noget bestemt artefakt. Møbler, boligtekstiler og andre artefakter danner en definerende materiel ramme, som vi er tilstede i, og som vi begge definerer og registrerer som en dagligstue. Samtalen bevæger sig i tid og rum om informantens liv og uddannelse, men ind imellem centrerer opmærksomheden om et bestemt artefakt eller en bestemt handling i stuen i kortere eller længere tid, og derved opstår en anden form for tilstedeværelse:

Tilstedeværelse II - den fokuserende socialmaterielle tilstedeværelse:

Opmærksomheden er rettet mod et bestemt artefakt eller en bestemt materiel og social handling i stuen: Vi taler om artefaktet eller om handlingen, eller vi betragter i fællesskab tavst artefaktet eller handlingen: der skænkes fx kaffe i kopperne, informanten viser mig sit strikketøj og fortæller om det, eller vi taler om sofapudens plantefarvede garner. Tilstedeværelsen bliver bevidst materielt fokuseret og relateret, når vi fx taler om sofapuden, betragter den, anvender den eller berører den. Vores fælles forforståelse med forskellige indgange til samme håndarbejdskultur spiller her en rolle, da vi begge er bevidste om modpartens rolle og positionering indenfor den grundtvigianske håndarbejdskultur. Gennem sofapuden forbinder informanten og jeg i de fokuserende øjeblikke vores kroppe med verden og med hinanden, og sofapuden bliver aktant og en del af den sociale og materielle relation imellem os. Måske bliver sofapuden et materielt redskab for den omsorg, som den ene yder den anden.

De to former for socialmateriel tilstedeværelse veksler med hinanden i sociale situationer i en dagligstue, ikke kun når det drejer sig om en informant og en forsker, men også i andre mere daglige og almene sociale situationer, hvor flere er tilstede sammen i en stue. Når informanten er alene i stuen, kan hun i sin tilstedeværelse ligeledes subjektivt veksle mellem de to former for socialmateriel tilstedeværelse.

Der opstår en social og materiel relation mellem informanten og sofapuden i det øjeblik, hvor puden optræder som transitobjekt, dvs. når informanten fokuserer på den, anvender den eller tænker på dens tilblivelse, dens materiale og farver, håndarbejdskulturens kvinder eller specifikt på den kvinde, der vævede pudens forgænger (pude B).

Puden er indbygget i informantens kropsskema og måske ryster og former hun den, for derefter at vende sig mod andre tanker eller handlinger. Når en gæst er alene i stuen kan han eller hun uforstyrret fokusere på enkelte artefakter og ligeledes veksle mellem de to tilstedeværelser på forskellige måde. Nogle gæster vil fokusere på den håndvævede sofapude, betragte den, røre den og måske undersøge den nærmere. Gæsten kan betragte den som enkeltstående artefakt eller som en del af en helhed og forbinde den med informantens subjektive opfattelse af orden og individuelle livsværdier alt efter forforståelse og kendskab til informanten, hendes livshistorie og hendes håndarbejdskultur.

9.2 Stuen som modkultur

Informanten vil i nogle tilfælde opleve andre stuer som modkultur, særligt der, hvor både den definerende socialmaterielle tilstedeværelse og den fokuserende socialmaterielle tilstedeværelse i stedet opleves som differentierende, forstyrrende og overvældende. Som kulturanalytisk redskab til kontrastering og til forståelse af det tekstile artefakts rolle som værdibærer i informantens oplevelse af modkultur foretages der i det følgende en dramatisering, hvor informanten foretager et fiktivt besøg i en anden dagligstue hos en jævnaldrende kvinde. Modparten, Johanne Jørgensen, er født i 1920 og bor i Gislev på Fyn. De to kvinder har et perifert kendskab til hinanden og tilhører delvist samme kulturkreds, idet Johanne Jørgensen har deltaget i en del lærerkurser i forskellige fag på Den danske Husflidshøjskole i Kerteminde, bl.a. hos Charlotte Rud, og har undervist i den lokale husflidsforening i Gislev gennem mange år. Hun er et eksempel på en af de kvinder, der nok forstod praksis indenfor informantens håndarbejdskultur, men som bevidst ikke praktiserede forståelsen og i stedet valgte at praktisere i periferien af håndarbejds-kulturen med forankring i den lokale bondekultur og dennes kvindelighedskonstruktion.

Følgende bygger på mine observationer og noter under et besøg og en samtale med Johanne Jørgensen i hendes dagligstue i Gislev på Fyn d. 7. juni 2004: *I Johanne Jørgensens stue står sofapuderne ligeså tæt som alle de små nipsting og pyntegenstande af træ, plastik og porcelæn på hylder og på borde og som stramajbroderierne på væggene. Vaser fyldt med tørrede eller kunstige blomster veksler med forskellige souvenirs samt løvsavsarbejder udført af ægte manden. Johanne Jørgensen og hendes mand flyttede i sin tid fra en gård til en mindre ældre bolig, og næsten alle møbler, tekstiler og pynteting er flyttet med. Teaktræsmøblerne står tæt. Der er mange puder i den lille sribede sofa og på alle stolesæder i stuen. Sofaen står op ad en væg og puderne er placeret på både sæder, armlæn og sofaryggens øverste kant sammen med håndstrikkede bamser og tøjdyr. Enkelte puder er vævede i brune, gyldne og grønne striber, men størstedelen er broderede og optræder i en mangfoldighed af materialer, farver og motiver, alle broderede af Johanne Jørgensen gennem et langt liv. En enkelt pude er broderet med alle fornavnene på et hold af kvinder, som Johanne Jørgensen har undervist på aftenskole i 1950'erne. Navnene er omkranset af ordene: "Fliden nytter tiden – tiden lønner fliden". Jeg spørger Johanne Jørgensen, hvilket tekstil i stuen hun synes bedst om. Hun peger på stramajbroderiet, der hænger over sofaen. Det er syet efter en reproduktion af et maleri, omsat til et broderimønster. Johanne Jørgensen har selv syet billedet. En mand og en kvinde sidder udenfor et stråttækt bondehus. Kvinden er iklædt en lang kjole, sjal, langt hvidt forklæde og hvidt hovedtørklæde, hun strikker. Der er blomster og et hvidt stakit i haven, og manden sidder og læser for hende. Der er anvendt mange forskellige farver i broderiet. Mens vi ser på billedet, siger Johanne Jørgensen spontant henvendt til sin mand: "Det er dig lille far, der sidder og læser for mig". Den type broderier har hun syet mange af.*

Hendes livshistorie som tidligere bondekone fletter sig ind i fortællingen bag og fortællingen om netop den type broderier og de motiver, hun bestilte til sig selv og sine elever på aftenskolen fra en broderiforretning i Nyborg. Her forenes fortællingen om hendes fortid som bondekone og forestilling om manden, der læser op for hende med hendes opfattelse af egen faglig professionalisme i en nationalromantisk forforståelse af bondemiljøet.

Johanne Jørgensen er uddannet husflidslærer på basis af et tre uger langt kursus i 1949 på Landshusflidsskolen i Kalundborg samt en lang række lærerkurser i årene 1952 – 1983.¹ Hun deltog bl.a. i et vævekursus hos Charlotte Rud en sommer på Den danske Husflidshøjskole, men både i materialer, broderiteknik, farver og motivvalg og i stuens indretning bryder hun med den forståelse af praksis, der blev lagt op til i kurserne hos Charlotte Rud. Johanne Jørgensen giver på forskellig måde udtryk for, at hun forstod praksis. "Jeg har altid været farveglad" siger hun og fortæller, hvordan hun som kursist hos Charlotte Rud havde valgt nogle meget farvestrålende garner til sin vævning, men blev irettesat af Charlotte Rud, der gjorde hende opmærksom på, at den slags farver kunne hun anvende hjemme i Gislev, men at hun på kurset skulle anvende dæmpede farver, "jordfarver", som Johanne Jørgensen selv kalder dem. Jeg spørger om Johanne Jørgensens kursister tegnede deres egne broderimønstre på aftenskolekurserne, og hun svarer lidt irettesættende: "Nej, husk på, det var jævne koner, der ikke havde tid til sådan noget. De foretrak at købe færdige pakker med stof, påtegnet mønster og garn". Johanne Jørgensen distancerer sig i fortællingen fra de jævne koner og positionerer sig dermed som den professionelle i forhold til dem, men i handling og valg af broderier til egne boligtekstiler sidestiller hun sig med dem. Som informanten har Johanne Jørgensen sit håndarbejde tæt ved den stol, hvor hun sidder mest. Hun hækler grydelapper og strikker strømper. Grydelapperne hækles af restgarner i forskellige farver og materialer. Hun får garnet forærende af venner og familie og opbevarer en del af det i plastikposer og andet i en træskål.

Informanten vil opleve denne stue og dens mangfoldighed af materialer, farver og genstande som kaos og som et angreb på eget kropsskema. I en stue som Johanne Jørgensens følges et andet kropsskema og en anden materiel kultur end i informantens stue. Johanne Jørgensen holder fx ikke orden i sin stue på samme måde som informanten. Puderne rystes og formes ikke så ofte, og den definerende socialmaterielle tilstedeværelse i denne stue er så påtrængende, at informanten vil føle sig tvunget til at foretage et socialmaterielt fokus, hvor hun vil støde på sofapuder fremstillet med mønstre, farver og materialer, der i den grundtvigianske håndarbejdskultur ikke blev anerkendt som ægte, levende eller harmoniske. Informanten vil på den ene side værdsætte, at stuens sofapuder er håndbroderede eller håndvævede, men da hun kun genfinder få eller slet ingen broderimønstre fra Højskolernes Håndarbejde, kan hun i denne stue ikke forbinde sin egen krop med verden på en tilfredsstillende måde. Hun mangler de transitobjekter, der i håndarbejdskulturen er hendes bindeled mellem egen mentale bevidsthed og verden. Ikke nødvendigvis transitobjekter i form af boligtekstiler fremstillet af hende selv, men transitobjekter eller boligtekstiler der i farveholdning, motiv og materialevalg forbinder hende mentalt med håndarbejdskulturens kvinder og er i harmoni med hendes egen og håndarbejdskulturens distinktion. Under min første samtale med informanten, fortæller hun bl.a. om den undervisning, hun først i 1950'erne praktiserede udenfor højskolen i foreningsregi, og da jeg spørger hende om kursisterne på hendes kurser i foreningerne syede efter andre broderimønstre, end dem hun selv skaffede til undervisningen fra Højskolernes Håndarbejde, kontrasterer informanten sin egen håndarbejdskulturs produkter med en anden håndarbejdskulturs produkter, idet hun svarer:

¹Johanne Jørgensen var en af informanterne til denne undersøgelses pilotprojekt, forskningsprojektet om Dansk Husflidsselskabs uddannelsesvirksomhed på Landshusflidsskolen i Kalundborg 1930 – 1950. (Kragelund 2004: 11-12 og 50-51).

*"Jah, det var da sommetider, de kom med noget, de havde fået påtegnet, købt i sådan en forretning, det var det da, men altså jeg har da også selv som barn syet sådan noget med korte og lange sting, du ved, I har noget af det på museet, det var sådan noget man kunne købe i broderiforretninger, for vi havde jo ikke sådan adgang til at få sådan noget gedigent hjem. Det var bare - vi gik ind og købte påtegnet - korsstingsbroderier, ja (latter)."*²

Hun hentyder her til kursisterne, kaldet "de", der sandsynligvis uopfordret selv medbragte "noget" de havde fået påtegnet, men hun forsvarer eller undskylder derefter kursisternes køb af påtegnede mønstre ved at henvise til egen barndom og problemerne med dengang at skaffe det "gedigne", dvs. det, der opfattes som ægte og solidt, og som i dette tilfælde må opfattes som sidesluttet med Højskolernes Håndarbejdes produkter. Den afsluttende og i øvrigt lidt forsigtige latter understreger det undskyldende moment i udtalelsen. Hun beskriver sig selv som den, der som voksen ellers ikke køber "sådan noget" (broderimønstre) i "sådan en forretning" og positionerer sig som den professionelle, der på grundlag af uddannelse og gennem erfaring nu ved bedre end sine kursister og elever. Denne position vil hun sandsynligvis også mentalt indtage ved besøget i Johanne Jørgensens stue, som domineres af broderier syet efter påtegnede mønstre købt i en broderiforretning i Nyborg.

Informanten positionerer sig generelt i midten af den grundtvigianske håndarbejdskulturs hierarki. Hun opfatter som tidligere nævnt sig selv som formet af andre, dvs. af de kvindelige forbilleder, der dannede toppen af hierarkiet. Hun omtaler disse kvinder som "de", ikke som "os" eller "vi", og inkluderer altså ikke sig selv i den gruppering "De havde jo hamstret", siger hun om kvinderne indenfor Højskolernes Håndarbejde og organisationens lager af hørlærred under krigen.

*"Og så kom jeg jo herop (Den danske Husflidshøjskole i Kerteminde). Der skulle jeg have mange fag også. Men dog ikke broderi! Heroppe havde jeg sagt: broderi? NEJ, for jeg vidste, at det kunne jeg ikke leve op til heroppe, her var det jo Lotte Rud. Men så skulle jeg jo have fx bast."*³

Her positionerer informanten sig som den, der underlægger sig forbilledet og læremesteren, samt som den, der lader materielle relationer til andre, fx broderi som parameter for undervisningskompetence, være styrende for de faglige valg i hendes eget professionelle liv som underviser.

I det fiktive besøg hos Johanne Jørgensen tydeliggøres informantens opfattelse af egen position og professionalisme, bl.a. fremkaldt af det socialmaterielle møde med andre sofapuder.

Johanne Jørgensen vil sikkert føle sig fremmed, lidt anspændt og alene i sin definerende socialmaterielle tilstedeværelse som besøgende i informantens stue. I sit kropsskema har hun vanemæssigt integreret tilstedeværelsen af et stort antal artefakter samt mangfoldighed i materialer og farver, som de optræder i hendes egen hverdag og individkultur. Hun vil derfor føle, at Edith Bukhs stue virker tom og farveløs, og hun vil i sin fokuserende socialmaterielle tilstedeværelse med fokus på informantens boligtekstiler genopleve nogle af de farvemæssige begrænsninger, hun mødte på vævekursset hos Charlotte Rud. Hun vil savne de broderede fortællinger, den omfattende farveskala og de transitobjekter, der forbinder hendes krop med verden i hendes egen lokalkultur.

² Bilag 3 s. 5

³ Bilag 3 s. 6

9.3 Materialitetsmodel 3

Tiden, kropsskemaet og det socialmaterielle fokus - materialisering som komprimeret tid

I de to tidligere opstillinger af en mulig materialiseringsmodel (fig. 3 og 4) har tidsbegrebet kun været medtænkt i tilblivelsen som materiel relation, idet sofapudens tilblivelse er blevet analyseret som erindring. Men imidlertid har alle de gennemførte analyser, ikke alene af sofapudens tilblivelse, men også af pudens anvendelse og tilstedeværelse gjort brug af refleksion i et tidsperspektiv, dels ud fra de historiske primærkilder og dels ud fra eksempler på erindringens materialitet i de beretninger informanten har videregivet om sit liv og sin hverdag før og nu.

Sofapudens tid strækker sig fra tilblivelse over anvendelse til tilstedeværelse og har forbindelse tilbage i tiden via den håndarbejdskultur, den har rødder i. Kroppens tid fra fødsel til død medtænkes også med fokus på læringstiden, den tid, hvor informanten dannede sit kropsskema indenfor den grundtvigianske håndarbejdskultur, både fagligt, pædagogisk og dannelsesmæssigt. Rummets tid er i denne undersøgelse centreret omkring pudens anvendelse i dagligstuen i nutid, men rummet ind­ sættes også i et tidsperspektiv, da den grundtvigianske håndarbejdskulturs opfat­ telse af orden og boligindretning visualiseres i dagligstuen på grundlag af historiske forståelser af praksis og praktiseringer af forståelse.

"In its countless alveoli [hulrum] space contains compressed time. That is what space is for," siger Gaston Bachelard⁴ og taler her om husets utallige hulrum, om kældre, kvist­ værelser og kroge, der i Bachelards poetiske terminologi bliver tilflugtssteder for erin­ dringen og på den måde bliver opbevaringssteder for komprimeret tid. En sofapude er et sådant hulrum, hvor pudens tid, dens tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse, kroppens skema og læringstid samt rummets tid integreres og komprimeres. Den komprimerede tid er blevet udfoldet og beskrevet gennem denne undersøgelses analyser, og når informanten er tilstede i stuen med fokus på sofapuden, enten alene eller sammen med andre, forbinder hun ikke alene sin krop med verden gennem puden, men hun forbinder også sig selv med pudens komprimerede tid og lader denne tidskomprimering indgå i hendes nutid og hverdag, hvor materialiseringen af subjektiv livsværdi løbende finder sted. Denne materialisering kan foregå i en tavs mental proces eller i dialog med andre, og materialiseringen kan delvist opleves af andre, som har fælles for­ forståelse med informanten, fx informantens ægtefælle eller forskeren.

Den tredje og endelige materialiseringsmodel (fig. 20) er baseret på opbygningen og opdelingen i Materialiseringsmodel II, men der er foretaget nogle ændringer af pro­ portionsforholdene, idet analysearbejdet har medført vægtning af nogle forhold og relationer frem for andre. Dette tydeliggøres nu af modellens proportionsforhold.

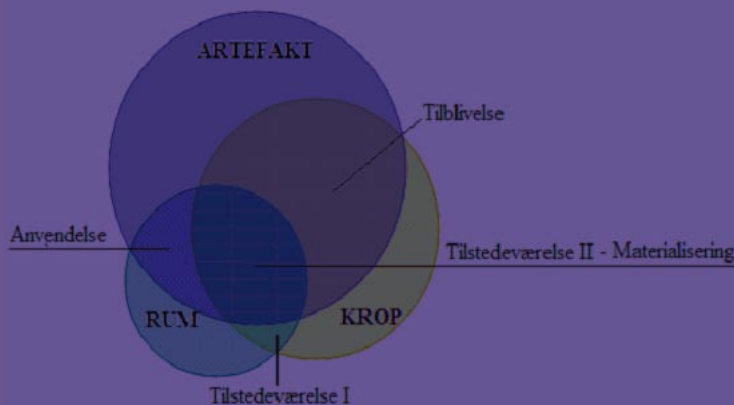


Fig. 20: Materialiseringsmodel III

⁴Bachelard 1994: 8

Undervejs igennem analysearbejdet viste det sig, at den materielle relation mellem kroppen og artefaktet, *tilblivelsen*, nærmere betegnet det sociale og fagligpædagogiske rum for pudens tilblivelse, udgjorde den mest omfattende materielle relation, både analytisk og som fænomen i informantens bevidsthed. Derfor har denne relation fået proportionelt mere plads i modellen end de øvrige materielle relationer. Den materielle relation *tilstedeværelse* er i den endelige model III delt ud på to felter. Dels befinder den sig stadig som en relation mellem kroppen og rummet og opfattes her som *Tilstedeværelse I - den definerende socialmaterielle tilstedeværelse*, og dels er den rykket ind i modellens centrale fællesfelt som *Tilstedeværelse II - den fokuserende socialmaterielle tilstedeværelse*. I dette felt mødes artefakt, krop og rum i sofapudens tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse. Det sociale og historiske rum for pudens tilblivelse glider her ind over det sociale rum for pudens anvendelse. Her eksisterer sofapuden som komprimeret tid, her adskilles amatøreren fra den professionelle og her materialiseres informantens subjektive livsværdier.

Igennem undersøgelsens kulturanalyse er der fremkommet flere bud på disse livsværdier, dvs. bud på grundlæggende immaterielle værdier og tankebaner, der fastholdes gennem sofapuden og som har indflydelse på informantens livsforståelse, involverende hendes følelser, refleksioner og handlinger. Ud fra afhandlingens delkonklusioner kan værdierne samles i viden som værdi og omsorg som værdi. De fremanalyserede værdier omkring viden og omsorg indgår alle i informantens opfattelse af egen professionalisme og det er derfor nærliggende at konstruere en dækkende fællesnævner for værdierne med afsæt i professionalisme- og professionsbegrebet. Informantens subjektive hverdagsforståelse af professionalisme blander sig med håndarbejdskulturens opfattelse af fagligpædagogisk professionalisme i en *professionsidentitet*, som ikke kun eksisterer som livsværdi i informantens dagligstue og individkultur men rækker ud over tid og rum og ind i fælleskulturen. Professionsidentitet som livsværdi uddybes og perspektiveres i næste afsnit, men som en samlende afrunding på dette afsnit fremsættes mit bud på et foreløbigt og kortfattet svar på undersøgelsens problematisering: Igennem sofapuden og dens indhold af komprimeret tid materialiseres og konstitueres professionsidentitet som livsværdi.

9.4 Professionsidentitet som livsværdi

Dette afsnit udgør afslutningen på undersøgelsens analysedel og har til hensigt at uddybe og perspektivere det foregående afsnits teori om professionsidentitet som fællesnævner for de livsværdier, som sofapuden konstituerer i materialiseret form. Informantens professionsidentitet fylder meget i hendes liv. Den omfatter hendes faglige og kropslige viden, hendes omsorg for det materielle og for andre gennem materialitet og er en del af hendes hverdag samt påvirker hendes tanker, refleksioner og handlinger i dagligdagen, som det fremgår af undersøgelsens analyser. Hendes profession er en del af hendes identitet og af hendes kvindelighedskonstruktion, og har været grundlaget for den normative emancipation og den erhvervsmæssige karriere, hun har gennemløbet. Med så stærk og tydelig en gennemsvining af subjektiv livsværdi fra den formelle profession og ind i det uformelle hverdagsliv, her konstitueret gennem en håndvævet sofapude, er det vigtigt at medregne professionsidentitet i udviklingen af professioner. Professioner skaber professionsidentitet, som har betydning for vedligeholdelsen og dannelsen af nye professioner.⁵ Professionalisme og professionsidentitet er begreber, der er i forandring og står til diskussion indenfor professions- og uddannelsesforskningen i disse år.⁶

⁵ Professor Henning Salling Olesen er en af de uddannelsesforskere, der betoner professionsidentitet eller den subjektive faktors betydning i konstitueringen og udviklingen af professioner (Hjort (red.) 2004: 124)

⁶ Se Hjort (red.) 2004 og Laursen (red.) 2005

Behovet for mere viden om professionsidentitet understøttes af professor i uddannelsesforskning Henning Salling Olesens kommentar vedrørende professionsforskningen og de professionelle:

"Det er her den subjektivitetsorienterede forskning i læring og identitet kommer ind i billedet. Der er brug for forståelse af, hvordan de professionelle bliver det, de er, en forståelse som kan omfatte både ansvarlighed og egeninteresse, og som kan gøre rede for, hvordan professionalisering er forankret i deres daglige erfaring fra og involvering i arbejdet".⁷

Definitionen på profession og professionalismisme synes imidlertid at bevæge sig indenfor to forskellige forståelsesrammer: en videnskabelig forståelse og en hverdagsforståelse.

Hvis professionsidentitet skal medregnes i udviklingen af nye professioner, og her tænker jeg mere specifikt på professioner indenfor sløjd – og håndarbejdsfaget, og hvis professionsidentitet skal befordres som livsværdi, må den akademiske verden give plads for en udvidelse af professionsbegrebet.

Professor på institut for curriculumforskning på Danmarks Pædagogiske Universitet Per Fibæk Laursen samt forsker- og forfatterkollegerne Lejf Moos, Henning Salling Olesen og Kirsten Weber fremfører argumenter for, at håndværk ikke er en profession, samt at kunstnere normalt ikke regnes blandt de professionelle.⁸ Forskergruppen begrundes dette i, at vidensgrundlaget for en profession bør være abstrakt, dokumenteret, specifikt og erhvervet gennem en selvstændig, formel uddannelse med basis i en videnskabelig institution, og i den forbindelse fremhæves lærerfaget som profession, idet lærerens viden om fx børns læring og udvikling efter forskernes mening er abstrakt viden. De mener videre, at en håndværkers viden ikke hviler på et grundlag af abstrakt viden, men på viden af konkret og praktisk karakter forbundet med bestemte teknologier eller fremstilling af bestemte produkter med fare for at disse teknologier eller produkter forældes og dør ud, som det ses indenfor forskellige håndværk. Kunstnerens viden og kunnen anser forfatterne nok for at være abstrakt og på et højt niveau, men professionel er den ikke, mener de, da den ikke er dokumenteret og generel. Jeg er uenig i disse synspunkter, der synes at hvile på et normativt og unuanceret syn på abstrakt viden, herunder en undervurdering af kropslig viden og erfaring samt af teknologisk viden. Informantens uddannelsesmæssige og baggrund som håndarbejdslærer ligger i forfatterens øjne sandsynligvis i en gråzone mellem lærerens profession og håndværkerens ikke eksisterende professionsbaggrund, og akademikernes anerkendelse af informantens, nu historiske, uddannelse som en formel uddannelse og af håndarbejdsfaget som profession er på den måde svær at opnå. Forfatterne stiller fire minimumskrav til en profession:

- en selvstændig uddannelse med basis i en videnskabelig institution
- en organisering af professionens medlemmer og en kollektiv faglig og etisk normativitet
- institutionelt eller alment anerkendt monopol på visse arbejdsfunktioner
- de professionelle subjektive identifikation med faget og ansvarlighed for almenvellet"

(Laursen 2005:19)

Informantens håndarbejdslæreruddannelse er historisk og håndarbejdsfaget gennemløb en professionaliseringsproces i de år, hvor hun også selv blev professionaliseret. Det har været en af undersøgelsens antagelser, at informanten kunne betragtes som professionel håndarbejdslærer indenfor den grundtvigianske håndarbejdskultur, og at det var en profession at være håndarbejdslærer indenfor den danske fælleskultur i de år, hvor informanten var aktiv håndarbejdslærer.

⁷Laursen 2005:37

⁸Ibid.: 19 og 45 ff.

I forhold til de fire opstillede minimumskrav til en profession, som de fremsættes i denne videnskabelige forståelsesramme, kan informantens erhverv som håndarbejds lærer leve op til de tre sidste krav. Informanten og de øvrige medlemmer af hendes håndarbejds kultur var organiserede som undervisere indenfor den danske folkehøjskoles kollektive faglige og etiske normative rammer og indenfor organisationen Højskolernes Håndarbejde. De havde både et institutionelt og et alment anerkendt monopol på undervisning i håndarbejde på folkehøjskolerne og de identificerede sig i høj grad med faget, som det fremgår af undersøgelsen og informantens professionsidentitet. Men uddannelsen havde dengang ikke formel basis i en videnskabelig institution. I dag uddannes der bl.a. håndarbejds lærere som professionsbachelor i håndarbejde på to håndarbejdsseminarier i Danmark, med mulighed for en akademisk overbygning gennem videreuddannelse på kandidatuddannelsen i didaktik med særlig henblik på materiel kultur på Danmarks Pædagogiske Universitet. I dag kan håndarbejds læreruddannelsen altså leve op til alle fire minimumskrav og bør i en videnskabelig forståelsesramme anerkendes som profession. Tilbage står dog en usikkerhed over for den akademiske verdens definition af abstrakt viden og dens anerkendelse af abstrakt viden som en del af de håndværksmæssige uddannelsers vidensgrundlag. Informantens professionsidentitet indeholder viden som værdi i en særlig kulturel videnskonstruktion, omfattende kulturhistorisk viden som et konstrueret grundlag for kulturens distinktioner og prioriteringer af materiale, farver og motiver, men også handleviden, kroppens viden, teknisk viden og viden om materialernes egenskaber, om komposition og om farvelære. I denne vidensbank findes der mange former for viden. Viden om komposition af mønstre, i undersøgelsen eksemplificeret gennem viden om "det gyldne snit", rummer fx både geometrisk, teknisk, filosofisk, æstetisk, historisk, psykologisk, rumlig og kropslig viden. I disse otte former for viden er der abstrakt viden implicit. Også håndarbejds læreruddannelsen er i dag vidensbaseret med afsæt i mange forskellige grupperinger af viden, men med andre videnskonstruktioner indenfor de enkelte grupperinger, med diversiterende kropsskemaer og med andre og flere kønskonstruktioner end i informantens uddannelsestid. Kønnede professioner og uddannelser med afsæt i den traditionelle kvinderolle står til stadig diskussion og er i stadig forandring.⁹

Den svenske etnolog Eva Silvéén søger definitionen på profession og professionalisme i en anden forståelsesramme. Hun erkender, at der er forskellige opfattelser i den videnskabelige diskussion af hvilke kriterier, der gælder, før man kan tale om et professionaliseret erhverv. Hun skitserer tre forskellige kriterier, hvoraf de sidste to i min bedømmelse ligger et sted mellem den videnskabelige og den mere hverdagsprægede forståelsesramme:

1. Et erhverv, hvor et højt teoretisk uddannelsesindhold kombineres med en statslig autoriseret ekspertfunktion og derved opnår en slags kundskabsmonopol (fx læge, jurist, psykolog).
2. Al slags virksomhed, der overgår fra at være ulønnet til lønnet, som når arbejdsopgaver flyttes fra hjemmet til arbejdsmarkedet.
3. Idrættens og sportens forandring fra amatørbaseret til professionel.

⁹ Hjort (red.) 2004: 123 - 151

Sammenholdes disse tre kriterier, når Eva Silvén frem til at en profession er en virksomhed, der bedrives erhvervsmæssigt med et vist kvalitetsniveau, passende uddannelse, personlige kompetencer og tilstrækkelig erfaring til at kunne opnå et resultat som kunden, eleven eller klienten kan være tilfreds med.¹⁰ Indenfor denne brede forståelsesramme er både håndværkeren, kunstneren og håndarbejds læreren professionel. Her stilles på den ene side intet krav om et specifikt abstrakt vidensgrundlag, men på den anden side lades man tilbage med endnu en usikkerhed, idet forståelsesrammen bliver så bred at alle med et erhverv baseret på uddannelse kan anerkendes som professionelle, hvilket dæmper mulighederne for en ellers dynamisk diskussion af viden, vidensgrundlag og professionalismisme.

Uanset forståelsesramme bliver videnskonstruktion indenfor en kultur samtidig en professionalismiskonstruktion, som udgrænser nogle og inkluderer andre, som det er fremgået af undersøgelsens analyser af håndarbejds kulturen og dens måde at adskille amatøren fra den professionelle. Henning Salling Olesen reflekterer over denne magtfaktor med henblik på fremtidens professioner og siger:

”Hvis professioner skal bestå, genskabes, eller udvikle sig til professioner, så bliver de nødt til i deres subjektive tilegnelse af professionen (professionsidentitet) at etablere en relation til deres kunder/klienter/brugere såvel som til samfundet i almindelighed som ikke er baseret på autoritær, bureaukratisk eller mytisk magt, men på dialogisk formidling. Det er en meget stor udfordring til nuværende professionelle, som netop så at sige har dannet deres professionsidentitet ved at legemliggøre den for klienterne fremmedgjorte viden.” (Hjort (red.) 2004: 138)

Henning Salling Olesens ovenstående fremtidsvision kan transponeres til denne undersøgelses problematisering og danner på den måde optakt til dette kapitels delkonklusion.

Håndarbejds kulturen legemliggjorde den for kvinderne ukendte viden gennem artefakter i et slags håndarbejdsdiktatur. Informanten professionaliserede sig ved at få del i denne viden, hun dannede sin professionsidentitet på basis af viden og omsorg som værdi og den håndvævede sofapude konstituerer den dag i dag denne identitet som en livsværdi. En af udfordringerne til den nye håndarbejds lærer i udviklingen af en ny profession og en ny professionsidentitet ligger i vidensdialog frem for i vidensmagt. I den fokuserende socialmaterielle tilstedeværelse i informantens dagligstue konstituerer sofapuden hendes professionsidentitet som subjektiv livsværdi, men den bliver samtidig en magtfaktor i forhold til andre mennesker, et middel til differentiering frem for integration. Indenfor håndarbejds læreruddannelserne i dag og igennem fremtidens håndarbejds artefakter kan en professionsidentitet stadig dannes med viden og omsorg som værdi, men det bør foregå i en dialogisk form, hvor viden og omsorg udveksles med andre på en eksperimenterende måde, og hvor kroppen forbindes med verden gennem artefaktet på nye måder gennem de materielle relationer *tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse*, med diversiterende kropsskemaer og med andre og flere kønskonstruktioner end i informantens uddannelsestid.

¹⁰ Silvén 2004:20-21

9.5 Delkonklusion

Der reflekteres over pudens tilstedeværelse gennem konstruktion af to forskellige former for kombineret social og materiel tilstedeværelse, den definerende socialmaterielle tilstedeværelse og *den fokuserende socialmaterielle tilstedeværelse*. Sidstnævnte tilstedeværelse opstår gennem en social og materiel relation mellem informanten og sofapuden i det øjeblik, hvor puden optræder som transitobjekt, dvs. når informanten med et særligt fokus på sofapuden, anvender den eller tænker på dens tilblivelse, dens materiale og farver, den grundtvigianske håndarbejds-kulturs kvinder eller specifikt på den kvinde, der vævede pudens forgænger. Pudens er indbygget i informantens kropsskema og i erindrings materialitet.

Informanten vil opleve en anden stue som modkultur, hvis sofapudernes materialer, farver, motiver og antal opleves som differentierende, forstyrrende og overvældende i den definerende socialmaterielle tilstedeværelse og i den fokuserende socialmaterielle tilstedeværelse i stuen. Stuen opleves som modkultur, fordi informanten ikke kan forbinde sin egen krop med verden på en tilfredsstillende måde. Hun mangler de transitobjekter, der i håndarbejds-kulturen er hendes bindeled mellem egen krop, mentale bevidsthed og verden. Ikke nødvendigvis transitobjekter i form af boligtekstiler fremstillet af hende selv, men transitobjekter eller boligtekstiler der i farveholdning, motiv og materialevalg forbinder hende mentalt med den grundtvigianske håndarbejds-kulturs kvinder og er i harmoni med hendes egen og håndarbejds-kulturens distinktion.

I materialiseringsmodel III synliggøres *den fokuserende socialmaterielle tilstedeværelse* i modellens centrale felt, hvor materialiseringen sker i de daglige fokus på sofapuden. Artefakt, krop og rum mødes her i sofapudens tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse. Det sociale og historiske rum for pudens tilblivelse glider her ind over det sociale rum for pudens anvendelse. Her eksisterer sofapuden som komprimeret tid, her adskilles amatøren fra den professionelle og her materialiseres viden og omsorg som informantens subjektive livsværdier. Disse værdier indgår i informantens opfattelse af egen professionalisme og samles derfor i begrebet professionsidentitet. Igennem sofapuden og dens indhold af komprimeret tid materialiseres og konstitueres professionsidentitet som livsværdi.

En af udfordringerne til den nye håndarbejds-lærer i udviklingen af en ny profession og en ny professionsidentitet ligger i vidensdialog frem for i vidensmagt. I den fokuserende socialmaterielle tilstedeværelse i informantens dagligstue konstituerer sofapuden hendes professionsidentitet som subjektiv livsværdi, men den bliver samtidig en magtfaktor i forhold til andre mennesker, et middel til differentiering frem for integration. Indenfor håndarbejds-læreruddannelserne i dag og igennem fremtidens håndarbejds-artefakter kan en professionsidentitet stadig dannes med viden og omsorg som værdi, men det bør foregå i en dialogisk form, hvor viden og omsorg udveksles med andre på en eksperimenterende måde, og hvor kroppen forbindes med verden gennem artefaktet på nye måder gennem de materielle relationer *tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse*, med diversiterende kropsskemaer og med andre og flere køns-konstruktioner end i informantens uddannelsestid.

10. ENKELHEDENS SPOR OG ENKELHEDENS NETVÆRK

Som aktører i et socialt netværk sætter informanten og sofapuden et iøjnefaldende spor: enkelhed som kønnet og æstetisk ideal. Informanten forhandler mening gennem enkelhed både kropsligt og professionelt med baggrund i en professionsidentitet, hvor viden og omsorg optræder som livsværdi.

Informantens kopiering af puden antyder, at informanten ønsker at fastholde en form for forbindelse til afdøde, men her støder jeg som forsker på nogle etiske og private grænser, der hindrer en videre indsigt i forholdet mellem informant og pude. Informanten lægger ikke ensidigt op til en sentimental og emotionel tilgang til puden og dens oprindelse, men fremhæver at hun altid har holdt af puden samt understreger den funktionelle side af sagen, nemlig at den gamle pude var falmet, og da hun jo netop havde en del plantefarvet garn liggende var det oplagt at væve en kopi af puden på vævekurset i 1988. Når hun udspørges, svarer hun ikke som ventet fra min side, at puden minder hende om afdøde, men at den minder hende om vævekurset i 1988 og den befriende oplevelse, det var, at befinde sig i en social sammenhæng uden for højskolens regi. Her kan der med Etienne Wengers ord tales om, at der er foregået en genforhandlingsproces af mening. Som transitobjekt har sofapuden fået endnu en transitmening. Hele den transitobjektiverende sfære omkring pudens tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse bliver positivt ladet, når der fra informantens side tales om den tid og det sociale rum, hvori puden blev til, men optræder i en mere tvunget, disciplineret og forpligtet sfære, når der fra min side i interviewet fokuseres på den kønnede relation mellem informantens æstetiske kompetence i valg af motiv, farve, teknik og materiale og optagethed af enkelhed i den daglige varetagelse af orden i stuen. Det er ikke min hensigt at reducere værdien af den nære kropslige og sanselige forbindelse mellem krop, materiale og redskab i væveprocessen eller den nære sanselige forbindelse mellem materiale og krop i den daglige anvendelse af sofapuden. Denne værdi er udtryk for det hele menneskes evne til at opleve med alle sanser og finde og forhandle mening herigennem, men det er min hensigt at eksplicite og forfølge den kønnede og æstetiske forpligtelse, der ligger i transitobjektets disciplinering af skaberen og brugeren til at skelne mellem rigtigt og forkert, til at anvende et bestemt materiale, en bestemt teknik, et bestemt mønster og en bestemt farveskala og til at holde orden på en bestemt måde, dvs. den kønnede og æstetiske forpligtelse, der bliver til selvfølgeligheder i informantens verden, og som ligger implicit i informantens opfattelse af viden og omsorg som en del af egen professionsidentitet og livsværdi. Den kønnede og æstetiske forpligtelse hun bruger til at afgrænse sig selv fra andre i hverdagen. En sådan forpligtelse har forbindelse til et større netværk i tid og rum.

At forfølge enkelhedens spor udover de spor den håndvævede sofapude allerede har sat gennem sin tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse i informantens dagligstue og i hendes professionsidentitet samt udvide det sociale og lokale netværk som informantens meningsforhandling og håndarbejdsgruppe er en del af, kan opleves som en rejse.

Bruno Latour udtaler at aktør-netværk teorien rejser langsomt på små veje og til fods ad et æselspor¹, og i Latours metodiske og teoretiske tænkning bør rejsen

¹ Latour 2005: 23 og 172

ikke på forhånd afkortes eller begrænses gennem en lukning af netværkets grænser. At forstå det sociale som forbindelser, der kan spores i en flad struktur i tid og rum betyder, at det ikke er de enkelte aktører, der er de mest betydningsfulde i det sociale netværk, men mere hvordan forbindelsen mellem de forskellige aktører er udviklet og vedligeholdt, hvad enten det drejer sig om humane eller non-humane aktører – herefter skelnet som aktør og aktant. Derfor dvæles der ikke ved den enkelte aktør eller aktant som det var tilfældet med den materielle detalje i den foregående kulturanalyse af pudens tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse, men på forbindelsesleddene. Rejsen vil foregå med en art kompas, der indeholder følgende retningsangiver: Hvordan blev den danske folkehøjskoles opfattelse af enkelhed som æstetisk og kønnet ideal genereret og fastholdt som en del af funktionalismens sociale program i et socialt netværk af aktører og aktanter med sofapuden som en af mange aktanter? Hvem eller hvad kan siges at udgøre antigruppe til dette netværk?

Latours udlægning af ANT virker på den ene side som et overbevisende og forenklet forskningsdesign, og på den anden side udfordrer og frister han sin læser med de mange ny veje og friheder, han tilbyder. Latour taler imod fastlåste metodiske rammer for forskning i sociale netværk, men hans univers kan virke uoverskueligt uden holdepunkter og som novice i ANT's labyrint vælger jeg at gribe et af de retningsstrå som Latour selv tilbyder. Der er tale om tre trin, tre *movements*, en art korrigerende øvelser, sagt med Latours terminologi.²

10.1 First movement

Det globale gøres lokalt – enkelhed som æstetisk ideal

Første trin er en omlægning af det globale, hvor det globale gøres lokalt, forstået som nedbrydning af den automatik, der fører fra interaktion til kontekst. Det er et opgør med en kontekst, der tages for givet som den store sandsiger øverst i hierarkiet. Latour taler om, at det er blevet automatik i sociologiens verden at gå til konteksten, når man som forsker er utilfreds med det lokales utilstrækkelighed og derfor tager det for givet at svaret findes i konteksten forstået som interaktionernes rede. Eksempelvis vedtagne kontekster som: sprogets struktur, kroppens natur, kapitalismens produktionsmetoder eller en kultur. Findes svarene da ikke her? Latour svarer kryptisk: nej, ja, måske.³

Det globale opfattes indenfor ANT som sidestillet med det lokale i en flad struktur og Latour spørger: Hvor viser de strukturelle virkninger sig egentlig? Hvor er de forbindelser der leder fra en lokal interaktion (fx sofapudens tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse) til andre steder, tider og handlinger igennem hvilke en lokal aktør bringes til at gøre noget?

Følg aktørerne selv, siger Latour. Sofapuden er aktant, og den første forbindelse spores i den arkitektonisk funktionalistiske strenghed og enkelhed, der kendetegner pudens mønster. Mønsterets opbygning samt oprindelsen i en model fra Højskolernes Håndarbejde (HH) er dokumenteret og gennemgået i beskrivelsen af pudens tilblivelse. Charlotte Rud og de øvrige kvinder indenfor Højskolernes Håndarbejde talte enkelheden og funktionalismens sag og hyldede tidens arkitekter, når de underviste i stilhistorie og boliglære, udviklede mønstre til sofapuder og andre boligtekstiler eller skrev om dem i tidens dagblade og fagbøger, men hvor er der en vej eller en forbindelse mellem den danske folkehøjskole, enkelheden og arkitekternes verden? Er der en aktør eller en aktant og en vej?

²Latour 2005: 172

³Latour 2005: 167

"Der skulle dog endnu et storværk til, før den benovede Københavnerpresse konstaterede, at "Højskolen med Træsko marcherer ind i Hovedstaden". Det var Københavns Rådhus":

(Abrahamsen 1994: 117)

Martin Nyrop var arkitekten bag Københavns Rådhus, der stod færdigt i 1905. I 1868 assisterede han ved en mindre byggeopgave på Vallekilde Højskole. Her oplevede han et hus som højskolelærer Andreas Bentsen havde bygget til sig selv af soltørrede tegl og beklædt med træspån, der med Bentsens egne ord var strøget med "farver, som de nordiske Folkedragter".

I 1884 byggede Nyrop et gymnastik- og øvelseshus i monumental nordisk stil til Vallekilde Højskole, bl.a. inspireret af Grundtvigs skandinavisme og forestillinger om nordisk mytologi.

Københavns Rådhus skulle i sand højskoleånd både gavne og fornøje og med henblik på skabe et nationalt og folkeligt rådhus forenede Nyrop alle bygnings- og kunsthåndværksfag og samarbejdede med flere forskellige kunsthåndværkere og kunstnere om at udsmykke rådhuset.

"Hvert rum i rådhuset har sin egen særlige udsmykning, og farvevalget holdes indenfor plantefarvernes skala."⁴ Sofapuden rører på sig.

Nyrop stod også bag udformningen af rådhusets tekstiler i valg af teknik, mønstre og materialer til bl.a. gardiner, bordtæpper og møbelbetræk. Enkelheden og det funktionalistiske præg består bl.a. i at bygningen udtrykker de indre funktioner gennem vinduernes størrelse. Det er udtryk for en tendens man kan lokalisere i århundredets første årti, men som først samledes i den unge funktionalismes klart definerede krav om funktionsduelighed i de næste årtier. Som arkitektonisk bevægelse i Danmark blev funktionalismen først præsenteret gennem arkitekt Arne Jacobsens eget hus fra 1928.⁵

Enkelheden er ældre end den funktionalisme, i hvis program den indgår som noget grundlæggende, fastslår arkitekt Povl Abrahamsen i sin bog "Den danske enkelhed". Han arbejder ud fra den tese, at det arkitektoniske er snævert forbundet med det samfund, hvori det er opstået og går tilbage til Kong Christian d. 4. og Rundetårns enkle og nødvendige sneglegang samt Nyboders arkitektoniske enkelhed og stramhed for at finde enkelhedens rødder. Han tager senere i bogen vejen omkring den danske folkehøjskole og placerer enkelhed som en del af folkehøjskolens bestræbelser på at styrke det nationale sindelag og opnå folkelig medansvarlighed. Den folkebevægelse Grundtvig igangsatte og højskolen som idé fik sit eget kunstneriske udtryk med enkelheden som æstetisk grund. Kunsthistorikeren Niels Lauritz Høyen (1798-1870) agiterede gennem sine forelæsnings, over temaer som bl.a. "Berettigelsen af den Fordring, at Konsten skal slutte sig til Folket", for "simple hjemlige Tegl til vore bygninger" og "nordiske Gienstande til Folkets Opløftelse". Tankerne blev grebet af en ny generation af kunstnere, der efter Høyens død i 1870 tog højskolen til sig som mål for kunsten og udsmykkede foredragssale, bøger, sanghæfter m.v. "Kunst og ånd, landbrug og samfundssind blev højskoleungdommens demokratiske ballast." Både Povl Abrahamsen, Minna Kragelund, Ove Korsgaard og Mette Thomsen⁶ behandler indgående, hvordan den danske folkehøjskoles åndelige og kulturelle aktiviteter fik deres materielle og nationale udtryk gennem kunst og arkitektur og gennem undervisning i håndarbejde og sløjd.

⁴ Kragelund 2001:55

⁵ Abrahamsen 1994: 188

⁶ Abrahamsen 1994; Kragelund 2001a; Korsgaard 1997; Thomsen 1982

Minna Kragelund fremhæver og uddyber Martin Nyrops materialeopfattelse og eksemplificerer den gennem Nyrops optagethed af hør som materiale og gennem hans beskrivelser af, hvordan dette materiales særlige struktur fremhæves og tilgodeses gennem hedebobroderi, hvor den hvide broderitråd af hør og det hvide hørlærred forbinder sig med hinanden på en fuldkommen måde således at materiale, mønster og teknik går op i en højere funktionalistisk enhed og helhed. Gennem forelæsninger på Kunstakademiets Arkitektskole i 1911 formidler han hedebobroderi som et eksempel på sublim materialeforståelse. Nyrop fandt en overensstemmelse mellem det hvide hørbroderi og hvidkalkede vægge og anvendte mønstre fra hedebobroderi som forlæg for stugarbejder ved borgertrappen på Københavns Rådhus.

"Sky unyttig Pynt, men giv de nyttige Ting en smuk og formålstjenlig Form. Fremtving ikke Symmetri på Nyttens Bekostning." Det lyder som en del af funktionalismens program og som en introduktion til undersøgelsens håndvævede sofapude, men er skrevet af Martin Nyrop i 1907 i forordet til en arkitektkonkurrence: "Konkurrence om et Husmandssted".⁷

Martin Nyrop balancerer som en aktør i enkelhedens æstetiske sociale netværk med forbindelse til den danske folkehøjskole og som en del af det nationale projekt, og Københavns Rådhus står den dag i dag som aktant i samme netværk. Den stræben efter overensstemmelse mellem materiale, teknik, farve og mønster, der er tilstede både i Københavns Rådhus og i informantens håndvævede sofapude gør dem til ligeværdige aktanter i enkelhedens netværk, selvom rådhuset har en mere global aura end sofapudens mere lokale placering. Jeg opfatter ikke nødvendigvis Københavns rådhus og Martin Nyrop som en art kontekst for sofapuden, de er alle aktører og aktanter i samme spil om at generere og konstituere det nationale og folkelige gennem enkelhed som æstetisk ideal. Men hvordan blev enkelhed tillagt et kønnet ideal i de lokale interaktioner indenfor samme netværk?

10.2 Second movement

Det lokale gøres globalt – enkelhed som kønnet ideal

Næste trin er en omfordeling af det lokale, hvor der spørges: På hvilken måde er det lokale blevet udviklet? Der fokuseres her på aktører, der fungerer som *articulators* og *lokalizers*, dvs. *de eller det der artikulerer og stedfæster noget*. Her er det oplagt at inddrage kvinderne bag Højskolernes Håndarbejde. I deres egenkab af undervisere og forretningskvinder artikulerede og stedfæstede de i høj grad kønnetheden, æstetikken og enkelheden, som det fremgår af analyserne af sofapudens tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse. De ordsatte enkelhedens æstetik og kønnethed gennem undervisning, artikler og fagbøger og materialiserede den gennem salg af mønstre og materialer, og nok var kvinderne *articulators* og *lokalizers*, men de var ikke skabere af det kønnede enkelhedsprojekt.

Jeg vil derfor gentage spørgsmålet, der afsluttede sidste afsnit, ud i netværkets forgreninger: Hvordan er enkelhed blevet tillagt et kønnet ideal i de lokale interaktioner indenfor samme netværk?

⁷Abrahamsen 1994: 123-124

Funktionalismen som socialt program kommer med nogle svar. Professor i sociologi Heine Andersen taler ikke om enkelthed, men anerkender funktionalismens lange rødder og omtaler bl.a. Aristoteles' henvisning til "tingenes telos (formål) som deres formålsårsager (finale årsager) til forskel fra de forudgående, mekaniske virkeårsager (effektive årsager), når hændelser og tilstande skal forklares."⁸ Han omtaler funktionalismen som en samfundsteoretisk strømning, der indgår i en bredere vifte af ideer, fremvokset siden slutningen af det nittende århundrede med det fælles at de betoner nytte og funktionalitet. Heine Andersen skelner mellem funktionalisme som samfundsteoretisk retning og funktionalisme som arkitektonisk stilretning, hvor form søges tilpasset anvendelse og materialer. De to betydninger af funktionalisme har dog mange sammenløb, som jeg senere vil komme ind på. Den polsk-britiske antropolog Bronislaw Malinowski (1884-1942) der regnes for en af ophavsmændene til moderne funktionalistisk teori i samfundsvidenskaberne og definerer funktionalisme således: "...i enhver civilisation må alle vaner, materielle genstande, ideer og forestillinger udfylde en eller anden vital funktion, de må have en opgave at udføre, de må repræsentere en uundværlig del af en fungerende helhed".⁹

Funktionalismen er som teoretisk begreb en abstrakt størrelse, der ikke i sig selv kan betegnes som aktør eller aktant, men som netop i kraft af sine funktionelle principper udledes og får liv gennem sine aktører og aktanter.

Der var en social målsætning bag det arkitektoniske program, og i det sociale program spores den kønnede idealisering af enkelthed. At funktionalismen som socialt program på visse områder mislykkedes er påpeget af flere kulturforskere.¹⁰ Lone Rahbek Christensen går så vidt, at hun kalder det sociale program for et etnocentrisk selvbedrag. Funktionalismen som kønnet socialt program er bl.a. behandlet af idéhistoriker dr. phil. Lars-Henrik Schmidt i bogen "Lys, luft og renlighed. Den moderne socialhygiejnes fødsel".¹¹ Tanken med bogen er ikke at opfordre til en afstandstagen fra bekæmpelsen af smuds og snavs, men at reflektere over smudset og omgangen med det indenfor rammerne af rationalitetens praktiske idéhistorie. Rationaliteten forfølges ikke indenfor filosofihistorien, men forfatterne prioriterer det frugtbare i at forfølge rationaliteten i de sociale omgangsformer og i den konkrete hverdag. Til brug for dette studie i hverdagen anvender forfatterne bl.a. en stor del af de samme håndbøger og opslagsværker fra 1928 – 1969 vedrørende boligens indretning og hjemmets vedligeholdelse som jeg har anvendt i kulturanalysen af sofapudens tilblivelse, anvendelse og vedligeholdelse. Derudover anvendes artikler og illustrationer fra en lang række tidsskifter. "Projekt husmoder" med fokus på bolighygiejnen var imidlertid et af de funktionalistiske programpunkter, der lykkedes og som overlever i idealiseret og kønnet form i nutidens samfund. Det er min opfattelse, at den strategi der gik ud på at rationalisere og formalisere hjemmet gennem enkelhedens æstetik med henblik på at lette husmoderens daglige arbejde i midten af 1900-tallet udviklede sig til et krav om vedligeholdelse af enkelhed og orden med et overdrevent fokus på bortskaffning af kaos og snavs, hvorved enkelheden opleves som en pligt frem for en befrielse. Sofapuden spiller en rolle som aktant heri.

Tanken om et almennyttigt socialt boligbyggeri tog form i 1930'erne. Slummet skulle afvikles og gennem byplanlægning og byggelovgivning skulle der skaffes billige boliger med lys og luft til de arbejdende masser. I forbindelse med det begyndende sociale boligbyggeri og med de nye boliglove bliver en del af "projekt husmoder" i løbet af tiere og tyverne overtaget af byplanlæggere og arkitekter; projektet udspaltes i en egentlig bolighygiejne I 1939 kan bolighygiejnens program udtrykkes således: "De Sundhedskrav man bør stille til en Bolig, kan sammenfattes i tre Ord: Lys, Luft og Renlighed."¹²

⁸ Andersen 2005: 240

⁹ Ibid.: 241

¹⁰ Kaiser 1992; Christensen 1986

¹¹ Schmidt og Kristensen 1986

¹² Haandbog for Nutidshjem 1948 bind 2:9 citeret i Schmidt og Kristensen 1986: 151

Det funktionalistiske formsprog opstod ikke i Danmark, selvom Povl Abrahamsen argumenterer for en særlig dansk enkelhed, men kom til landet udefra, især under indflydelse af den tyske Bauhaus-skole for formgivning. Lærerne på skolen var den tids avantgardekunstnere som Klee og Kandinsky med forbindelse til lignende kunstnergrupper i Holland, Frankrig og Italien. Gennem optagetheden af kubismens næsten videnskabelige opdeling af spaltet form helt ned til grundelementerne søgte de nogle universelle grundlove for konstruktion af huse, møbler og brugsting.¹³ Tanken om det opdelt hjem med alt på rette plads og rummene opdelt efter funktion fremgår bl.a. af en Bauhaus tegning fra 1928.¹⁴

Husmoderforeningerne gik forrest i kampen for hjemmets tilpasning til den moderne husmoders funktioner og opgaver og med køkkenet, det rendyrkede funktionelle, sterile og kontrollerede rum som forbillede ønskede man at rationalisere resten af boligen efter samme princip. Opholdstuen skulle indrettes praktisk, uden Hygge-og pynte-op-princippet. Man mente det var en hensyntagen til husmoderen at rense hjemmet for tætopstillede polstrede møbler, tæpper, portierer, hylder og nips og erstatte det med rene, rolige flader, få og enkle møbler, synlige gulve og vaskbare enkle boligtekstiler.

Idealet var den klasseløse og rendyrkede funktionsbolig, en utopi, et etnocentrisk selvbedrag som Lone Rahbek Christensen kaldte det. *"Det lykkedes ikke funktionalisterne at skabe én fælles verden for over- og underklasse."* En lille del af den mest avancerede overklasse tog funktionalismen til sig frivilligt, mens de elementer, arbejderklassen fik, måtte tvinges ned over hovedet på dem: forstadslejlighederne.¹⁵ Hjemmet skulle renses ud og erstattes af boligen, tilpasset den udearbejdende kvinde der kendte den rationelle indstilling fra kontoret eller fabrikken og ønskede at overføre dette ideal til sit hjem - mente man. Men mennesker er ikke maskiner og tog forbehold overfor det funktionalistiske projekt i en beskyttelse af personligheden, hyggen og det genkendelige, som Ove Boesdal beskrev det i *"Det Danske Hjem"* fra 1934.

Lars-Henrik Schmidt påviser på eksemplarisk måde hvordan husmoderen blev en nøgleperson i omsorgen for befolkningssundheden i første del af 1900-tallet. Hun blev gjort ansvarlig for etableringen af en generel sans for hygiejne, for lys, luft og renlighed, gennem sit eksempel og gennem sin formidling i hjemmet. Det var et omfattende opdragelsesprojekt som statsmænd og reformatorer var fælles om at igangsætte.¹⁶ Husmoderens ordensprojekt blev et rationelt projekt, hendes arbejde blev systematiseret, rationaliseret og videnskabeliggjort hvorved hun på en gang blev legitimeret og fremmedgjort. Men *"formaliseret og reduceret til sine funktioner bliver husmoderen udskiftelig og dermed selv til en standard uden personlighed. Hendes projekts succes er i grunden hendes egen opløsning i form af den "moderne kvinde",* mener Lars-Henrik Schmidt.

Det blev et rensesprojekt, en socialhygiejnisk formaliseringsproces, hvor substansen og subjektet forsvandt.¹⁷ Men det blev også et kønnet projekt, et togt for folkesundheden med husmoderen og håndarbejds læreren som det offentliges agent for folkesundhed og som aktør i det lokale miljø.

Hvor det hvide håndarbejde i slutningen af 1800-tallet spillede en rolle i fastholdelsen af ro, renlighed og regelmæssighed som socialhygiejniske og kønnede idealer¹⁸ er det i midten af 1900-tallet kravet om lys, luft og renlighed, der med enkelhed som ideal, får brug for håndarbejdet og boligtekstilerne som aktanter i det socialhygiejniske ordensprojekt.

¹² Haandbog for Nutidshjem 1948 bind 2:9 citeret i Schmidt og Kristensen 1986: 151

¹³ Christensen 1986

¹⁴ Schmidt og Kristensen 1986: 152

¹⁵ Christensen 1986: 60-61

¹⁶ Schmidt og Kristensen 1986: 131

¹⁷ Ibid.: 191

¹⁸ Kragelund 1996: 76-83

Den danske folkehøjskoles kvindelige undervisere i boliglære og håndarbejde red nemlig med på den funktionalistiske bølge i kampen for det gode liv, dvs. åndelig og kropslig folkesundhed, og i kampen for den moderne kvindes normative emancipation og hendes rolle som varetager af hjemmets funktioner. Det er dog min opfattelse, at de bevidst søgte et råde bod på tendensen til opløsning af kvindens subjektivitet og kulturelle identitet. De kvindelige højskolelærere og deres mønstre, bøger og artikler blev *articulators* og *lokalizers*, dvs. *de eller det der artikulerer og stedfæster noget*, både gennem undervisning, skrift og salg. De supplerede og udvidede det socialhygiejniske projekt og udstyrede de kommende husmødre og håndarbejds lærere med endnu en rolle og en pligt: bærere af national kulturarv og identitet i en særlig håndarbejdsfaglig udgave, hvor viden og omsorg indgik som værdi og som en del af professionsidentiteten, materialiseret gennem håndarbejde og boligtekstiler i en skarp adskillelse af, hvem der var amatører, og hvem der var den professionelle. Herved blev projekt husmoder i grundtvigianske kredse tilsyneladende nuanceret med et tilbud om at udvikle personlighed og sætte et mere subjektivt æstetisk præg på det funktionalistiske hjem. Der er dog ikke plads til mangfoldighed, for gennem salget af mønstre og materialer fra Højskolernes Håndarbejde formaliserede man endnu en gang enkelheden og det æstetiske udtryk i en art "invented tradition"¹⁹ og fastholdt kvinderne i enkelhedens kønnede og æstetiske ideal gennem sofapuder og lyseduge, der kan genfindes i samme udgaver i mange hjem med tilknytning til den danske folkehøjskole i tiden fra 1930'erne - 1960'erne. Begrebet "invented tradition" betegner en form for kulturpleje, som består i at udvælge, elaborere og aktualisere, ikke at opfinde nyt. Der er altså tale om en rekonstruktion. Jørn Guldberg anvender begrebet i en refleksion over det typearbejde Højskolernes Håndarbejde stod for i bestræbelsen på at genvinde en nationalkulturel identitet og skabe en tradition ved selektivt at fremdrage konventionelle stilelementer og dekorative mønstre samt ved at udvikle udvalgte typer. Jørn Guldberg fremhæver formanden for De samvirkende danske Husmoderforeninger Ellen Willemoes Andersen (1895 - 1984) som en af de kvinder, der støttede dette projekt. "Projekt husmoder" blev altså også "Projekt håndarbejds lærerinde," som beskrevet i kapitel 6 om synliggørelse af professionalisme.

En højskolelærer som førnævnte Charlotte Rud var stærkt bevidst om sin egen rolle som formidler af og deltager i en på samme tid international og national tidsbølge omkring den moderne bolig og den hygiejniske forståelse. Set i en ANT forståelse stod hun midt imellem det globale og det lokale. Den internationale bølge viser os "den moderne Bolig", som er bygget meget sundere, skriver hun, og nævner at den er "et resultat af den moderne Teknik og de moderne Arbejdsforhold." Videre reflekterer hun over hvordan "vi fritages for en Mængde af det Arbejde, som tog det meste af Kvindernes Tid før", og her tænker hun på rengøringsarbejdet og støtter kravet om lys og luft opnået gennem en forenkling af boligen og en reduktion af antallet af møbler og støvsamlende tekstiler. Hjemmet skal være som et tilflugtssted for den ro og hvile, det moderne menneske har behov for med færre, men enkle og personlige ting med nationalt præg. Glæden skal ikke længere søges i mangfoldigheden, skriver hun.²⁰ Hun havde fingeren på pulsen, og selvom hun ikke direkte nævner Bauhausskolen, ligger den implicit i hendes forståelse af den moderne bolig og det socialhygiejniske projekt.

Husmoderen og håndarbejds lærerinden blev aktører, og det socialhygiejniske projekt blev gennemført med mange forskellige aktanter bl.a. den håndvævede sofa-pude, der med sine rektangulære grundformer i plantefarvede uldgarner og gennem sin tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse på en og samme tid konstituerede Bauhausideologi i en "invented-tradition-udgave" af den førindustrielle danske bondekulturs æstetik samt komprimerede tiden og materialiserede viden og omsorg som professionsidentitet i projekt husmoders socialhygiejniske ordensprojekt.

¹⁹ Guldberg 1998: 43 - 44. Begrebet "invented tradition" henter Jørn Guldberg fra den engelske historiker

²⁰ Eric Hobsbawm (Hobsbawm 1995: The Invention of Tradition. Cambridge University Press).

Funktionalismen som socialt program lykkedes måske ikke i første omgang, idet den naive drøm om det klasseløse samfund, hvor alle havde lige ret til lys og luft gennem forbedrede boligforhold og tilbud om enkle arkitekttegnede møbler, kun faldt i god jord hos gruppen af akademikere og arkitekter og ikke hos arbejderklassen.²¹ Det er dog ikke denne undersøgelses sigte at diskutere om saneringen af slumkvarterer i de indre storbyer med tiden blev en succes, eller om man blot flyttede problemet til det ghettolignende sociale boligbyggeri udenfor byerne, men snarere at forfølge det sideløbende projekt husmoder, som synes at overleve. Det kønnede og æstetiske ordensprojekt stabiliserer sig konstant i nye former. Lars-Henrik Schmidt skriver i 1986 om den nye puritanisme og om de rene, enkle og funktionelle linjer der genintroduceres i hverdagslivet i senfirserne. I dagens Danmark mod slutningen af det 21. århundredes første årti genintroduceres hvide vægge, enkle minimalistiske boligmiljøer og sterile køkkenlandskaber som aldrig før gennem boligmagasiner, ugeblade, reklamer og tilbagevendende boligprogrammer på forskellige tv-kanaler. Begrebet "less is more" som blev skabt af Bauhauslærer og kunstner Mies van der Rohe,²² har fået en renaissance. Tv programmet "Rent hjem" på dansk TV2 er en krydsning mellem et underholdende realityshow og en opdragende socialrealistisk dokumentarserie, hvor man som seer følger to ihærdige rengøringseksperter, hvoraf den ene er sygeplejerske, forestå rengøringen af særlige rodede og tilsnavsede boliger, tilmeldt af seerne og udvalgt til lejligheden. Boligens beboer har af forskellige personlige årsager som fx skilsmisse, sorg eller arbejdsløshed ikke været i stand til at overkomme oprydning og rengøring i længere tid. Denne beboer deltager i rengøringen af eget hjem og indbo og opdrages, overbevises og vejledes gennem programmets rengøringsmetoder til et nyt og bedre liv, hvor det forventes at den fremtidige rengøring foretages dagligt. Man søger at løse beboerens personlige problem gennem ændring af ydre materielle forhold på samme måde som funktionalismen forsøgte at ændre på klasseforskellene gennem ændring af boligforholdene. Projekt husmoders rettethed mod det kvindelige har dog taget en drejning. I dag er projektets kønnethed mere nuanceret og alle, uanset køn og seksuel orientering, inviteres til at deltage i projektet.

Det handler igen om ro og hvile i hjemmet, og det gode liv opnået gennem forskellige former for forenkling af boligmiljøet og ikke mindst gennem *vedligeholdelse* af enkelhed, renhed og orden i boligmiljøet.

Jeg vil her gerne gøre op med den myte, der siger at enkelhed i boligindretningen også betyder forenkling af rengøringsarbejde og vedligeholdelse, en myte som funktionalistiske fortalere introducerede i 1930'erne både indenfor de danske folkehøjskolars rækker, arkitektvirksomheden, husmoderforeningerne og de øvrige statslige tiltag indenfor det socialhygiejniske projekt. Blanke, rene møbelflader og køkkenelementer, trægulve hvor alt er synligt under borde og stole, samt lyse og enkle boligtekstiler bliver parametre for den enkeltes evne til at vedligeholde enkelheden. De virker kun enkle og rene, hvis der konstant gøres rent og holdes orden. Vedligeholdelse af enkelhed er ikke enkelt.

10.3 Third movement

Det lokale forbindes med det globale – de magtfulde mønstre

På sidste og tredje trin i Latours rejseplan forbindes det lokale med det globale med særlig fokus på de fartøjer eller transportmidler, der gør forbindelserne mulige, og her synes forskellige former for trykt formidling at spille en vigtig rolle.

²¹ Christensen 1986

²² Ibid.: 49

Tilsyneladende harmløse, men alligevel magtfulde som mediatorer og konstituerende er de mønstertegninger og modeller, der udgik fra HH som postordrefirma, samt det store antal artikler om håndarbejde og HH-modeller, der bl.a. blev trykt i Jyllands-Posten og i landbrugs- og husholdningsblade.²³ Med et ANT udtryk er de transportmidler mellem det lokale og det globale.

Som primærkilder værdsætter jeg dem derfor i akademisk sammenhæng. Et broderi eller vævemønster er en af de selvfølgheder, der rummer kommandoer og fungerer som aktant i enkelhedens netværk. Det globale socialhygiejniske projekt kom ind gennem brevsprækken og landede inde i dagligstuen forklædt som mønstertegning eller som avisartikel.

I sin store optagethed af den nationale, æstetiske og arkitektoniske enkelhed berører Povl Abrahamsen kun perifert funktionalismens mislykkethed som socialt program. Bogens afsluttende kapitel er en stor forsvarstale for den danske arkitektoniske enkelhed som kulturel identitet og udmunder i en advarsel mod EU og fællesskabet forstået som en trussel mod udviklingen af den danske enkelhed. Han udviser en angst for det fremmede og for mangfoldigheden, taler om faren for udenlandsk byggevirksomhed i Danmark og "risiko for byggeri der er fremmed for vor kultur" og forsvarer dermed den identitet, der i hans øjne er en del af en livsholdning bygget op gennem en lang demokratisk udvikling og materialiseret i den måde, hvorpå vi i Danmark skaber huse, byer og landskaber. "De allernærmeste år vil nemlig endnu engang vise, at mådehold forbundet med social retfærdighed er den eneste vej ud af de samfundsmæssige og politiske problemer, som måske er større end nogensinde før – derfor vil den danske enkelhed i fremtiden være vort naturlige og demokratiske udtryk."²⁴ Ordene er skrevet i 1994 og er i dagens multikulturelle Danmark anno 2007 et varmt politisk emne som brændstof til både diskussion og konfrontation. Overraskende for min egen undersøgelse bliver Povl Abrahamsen dermed en aktør i enkelhedens netværk, en aktør der er i stand til at inddrage den æstetiske enkelhed i en kulturpolitisk og samfundsmæssig debat på en provokerende måde. Bogen står som aktant i netværket – en art transportmiddel mellem det globale og det lokale.

10.4 Antigrupeer

"Glæden skal ikke længere søges i mangfoldigheden", skrev Charlotte Rud, og sammen med sofapuden, Povl Abrahamsen og projekt husmoder danner hun nogle spor i netværket, der uvægerligt får mig til at søge den grundtvigianske håndarbejds-kulturs antigruppe(r) i de grupper, der kan rumme æstetisk og kønnet mangfoldighed, kompleksitet, diversitet og kaos.

Ungdomsoprøret blev en sådan gruppe, og den blev et aflere anslag mod det moderne ordensprojekt. Ungdomsoprøret og kollektiverne blev et opgør med bolighygiejnen, mod projekt husmoder og de funktionalistiske renhedsprincipper og rumopdelinger.²⁵ Indenfor folkeoplysningen blev æstetikken omkring 1970 frigjort fra sin nationale opgave og i stedet knyttet til et personligt udviklingsperspektiv, både i aftenskolen og på folkehøjskolerne. Langsomt men sikkert blev de traditionelle dannelsesfag som litteratur og historie skubbet i baggrunden af værkstedsfag som keramik og tegning.²⁶ Ove Korsgaard dokumenterer i bogen "Kampen om lyset" på gennemgribende vis, hvordan individualiseringen i de sidste 25 år af det 20. århundrede gav grobund for krav om personlig livsoplysning frem for folkeoplysning, og han synliggør hvordan værkstedsfagene og værkstedet udviklede sig som rum for nye dannelsesprocesser.²⁷

²³ Kragelund 2003

²⁴ Abrahamsen 1994:271-273

²⁵ Schmidt og Kristensen 1986: 185 - 189

²⁶ Korsgaard 1997:370

²⁷ Ibid.: 375 - 475

Der blev plads til mangfoldighed, kaos og diversitet på den danske folkehøjskole. Informanten og de livsværdier, der materialiserer sig gennem hendes håndvævede pude, placerer sig her midt imellem den nationale folkeoplysning og den personlige livsoplysning. Hendes uddannelsesforløb tager afsæt i den folkeoplysning, der blev knyttet til den nationale, kønnede og folkelige dannelsesproces, og den viden og omsorg der materialiserer sig gennem sofapuden som professionsidentitet, er værdier, der dels kan forbindes med den folkelige oplysning, og dels er værdier knyttet til hendes personlige liv og udvikling med de emotionelle tråde, der gør sofapuden til et transitobjekt.

I mit tidligere nævnte speciale fra 2000, "Kvindelighed og håndspinding – en konstrueret lyst?" har jeg bl.a. analyseret tekstilværkstedet på Holbæk Kunsthøjskole i 1978 – 1979, hvor håndspindingen og befrielsen af tråden, fra idealiseringen af den disciplinerede regelmæssige tråd til den uregelmæssigt spundne tråd, blev synonym med den personlige frigørelse og muligheden for at vælge sin egen kvindelighed i 1970'erne.

I afhandlingens indledende afsnit satte jeg i en fodnote sofapuden ind i mangfoldighedens tekstile kontekst anno 2005/2006. Disse eksempler på nutidige håndgjorte tekstiler, som de er præsenteret til fremstilling og anvendelse i det private rum i 2005 og 2006, vil jeg nu gerne løfte fra fodnoteniveau og anvende som en del af enkelhedens æstetiske og kønnede antigrupper:

I Ateljé Margarethas Håndarbejdsklub kan man bestille materialer til Broderiskabet Drømmehaven med et havemotiv, der skal broderes i korssting og stikkesting med farvet moulinégarn²⁸ og monteres i en træramme med små haveredskaber i plastic.²⁹ Her mangler den overensstemmelse mellem materiale, mønster og farve som enkelheden og funktionalismen fordrer. Plasticredskaber og skinnede farverige garner bringer kaos inde i enkelhedens krav om hvile og ro for øjet.

Den danske designer Charlotte Friis designer taburetter i kulfiber monteret med broderede puder. Hun ønsker at beskrive det 21. århundrede i en kontrastering, hvor nutidens sprog, livsstil og smag møder tidligere tidsperioders idealer. Der er en kontrast i mødet mellem kulfiber og korsstingsbroderi, men også i selve pudernes motiv leges der med kontraster, hvor nostalgiske blomstermotiver i korssting kombineres med ord som *Fuck, High Tech Queer og Punk* broderet med gotiske bogstaver.³⁰ Den kønnethed og normativitet som en korsstingsbroderet pude traditionelt repræsenterer, bliver udfordret her både sprogligt og æstetisk med udtryk, der er knyttet til minoritetsgrupper og subkulturer.

I Sverige broderer og sælger arkitekt og brodøse Anna Hansson forklæder, dækkeservietter og grydelapper i traditionel formgivning men med pornografiske motiver i korssting. Hun ønsker at chokere, at gøre porno tilgængelig for kvinder samt at tvinge folk til at tage stilling.³¹ Som det var tilfældet med en vis trojansk hest bliver den normative kvindelighedsopfattelse her provokeret og angrebet inden for sine egne mure, eller snarere inden for eget køkken, gennem materialer og broderiteknik, der traditionelt bruges til køkkentekstiler, men med motiver der er hentet fra pornoindustrien. Det er et opgør med husmoderrollen hvor sammenhængen mellem socialhygiejnen, kvinden, kroppen, seksualiteten og den moralske renlighed bliver problematiseret.

²⁸ Blankt merceriseret bomuldsgarn

²⁹ www.margaretha.dk – senest lokaliseret i 2006

³⁰ www.charlottefriis.com/21stCenturyStool01.htm - senest lokaliseret 18.6.2007

³¹ Eurowoman oktober 2005: 150-151

På hjemmesiden www.broderi-moderne.dk³² præsenteres 18 broderede sofa-puder via tre pudegallerier. I broderiforretningen Broderi Moderne kan der købes mønstre til alle 18 stramajpuder, hvis motiver strækker sig fra et symmetrisk mønster af Bertel Thorvaldsen fra starten af 1800-tallet og et rosenmotiv fra 1890'erne over abstrakte farverige motiver og en broderet udgave af prøvebilledet fra TV til et portræt af John Lennon og et broderet nærbillede af tre taster fra et computertastatur. Diversiteten forstyrrer enkelheden og prøver at overbevise beskueren om at tiden nu giver plads for mangfoldigheden og rummeligheden.

10.5 Enkelhedens netværk – en topografi

Det er svært at afrunde enkelhedens netværk, i sin flade struktur synes det at være åbent for udvidelser i tid og rum, både set i et historisk, nutidigt og fremtidigt perspektiv og er på den måde ufærdigt, måske uendeligt og kan til stadighed tages op som diskussionsemne.

Den danske folkehøjskoles opfattelse af enkelhed som æstetisk og kønnet ideal blev genereret og fastholdt som en del af funktionalismens sociale program i et socialt netværk af aktører og aktanter med sofapuden som en af mange aktanter. Etableringen af netværket følger sofapudens spor og forbinder den med den danske folkehøjskole, med Københavns Rådhus og arkitekten Martin Nyrop, med husmoderen og håndarbejds lærerinden som aktører og ambassadører for det systematiske og socialhygiejniske ordensprojekt, med Bauhausskolen og det funktionalistiske møbel. Det hele formidlet af de kvindelige højskolelærere og deres undervisning, artikler, mønstre og materialer forstået som *articulators* og *lokalizers* og som transportmidler mellem det lokale og det globale. Det globale socialhygiejniske projekt kom som sagt ind gennem brevsprækken og landede inde i dagligstuen forklædt som mønstertegning eller som avisartikel. Også Povl Abrahamsen og hans bog "Den danske enkelhed" bliver et transportmiddel. Sofapuden og dens ligestillede aktanter, fx bordløbere og lyseduge, blev parametre for den enkelte kvindes evne til vedligeholdelse af enkelhed og synliggjorde og konstituerede det kønnede, socialhygiejniske ordensprojekt i en grundtvigiansk udgave med fokus på kulturel national identitet.

³² Senest lokaliseret 18.6.2007

11. KONKLUSION

11.1 Den konstituerende sofapude

Gennem den håndvævede sofapudes tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse, bl.a. gennem valg og fravalg af materialer og farver, vælger informanten en særlig forbindelse mellem sin krop, sin mentale verden og den ydre objektverden. Sofapuden optræder dermed som et både positivt og et negativt ladet transitobjekt helt ned i den disciplinerede tråd, der fastholder informanten i sociale relationer og i en kvindelighedskonstruktion med baggrund i professionaliseringen af håndarbejdsfaget indenfor den danske folkehøjskoles håndarbejdskultur. Denne kønnede og kropslige identitet udlever informanten bl.a. gennem sociale relationer i dagligstuen synliggjort gennem omsorgen for det materielle, sofapuden, samt gennem omsorgen for andre gennem materialitet.

I materialiseringsmodel III synliggøres den fokuserende socialmaterielle tilstedeværelse i modellens centrale felt, hvor materialiseringen af livsværdi sker i de daglige fokus på sofapuden. Artefakt, krop og rum mødes her i sofapudens tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse. Det sociale, faglige og historiske rum for pudens tilblivelse glider her ind over det sociale rum for pudens anvendelse. Her eksisterer sofapuden som komprimeret tid, her adskilles amatøreren fra den professionelle, og her materialiseres viden og omsorg som informantens subjektive livsværdier. Disse værdier indgår i informantens opfattelse af egen professionalisme og samles derfor i begrebet professionsidentitet. Igennem sofapuden og dens indhold af komprimeret tid materialiseres og konstitueres professionsidentitet derfor som livsværdi.

Informanten greb håndarbejdsкультуrens distinktioner, konstruktioner og vidensredskaber og inkorporerede dem i sit kropsskema, i sin undervisning og i sin hverdag. Eksempelvis overføres læren om enkelhed og om kompositionsprincipperne i det gyldne snit fra det formelle læringsrum til det uformelle læringsrum, dagligstuen, og findes inkorporeret i informantens krops- og handleviden, som materialiseres lige fra valget af det disciplinerede kamgarn som materiale til sofapuden over valget af mønster til puden samt videre til den måde, hvorpå hun holder orden i stuen.

I sin egenskab af transitobjekt og i den måde, hvorpå sofapuden optages i informantens kropsskema, nuanceres subjekt - objekt dualismen.

Håndarbejdsкультуren legemliggjorde den for kvinderne ukendte viden gennem artefakter i et slags håndarbejdsdiktatur. Informanten professionaliserede sig ved at få del i denne viden, hun dannede sin professionsidentitet på basis af viden og omsorg som værdi, og den håndvævede sofapude konstituerer den dag i dag denne identitet som en livsværdi.

Perspektivering:

En af udfordringerne til den nye håndarbejds lærer i udviklingen af en ny profession og en ny professionsidentitet ligger i vidensdialog frem for i vidensmagt. I den fokuserende socialmaterielle tilstedeværelse i informantens dagligstue konstituerer sofapuden hendes professionsidentitet som subjektiv livsværdi, men den bliver samtidig en magtfaktor i forhold til andre mennesker, et middel til differentiering frem for integration.

Indenfor håndarbejds læreruddannelserne i dag og igennem fremtidens håndarbejdsartefakter kan en professionsidentitet stadig dannes med viden og omsorg som værdi, men det bør foregå i en dialogisk form, hvor viden og omsorg udveksles med andre på en eksperimenterende måde, og hvor kroppen forbindes med verden gennem artefaktet på nye måder gennem de materielle relationer tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse, med diversiterende kropsskemaer og med andre og flere kønskonstruktioner end i informantens uddannelsestid.

Som aktører i et socialt netværk sætter informanten og sofapuden et iøjnefaldende spor: enkelhed som kønnet og æstetisk ideal. Informanten forhandler mening gennem enkelhed både kropsligt og professionelt med baggrund i en professionsidentitet, hvor viden og omsorg optræder som livsværdi.

Den danske folkehøjskoles opfattelse af enkelhed som æstetisk og kønnet ideal blev genereret og fastholdt som en del af funktionalismens sociale program i et socialt netværk af aktører og aktanter med sofapuden som en af mange aktanter.

Etableringen af netværket følger sofapudens spor og forbinder den med den danske folkehøjskole, med Københavns Rådhus og arkitekten Martin Nyrop, med husmoderen og håndarbejds lærerinden som aktører og ambassadører for det systematiske og socialhygiejniske ordensprojekt, med Bauhausskolen og det funktionalistiske møbel. Det hele formidlet af de kvindelige højskolelærere og deres undervisning, artikler, mønstre og materialer forstået som articulators og lokalizers og som transportmidler mellem det lokale og det globale. Det globale socialhygiejniske projekt kom som sagt ind gennem brevsprækken og landede inde i dagligstuen forklædt som mønstertegning til vævning eller broderi eller som avisartikel.

Også Povl Abrahamsen og hans bog "Den danske enkelhed" bliver et transportmiddel. Sofapuden og dens ligestillede aktanter, fx bordløbere og lyseduge, blev parametre for den enkelte kvindes evne til vedligeholdelse af enkelhed og synliggjorde og konstituerede det kønnede, socialhygiejniske ordensprojekt i en grundtvigiansk udgave med fokus på kulturel national identitet.

Sofapuden lever op til sin rolle som konstituerende transitobjekt med både positivt og negativt ladede sider i sin sociale forbindelse med informanten i informantens lokale netværk. Som aktant i det mere globale netværk, enkelhedens kønnede og æstetiske netværk, besidder den stadig transitobjektets rolle i sin relation til informanten, men alt efter hvilken anden aktør eller aktant den forbindes med, nedtones de emotionelle forbindelser, og sofapuden træder ud af rollen som transitobjekt og synliggøres som medaktør i et socialhygiejniske, funktionalistiske, æstetiske, kønnet og nationalkulturelle projekt, der også krævede informanten som medaktør for at kunne lykkes. I en sådan konstruktion er sofapuden ikke kun transitobjekt, men indtager også rollen som socialhygiejniske, æstetiske, kønnet og nationalkulturelle aktant og som redskab for andre aktørers planer og idealer. Sofapuden var en aktant i professionaliseringen af håndarbejdsfaget, som igen blev et led i det funktionalistiske og socialhygiejniske projekt husmoder.

Både sofapudens og den danske folkehøjskoles rolle i det socialhygiejniske og funktionalistiske projekt midt i 1900-tallet tydeliggøres og betones herigenom. Det kønnede og æstetiske ordensprojekt materialiserer sig konstant i nye former og omklædninger, dog er projektets kønnethed i dag blevet frisat og mere nuanceret og alle, uanset køn og seksuel orientering, inviteres til at deltage i projektet.

ENGLISH SUMMARY

Abstract

The PhD project with the title "The constitutive sofa cushion – materialization analysed from a cultural perspective" is based on cultural analysis, actor-network theory and empiric research which exposes how personal values can be expressed through an everyday artefact. The project is linked to research carried out by the Material Cultural Studies at the Danish University of Education and stems from didactic textile research. With regard to deeper analysis, the philosophy of the investigation is to choose and concentrate on a single artefact as a research item, a hand woven sofa cushion. The analysis is made of how a former textile crafts teacher's subjective personal values materialize through a hand woven sofa cushion, with the sitting room as a cultural and informal environment as its arena in 2005.

The female creator and user of the sofa cushion, who is the researcher's source of information (the informant) was trained according to the teachings and within the framework of the Danish Folk High School. Here she was professionally educated and worked as a crafts teacher between 1946 and 1988. She offers her life's experience, her living room and home textiles for research purposes.

Culture is regarded as process. The project makes use of Actor-Network Theory, narratives, phenomenological approach, and analysis of items as a base for cultural analysis combined with the theory of the transitional object. The common features, blind spots and differences between Bruno Latour, Billy Ehn & Orvar Löfgren and Judy Attfield are challenged through current discussions.

The stories consist of a finely detailed perspective, a concentrated study of the local network. Above all, the N.F.S. Grundtvig based Danish Folk High School craft culture is analysed as a social and local cultural element and presented in a social context. Bruno Latour reassembles and redefines the word social by returning to its original meaning: tracing of associations. In this research associations are traced between human and non-human actors in local and global networks. The local and social network of the informant is traced through cultural analysis of the creation, usage and existence of the sofa cushion, understood also as the material interactions that occur between the human body, space and artefact, thereby revealing the materialization process.

The word material is not only used in reference to an artefact, but as an expression of the relationship between the human body and the outside world and therefore encompasses actions. Work is carried out methodically with analysis of the artefact, cultural analysis as well as the construction of a diagrammatic model for scientific discussion. The weaving and use of a sofa cushion is not just about what a person will use a cushion for, but also what the cushion does to the person. An artefact such as a hand woven sofa cushion is not just a biographical decorative article, as well as relating to the senses and intellect, it is also a player in daily life and affects the user's behaviour and self-image to such a degree, that the dualism between the subject and object appears more faceted. The textile craft teacher's personal values materialize in the way in which the threads are spun, in the technique used to create the textile for the cushion, in the materials used, in the pattern, in the choice of vegetable dyes, in the memories of the social history at the time of the cushion's creation, which is present within the social environment in which the cushion is used today, together with the care of textile. The sofa cushion's creation, usage and existence, are analysed on a base of a special cultural understanding of chaos and order, amateur and professional, nature, pleasure and moderation, gender, time and care of the user.

Progress

Using ANT, a narrative approach, phenomenological descriptions and detailed descriptions of the artefact as an entrance to the cultural analysis of the creation, usage and existence of the hand woven sofa cushion, it has been revealed how subjective life values materialize and are maintained through the artefact. The analysis focuses on the textile artefact's ability to connect the interior mental world and the human body with the objective exterior world and to maintain a physically aware and gendered identity, which is presented within social relationships.

The analysis reflects a period from 1930 – 2005 with a starting point based primarily on original historic sources.

Work has been carried out methodically on the development of a special cultural analysis technique, focusing specifically on the artefact. A diagrammatic model was constructed for scientific discussion on the creation, usage and existence of the sofa cushion, understood also as the material interactions that occur between the human body, space and artefact, thereby revealing the materialization process.

The three material relations of creation, usage and existence, separate the analysis into three main divisions, at the same time acting as a framework for the dissertation's three analytical chapters.

"Creation" is a detailed cultural analysis of the informant's choice and specification of material, thread, colour, equipment, technique, pattern and construction concerning the cushions production.

There theorizes furthermore upon the way in which professionalism is made visual and how femininity was construed within the informant's craft culture.

"Usage" analyses the informant's living room as a room where everything is kept in order, also as a poetical room, a room with material comforts and a social and gender specified room. The care given by the informant to her sofa cushion and the care she gives to her guests through use of the cushion is reflected and discussed here.

In "Existence", an analysis is made of two different ways of being aware of existence, for instance recognising an area by its contents, another by using or focusing the attention on certain artefacts in the area. Carried out as fiction the informant judges another living room by contrasting and comparing it to her own and the subjective value of professional identity is reflected upon.

Reflections and discussions are made using as a starting point the theories of amongst others, Bruno Latour, Judy Attfield, Billy Ehn & Orvar Löfgren, Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard og Eva Silvén.

Conclusion

Through the hand woven sofa cushions creation, usage and existence, for example in the choice and selection of materials and colour, the informant selects a special connection between herself, her mental state and the outside world. The sofa cushion exists therefore as a transitional object connecting the informant to a social period in time and to a feminine structure with a background within the Danish Folk High School's craft culture. This gendered and physical identity is expressed by the informant, for example, through the social environment of the living room, made visible by the care for the sofa cushion and through care given to other people through the sofa cushion.

In the third and final diagrammatic model, existence focusing the attention on the sofa cushion in the informant's living room, is shown in the central panel and here the materialization of the informants subjective values are evident in the daily foci on the cushion.

Artefact, body and space are united here in the sofa cushions creation, usage and existence. The social, professional and historic background for the cushion's creation blends here with the social environment for the cushion's use today. Here the sofa cushion represents compressed time, the amateur is separated from the professional and here knowledge and care materializes in the form of the informant's values in life. Knowledge and care understood as values are present in the informant's understanding of her own professionalism and can therefore be covered by the term 'professional identity'. Through the sofa cushion and its content of compressed time, life's values are constituted and materialize in a professional identity.

The informant took craft cultures finer points, constructions and aids to knowledge and incorporated them into her physical awareness and in her teaching and in her daily life. By way of example, the principal of simplicity and composition in the golden triangle is transferred from the formal teaching area to the informal, the living room. This is found incorporated in the informant's physical and mental awareness, which materializes in the choice of the worsted material used for making the cushion and the choice of pattern. She applies the same principals to other pieces of needle work and the keeping of order in her living room.

Through the teachings of the textile craft culture, knowledge was embodied in artefacts in a kind of needlework dictatorship. The informant became professional by acquiring a part of this knowledge, she based her professional identity on knowledge and care as values and the hand woven cushion constitutes today that identity of values in her life.

Putting things into perspective

One of the challenges for the new craft teacher in the development of a new profession and a new professional identity lies within knowledgeable dialogue opposed to the power of knowledge. In existence focusing the attention on the sofa cushion in the informant's living room, the sofa cushion constitutes her professional identity as a subjective life value, but at the same time it is a power factor in relationship to other people, a means to differentiate instead of integrate. Within the bounds of a craft teachers' training today and through future craft artefacts, a professional identity can still form with knowledge and care as values, but it ought to take place in the form of dialogue, where knowledge and care is exchanged with others on an experimental basis and where the trained crafts teachers connect to the world through the material relations, creation, usage and existence, with diverse forms of physical awareness and with other gender constructions than in the informant's period of training.

Further progress and conclusion:

The cultural analysis of the sofa cushions creation, usage and existence focuses the informants local network mostly concerning subjective views on the role of the artefact in the creating and constitution of individual, gendered and professional identity with focus on knowledge as power or knowledge as dialogue in the Danish education of handcraft teachers.

A further progress is done concerning a more global network perspective on the way objects or artefacts become gendered and social. Based on the results of the cultural analysis, ANT (the Actor-Network-Theory (Latour 1998; 2005), is used in order to discuss and reveal how The Danish Folk High School's understanding of simplicity as an aesthetic and gendered ideal was generated and constituted as part of functionalism as a social programme through a network of human and non-human actors with the sofacushion and The Danish Folk High School as two of many actors.

Simplicity as an aesthetic and gendered ideal is traced by following the trace left by one of the non-human actors: the handwoven sofacushion. The network of simplicity is made visible through three movements inspired by Bruno Latour. In the 2-dimensional flat network of simplicity without regarding time and space the aesthetic ideals of the sofacushion are connected with the Danish Folk High School, The Townhall of Copenhagen and its creator architect Martin Nyrop. The aesthetic ideal of simplicity is connected with the gendered ideal through functionalism as a social programme, inspired by Bauhaus ideology. This social hygienic and functionalistic "Project Housewife", worked for better living and better homes started by the Danish state around 1930 and supported by architects, housewife organisations and also by the handcraft teachers in the Danish, Folk High Schools. Inside the Danish Folk High School the project also focused on developing a national cultural identity. The house wives, the handcraft teachers, textile artefacts and patterns for embroidery and weaving, articles and books were chosen to play important roles as actors, vehicles and articulators and lokalizers in this network of simplicity. The simplicity of the sofa cushion, of other home textiles and of functionalistic furniture and home decoration became parameters for the women's ability to keep simplicity and to keep the house tidy.

Connected with the informant the sofa cushion plays the role as a transitional object materializing more emotional connections and subjective values, but in the global network of simplicity the sofa cushion takes over other roles as a social hygienic, gendered, aesthetic and national cultural non-human tool and actor. Thereby the role of the Danish Folk High School in the social hygienic project becomes visible.

The aesthetic and gendered project of simplicity continues today in other and new versions, but the gendered constructions of the project are more diversified and all genders seem to be invited to participate.

KILDER

- Abrahamsen, Povl** (1994): *Den danske enkelhed. Et samfund og dets arkitektur*. Chr. Ejlers' Forlag. København
- Andersen, Heine og Kaspersen, Lars Bo** (red.) (2005): *Klassisk og moderne samfundsteori*. Hans Reitzels Forlag.
- Attfield, Judy** (2000): *Wild things. The Material Culture of Everyday Life*. Berg. Oxford. New York.
- Attfield, Judy** (1997): *Design as a practice of modernity. A case for the Study of the Coffee Table in the Mid-century Domestic Interior*. I: Journal of Material Culture. Vol. 2, No. 3: 267-289. Sage Publications Ltd., London, Thousand Oaks and New Delhi.
- Bachelard, Gaston** ((1958)1994): *The poetics of space*. Beacon, USA.
- Biagioli, Mario** (1995): *Tacit Knowledge, Courtliness and the Scientists Body*. I: Foster, Susan Leigh (red.): *Choreographing History*: 69-81. Indiana University Press.
- Christensen, Lone Rahbek** (1986): *Funktionalismens sociale program- et etnocentrisk selvbedrag*. I: Folk og Kultur 1986 s. 45 – 63.
- Christiansen, Palle Ove** (2000): *Kulturhistorie som opposition. Træk af forskellige fagtraditioner*. Samleren.
- Danaher, Geoff m.fl.** (red.) (2003): *Understanding Foucault*. Sage Publications. London.
- Davies, Bronwyn** (2000): *A body of writing 1990-1999*. AltaMira Press. Walnut Creek CA.
- Ehn, Billy og Löfgren, Orvar** ((1982)1997): *Kulturanalys*. Gleerups Förlag. Klippan.
- Ehn, Billy og Löfgren, Orvar** ((2001) 2004): *Kulturanalyser*. Gleerups Förlag. Malmö.
- Fog Pedersen, Mette** (1976): *Herfra min verden går*. Konrad Jørgensens Bogtrykkeri A/S, Kolding.
- Frykman, Jonas og Gilje, Nils** (red.) (2003): *Being There – New Perspectives on Phenomenology and The Analysis of Culture*. Nordic Academic Press. Lund.
- Gejl, Ib** (1979-1984): *Hansen, Einar*. I: Dansk Biografisk Leksikon 587-588.
- Grierson, Sue** (1989): *The sad Tradition*. I: The Journal for Weavers, Spinners & Dyers 152. Oktober 1989:14-15.
- Guldborg, Jørn** (1998): *Tradition, modernitet og usamtidighed. Om Børge Mogensens FDB-møbler og det modernes hjemliggørelse i 1940'erne*. Arbejdsrapport. Designstudier. Center for Kulturstudier, Odense Universitet
- Hald, Margrethe** (1950): *Olddanske tekstiler*. Gyldendal, København
- Halvorsen, Else Marie** (2004): *Kultur og individ. Kulturpedagogiske perspektiv på kulturforståelse, kulturprosesser og identitet*. Universitetsforlaget. Oslo.
- Hammershøj, Lars Geer** (2003): *Selvdannelse og socialitet: forsøg på en socialanalytisk samtidsanalyse*. Danmarks Pædagogiske Universitet, København.
- Hanghøj, Sara Agnete Bjerre** (2000): *Kvindelighed og håndspinding: en konstrueret lyst?* Specialeafhandling. Danmarks Lærerhøjskole, København.
- Hansen, Bodil K.** (1981): *Kvinderne i et grundtvigsk bondemiljø*. I: Holmgaard, Jørgen (red.): *Det grundtvigske bondemiljø*: 75 – 140. Serie om folkekultur nr. 4. Ålborg Universitetsforlag.
- Hasse, Cathrine** (2002): *Kultur i bevægelse. Fra deltagerobservation til kulturanalyse - i det fysiske rum*. Forlaget Samfundslitteratur. København.
- Hastrup, Kirsten** (1999): *Viljen til Viden. En humanistisk grundbog*. Gyldendal.
- Hjort, Katrin** (2004): *De professionelle – forskning i professioner og professionsuddannelser*. Roskilde Universitetsforlag.

- Holm, Claus** (2003): *Englekøn. Interview med Dorte Marie Søndergaard*. I: Universitetsmagasinet Asterisk 9, februar 2003: 21-24. Danmarks Pædagogiske Universitet. København.
- Hvidberg, Ena m.fl.** (1989): *Boligform og livsstil*. Dansk kulturhistorisk museumsforening. Arv og Eje.
- Jensen, Birgit** (1986): *Funktionalismens boligtekstiler – eller hvordan en ny stilart blev til*. I: Folk og Kultur 1986 s. 65 – 79.
- Jensen, Steen Bruun** (2003): *Køn og etnicitet er, hvad man gør det til. Interview med Dorthe Staunæs*. I: Universitetsmagasinet Asterisk 9, februar 2003: 25-26. Danmarks Pædagogiske Universitet. København.
- Jensen, Johan Fjord** (1988): *Det dobbelte kulturbegreb*. I: Hauge, Hans og Horstbøll, Henrik (red.): Kulturbegrebets kulturhistorie: 155-191. Århus Universitetsforlag.
- Kaiser, Birgit** (1992): *Den ideologiske funktionalisme*. G.E.C. Gads Forlag
- Kemp, Peter** (1999): *Tid og fortælling*. Introduktion til Paul Ricoeur. Center for kulturforskning. Aarhus Universitetsforlag.
- Kemp, Peter** (2005): *Verdensborgeren som pædagogisk ideal. Pædagogisk filosofi for det 21. århundrede*. Hans Reitzels Forlag.
- Korsgaard, Ove** (1997): *Kampen om lyset. Dansk voksenoplysning gennem 500 år*. Gyldendal. Århus.
- Kragelund, Minna** (1983): *Kvindelig husflid og Tekstile husflidsarbejder*. I: Den ideologiske husflid: 77-102. Arv og eje 1980. Viborg.
- Kragelund, Minna** (1990): *Sømmelige piger. Håndarbejdsundervisning og bevidsthedsdannelse*. I: Fortid og Nutid 1990. Hefte 3: 205 – 216.
- Kragelund, Minna** (1996): *Opdragende håndarbejde. Ph.d. – afhandling 1990. Institut for æstetiske fag og mediepædagogik*. Danmarks Lærerhøjskole. København.
- Kragelund, Minna** (2000): *I lyst og nød – kvaler ved at være andengangsbiograf*. I: Dansk Kvindebiografisk Leksikon. Bind IV: 236 – 241. Rosinante.
- Kragelund, Minna** (2001a): *Det gode håndværk - tråden i dansk tradition*. Forlaget Hovedland.
- Kragelund, Minna** (2001b): *Questions and Answers in the Textile Research. Textiles as primary source in the study of material culture*. I: The Nordic Textile Journal 1/2001: 49 – 61. University College of Borås. The Swedish School of Textiles. The Textile Research Center. CTF. Centrum för Textilforskning. Sverige.
- Kragelund, Minna** (2003): *Hun banede vejen for mange andre. Om forholdet mellem det moderne og højskolens håndarbejdsundervisning i 1930'erne*. I: Hilden, Adda og Ilsøe, Grethe (red.): Veje at vandre: 129 - 158. Roskilde Universitetsforlag.
- Kragelund, Minna** (red.) (2004a): *Tingenes fortællinger – om at lære det gode liv*. Danmarks Pædagogiske Universitets Forlag. København.
- Kragelund, Minna** (red.) (2004b): *Ting og tingester*. Danmarks Pædagogiske Universitets Forlag. København.
- Kragelund, Minna og Otto, Lene** (red.) (2005): *Materialitet og dannelse*. Danmarks Pædagogiske Universitets Forlag. København.
- Kvale, Steinar** (1981): *Det kvalitative forskningsinterview – ansatser til en fænomenologisk-hermeneutisk forståelsesform*. I: Krarup og Rieper: Kvalitative metoder i dansk samfundsforskning, Arbejdsrapporter fra Lejersbosymposiet, november 1978: 160 -185. Nyt fra samfundsvidenskaberne 50. København.
- Kvale, Steinar** (2001): *Interview. En introduktion til det kvalitative forskningsinterview*. Hans Reitzel.
- Latour, Bruno** (1997): *"Trains of Thought, Piaget, formalism and the fifth dimension"*, Common Knowledge no. 3(6), 1997, s 170–191. Lokaliseret 11.04.2007 på <http://www.bruno-latour.fr/articles/article/71-PIAGET-9-96.pdf>

- Latour, Bruno (1998):** *Artefaktens återkomst. Ett möte mellan organisationsteori och tingens sociologi.* Nerenius & Santerus Förlag. Göteborg.
- Latour, Bruno (2005):** *Reassembling the Social.* Oxford University Press
- Laursen, Per Fibæk. Moos, Lejf. Salling Olesen, Henning og Weber, Kirsten (2005):** *Professionalisme. En grundbog,* Roskilde Universitetsforlag.
- Löfgren, Orvar (1997):** *Scenes from a Troubled Marriage. Swedish Material Culture Studies.* I: Journal of Material Culture. Vol. 2, Number 1: 95 – 113. Sage Publications Ltd. London, Thousand Oaks and New Delphi.
- Lundahl, Gunilla (red.) (1999):** *Den vackra nyttan. Om hemslöjd i Sverige.* Gidlunds Förlag. Södertälje.
- Lübcke, Poul (red.) (2004):** *Fransk filosofi. Engagement og struktur.* Politikens forlag. København.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994):** *Kroppens fænomenologi.* Redaktion Filosofi, DET lille FORLAG.
- Marcusdottir, Marianne (2005):** *Med vackra inslag prydd din lefnads väf! Den kvinnliga textila slöjden på folkhögskolorna 1873 – 1920. Skapande Vetande 42.* Linköpings Universitet.
- Martin, Luther H. m.fl. (red.) (1988):** *Technologies of the self – a Seminar with Michel Foucault.* The University of Massachusetts Press, USA
- Myrup, Jesper (red.) (2001):** *Temaer i nyere fransk filosofi.* Philosophia.
- Panofsky, Erwin (1980):** *Ikonografi og ikonologi.* I: Fausing, Bent og Larsen, Peter (red.): Visuel Kommunikation: 11 – 21. Bind 1. Medusa.
- Pedersen, Birgit Lyngbye (2004):** *Boligindretning som et statsanliggende.* Specialeafhandling. Danmarks Pædagogiske Universitet, København. (Upubliceret)
- Polkinghorne, D.E. (1988):** *Narrative Knowing and the Human Sciences.* State University of New York.
- Ricoeur, Paul (1984-1988):** *Time and narrative. Bind I – III.* University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul (1992):** *Från text till handling.* Brutus Östlings Bokförlag. Symposium. Stockholm.
- Rosenbeck, Bente (1992):** *Kroppens politik. Om køn, kultur og videnskab.* Museum Tusulanums forlag. København.
- Schmidt, Lars-Henrik og Kristensen, Jens Erik (1986):** *Lys, luft og renlighed. Den moderne socialhygiejnes fødsel.* Akademisk Forlag, Viborg.
- Silvén, Eva (2004):** *Bekänta färg. Modernitet, maskulinitet, professionalitet.* Nordiska Museets Förlag. Stockholm.
- Staubæs, Dorthe (2004):** *Køn, etnicitet og skoleliv.* Forlaget Samfundslitteratur. København.
- Stoklund, Bjarne (2003):** *Tingenes kulturhistorie. Etnologiske studier i den materielle kultur.* Museum Tusulanums Forlag.
- Søndergaard, Dorte Marie (2000):** *Destabiliserende diskursanalyse: veje ind i poststrukturalistisk inspireret empirisk forskning.* I: Haavind, Hanne (red.): Kjønn og fortolkende metode. Metodiske muligheter i kvalitativ forskning: 60-104. Gyldendal Norsk Forlag Akademisk
- Søndergaard, Dorte Marie (1996):** *Tegnet på kroppen. Køn, koder og konstruktioner blandt unge voksne i Akademia.* Museum Tusulanums Forlag. Århus.
- Sørensen, Klara (1995):** *Historien om Højskolernes Håndarbejde.* Fonden Højskolernes Håndarbejde. Poul Kristensen Grafisk Virksomhed A/S, Herning.
- Sørgaard, Kristine Orestad (2005):** *Kunsten å revitalisere gjenstanden som fascinationsobjekt.* I: Nordisk Museologi 2005/1: 29 – 38.
- Thomsen, Mette (1982):** *Kunsten og folkehøjskolen.* Gyldendal. København
- Warburg, Lise (1982):** *Da smagen fik et skub. Interview med M. K. Paulli Andersen.* I: CRAS. Tidsskrift for kunst og kultur. 9. årg. nr. 30: 55 – 67.
- Wenger, Etienne (2006):** *Praksisfællesskaber. Læring, mening og identitet.* Hans Reitzels Forlag, København.

Faglitteratur og artikler vedrørende håndarbejde og plantefarvning 1929 – 1981:

Andersen, Ellen. Wandel, Gertie og Jørgensen, T. Vogel (red.) (1950): *Berlingske Haandarbejds-bog. Bind I – III*. Berlingske Forlag. København.

Andersen, Paulli (1976): *Knipling*. I: Husflid 1976/1:10

Andersen, Paulli (1977): *Rammevæv – skaftevæv*. Borgen, København.

Drejer, Margrete og Arnbech-Jensen, Johanne (1936): *Sting og Mønstre for Skole og Hjem*. Gyldendalske Boghandel. Nordisk Forlag.

Drejer, Margrete (1961): *En mindeudstilling for farver Einar Hansen, Vejle*. I: Dansk Husflidstidende 1961/3: 28 - 29. København.

Hansen, Einar (1923): *Et indblik i farvekunstens historie*. Hæfte på 12 sider udgivet af Dansk Husflidsselskab. (Samme tekst udleveret i maskinskrevet kopi på seks A4 - sider til informanten i forbindelse med et plantefarvningskursus i 1950'erne)

Hansen, Einar (1929): *Garner og farver*. I: Dansk Husflidstidende 1929/10: 126 - 130. København.

Hansen, Einar (1944): *Textilkolorering før! – og nu? I: Haandarbejdets Fremme* 1944/32.

Henningsen, Ingeborg Mule ((1974) 1981): *Plantefarverens abc*. Høst & Søn's Forlag.

Jensen, Elisabeth (1941): *Klude og lapper*. Dansk Husflidsselskab.

Koppen, Maria Brekke (1981): *Videreføring i billedvæv*. Universitetsforlaget. Oslo.

Nielsen, Esther (1974): *Farv uld med planter*. Borgen.

Rud, Charlotte m.fl. (1948): *Sy og sømme*. Det Danske Forlag.

Rosenberg, Meta ((1935)1950): *Vævebog for væveramme*. 3. rev. udg. 1950. Tønder. Reklametrykkeriet Haderslev.

Sandberg, Gösta og Sisefsky, Jan (1975): *Plantefarvning*. Nyt Nordisk Forlag. Arnold Busck. København.

Thyregaard, Sørine (1952): *Håndgerning i ungdoms- og efterskoler*. I: Thyregaard, Anton: *De Frie Ungdoms- og efterskoler i Danmark*. 175 – 187. Forlaget Arnkroner. Odense.

Warburg, Lise (1980): *Spindebog*. Borgen.

Wiklund, Signild og Diurson, Vera (1971): *Textil materiallära*. LTs Förlag. Stockholm.

Håndbøger, artikler og opslagsværker vedrørende boligens indretning og hjemmets vedligeholdelse 1928 – 1969:

Backhausen, Nelly (red.) (1958): *Kvindens Hvem Hvad Hvor - Husmoderens Årbog 1959*. Politikens forlag, København.

Boesdahl, Ove og Friis Møller, M. (1934): *Det danske hjem*. Nyt Nordisk Forlag. København.

Braae, Karen (hovedred.) (1948-1949): *Dansk Husmoderleksikon. Bind I – II*. Standard Forlaget.

Dahlsgård, Inga. Michaelsen, M. K. og Møller, Viggo Sten (red.) (1953): *Bosætningsbogen. En grundbog for studiekredse*. Statsradiofoniens Grundbøger. Schultz, København.

Eckert, Gunna (1969): *Bosætningsbogen. Opslagsbog om hjemmets indretning*. Chr. Erichsens Forlag.

Egebjerg, Gudrun (1936): *Saadan skal du bo*.

Hiort, Esbjørn (1947): *Bo rigtigt. Jul*. Gjellerups forlag. Tønder.

Hiort, Esbjørn (1952): *Om at stifte bo*. I: Andersen, Helge og Vedel – Petersen, Jørgen (red.): *Veje til livet*: 147 – 155. Westermann.

Juul Andersen, Sigurd (1943): *Bogen om bosætning*. Det Danske Forlag. København.

Kirstein, Kirsten (1958): *Bo bedre uden at flytte*. J. Fr. Clausen.

Møller, Viggo Sten m. fl. (1928): *Det ideale Hjem – dets Skønhed, Hygge og Bekvemmelighed*. Hage & Clausen.

Rasmussen, Steen Eiler (1968): *Hyggefilosofi* (1941). I: Essays gennem mange år: 131 – 138. Gyldendal.

Sadolin, Ebbe (1927): *Vor bolig: Indretning og bohøve*. Haase. København.

Scheel, Esther (1937): *Haandbog for Nutidshjem*. Bind I – III. Chr. Erichsens Forlag.

Jespersen, Kirsten Branner og Mortensen, Niels Th. (red.) (1951): *Kvinden i hjemmet*. Forlaget Arnkrone.

Opslagsværker:

Dansk Biografisk Leksikon (1979-1984)

Dansk Kvindebiografisk Leksikon (2000). Bind I – IV. Rosinante.

Online:

Dansk Kvindebiografisk Leksikon. www.kvinfo.dk

Øvrige online – kilder:

www.margaretha.dk

www.charlottefriis.dk

www.broderi-moderne.dk

www.pernoergaard.dk/da/strukturer/gyldne/gyldne.html

Tidsskrifter:

Haandarbejdets Fremme

Dansk Husflidstidende

Husflid

Jyllands Posten 1956 – 1960: Ugentlige omtaler af broderede og vævede modeller fra Højskolernes Håndarbejde. Skrevet af: Charlotte Rud, Gudrun Andresen og Ellen Haastrup.

Eurowoman

Hjemmet

Samlinger på Museum for Husflid i Kerteminde:

Sag 00011: Charlotte Rud samlingen.

Upublicerede håndskrevne kilder i personarkiv/ Charlotte Rud:

Reg. nr.: 00011A 004 D14:

Af Charlotte Rud (1906-1993):

- *Noter til undervisning i farvelære og komposition,*
- *Stuekomposition.*

Reg. nr.: 00011A 005 D14:

- *Moderne Hjemkultur (1937)*

Reg. nr.: 00011A 013 D 14:

Af Margrethe Christiansen (1895-1971):

- *Vi der har Hjem og Møbler - og Funktionalismen (1930)*
- *Hvorfor interesserer vi moderne mennesker os for Folkedans og Folke-
dragter? (1932)*
- *Moderne Håndarbejdskultur(1933)*

Sag 00021: Samlingen vedrørende Højskolernes Håndarbejde:

- Kopi af *Protokol fra Højskolernes Håndarbejdsudvalg 1939 – 1949 (håndskrevet) 49 sider.*
- *Katalogmapper med stof- og garnprøver.*
- *Højskolernes Haandarbejdsbog - Arbejdstegninger til Broderi (1933).* Fællesforeningen for Danmarks Brugsforeninger og Højskolernes Haandarbejde.
- *Ringhæfte 1-19 med mønstertegninger (1953 - 1978).* Højskolernes Håndarbejde. Askov – Kerteminde.

Sag 00018: Anne Marie Larsen samlingen:

- Personoplysninger samt arbejdsmapper fra Odense Fagskole 1946 – 1947

Fortegnelse over fotos, tegninger, skemaer og modeller

Fig. 1: Skema over informantens uddannelsesforløb	Side 10
Fig. 2: Theodore Schwarz' idioversmodel	Side 12
Fig. 3: Materialiseringsmodel I	Side 57
Fig. 4: Materialiseringsmodel II	Side 58
Fig. 5 – 10: Fotos pude A	Side 70 - 75
Fig. 11 – 14: Ligesidet røllakken – tekniktegninger	Side 76 - 79
Fig. 15 – 19: Fotos pude B	Side 83 - 87
Fig. 20: Materialiseringsmodel III	Side 156

Stor tak til:

Edith Bukh – informant
Dansk Husflidsselskab
Jonas Bjerre Andersen – foto
Anna Bjerre Hanghøj – grafik
Ivan Vedel Andersen – layout
Carolyn Hundslev - engelsk oversættelse



Bilagsfortegnelse

Bilag 1: Brev til informanterne, 1 side

Bilag 2: Interviewguide, 3 sider

Bilag 3: Interview med Edith Bukh 1.7.2004, 11 sider

Bilag 4: Interview med Edith Bukh 31.3.2005, 4 sider

Bilag 5: Hanghøj, Sara Agnete Bjerre (2001): I en kælder i Kerteminde. Tekstsamlingen på Museum for Husflid. 16. sider. III. Dansk Husflidsselskab.

Bilag 6: Kragelund, Minna (2001): Kvindeliste og håndsnilde. 5 historier om 19 kvinder. Museum for Husflid. 31 sider. III. Dansk Husflidsselskab.

Bilag 1: Brev til informanterne

Kære

2004

Jeg hedder Sara Agnete Bjerre Hanghøj og henvender mig til dig, fordi jeg ønsker din hjælp i forbindelse med et forskningsprojekt vedr. kvinder og håndarbejde.

Jeg er ph.d.-studerende på Danmarks Pædagogiske Universitet (DPU) i København og er ansat på Institut for curriculumforskning indenfor Materielle Kulturstudier og arbejder bl.a. med didaktisk tekstilforskning, dvs. forskning i tekstiler og håndarbejde set i læringsammenhæng. Jeg er uddannet cand. pæd. i håndarbejde i år 2000 og har en faglig baggrund som håndarbejds lærer uddannet fra Den danske Husflidshøjskoles seminarium i Kerteminde i 1984 med vævning som hovedfag.

Fra 1985 og til 2003 har jeg sideløbende med mit cand.pæd.-studie undervist i vævning, spinding og filtning på daghøjskole, højskole og håndarbejdsseminarium samt i fynske husflidsforeninger. Fra 1997 har jeg været ansat til varetagelse af det daglige arbejde på Museum for Husflid i Kerteminde, indtil jeg i 2003 fik tildelt et ph.d.-stipendium på DPU.

Mit forskningsprojekt bærer arbejdstitlen "Boligen som læringsmiljø", og det er i denne sammenhæng, jeg vil bede om din hjælp. Jeg henvender mig til kvinder, der har været tilknyttet undervisningen i håndarbejde og boliglære på danske folkehøjskoler eller efterskoler indenfor årene 1930-1965, enten som elever eller som lærere. Jeg er bl.a. interesseret i, hvordan en særlig skoleform og et langt liv med håndarbejde har påvirket kvindernes hverdagsliv og valg af tekstile materialer, mønstre og farver i egne håndarbejder og i egen boligindretning.

På et mere filosofisk plan kan jeg sige, at jeg interesserer mig for, hvordan mennesker gennem hele livet bliver til som sansende enkeltmennesker, som subjekter med hver deres særpræg.

Helt konkret vil jeg bede dig finde mindst 2-3 af de håndarbejder, du selv har fremstillet til din dagligstue, f.eks. puder, gardiner, duge, bordløbere, vægophæng, møbelbetræk el.lign. både fra din højskole tid og senere. Derefter vil jeg høre, om jeg må komme og besøge dig til en samtale om de udvalgte håndarbejder, om den tid, hvor du fremstillede dem og om indretningen af din dagligstue. Denne samtale vil jeg for min egen hukommelses skyld gerne optage på bånd, men selvfølgelig kun med din tilladelse. Båndoptagelsen er kun til mit eget brug - når jeg har nedskrevet samtalen, slettes båndet.

Jeg vil desuden medbringe et engangskamera, så vi sammen kan tage nogle fotos af din dagligstue og dine håndarbejder.

Det er tanken, at jeg til efteråret vil besøge dig igen til en afsluttende samtale. Jeg ringer til dig om et par dage, så du får tid til at overveje min henvendelse.

Mange hilsener

Sara Agnete B. Hanghøj

Plantagevej 7
5370 Mesinge
65 34 24 11
saha@dpu.dk

Bilag 2: Interviewguide

I et brev sendt til informanten forud for mit besøg, introducerede jeg mig selv og undersøgelsens fokus i vendinger, der betonedede min interesse for informantens livshistorie i håndarbejds- og undervisningsregi fra højskoletiden til nu. Desuden forberedte jeg informanten på min interesse for de valg, informanten har foretaget vedrørende materialer, teknik, motiver og farver i egne håndarbejder til boligen og i forbindelse med indretningen af dagligstuen.¹

Mål for første besøg (juli 2004):

Kvalitativt forskningsinterview, det halvstrukturerede livsverdensinterview, hvor jeg i min rolle som interviewer tilstræber følgende:

- undlader at værdisætte på forhånd
- undlader at medkonstruere på samtalen
- lægger op til et fortællerum, hvor informanten kan tale sig selv frem og fortælle om det, som hun finder betydningsfuldt i forbindelse med oplevelse af højskoleophold, håndarbejdsfaglig uddannelse, planlægning og praktisering af egen undervisningsvirksomhed, fremstilling af boligtekstiler samt indretning af dagligstuen.

Jeg ønsker at spørge ind til:

- uddannelsesforløb
- oprindelse, tid og sted for fremstilling af boligtekstiler
- valg af materialer, farver, motiv og mønstre
- anvendelse
- indretningsprincipper samt andre genstande og møbler i stuen

Jeg ønsker overvejende at spørge med hvordan frem for hvorfor, da hvordan åbner op for procesfortælling, mens hvorfor kan virke bremsende på fortællingen. I den senere analysedel er det min opgave at forstå og fortolke hvorfor. Informanten udvælger selv egne håndarbejder/boligtekstiler og informanten fortæller ud fra egne håndarbejder/boligtekstiler i dagligstuen. Fotos og undervisningsmaterialer bliver også inddraget på informanternes eget initiativ. Mine egne indlæg søges begrænset til måske lidt naive, men ikke ledende spørgsmål, og min opgave er at holde samtalen kørende indenfor det felt undersøgelsen fokuserer på.

Medbring diktafon samt engangskamera (nemt at anvende, kan udlånes til informanten) til informantens og eget brug.

Facts:

Husk at nedskrive tid og sted for højskoleophold, kurser, undervisningsvirksomhed samt navne på undervisere.

¹Se bilag 1

Mål for andet besøg (31.3.2005):

Der fokuseres i samtalen på det valgte boligtekstils tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse.

Valg: en håndvævet sofapude fremstillet i 1988

Interviewet foregår uden båndoptager og fastholdes gennem noter.

1. Oplysninger om den gamle pude, der er model for den nye pude - fremstilling, tid/sted, materiale, opskrift, osv.
2. Hvad tænker du når du ser på puden (den nye) – erindringer om fremstilling, tid/sted, stemning, de andre kursister, læreren, arbejdet med puden, væveprocessen.
3. Plantefarvningen af pudens garner.
4. Ordensprincipper i stuen – hvordan stilles puderne, ville du stille dem med sammensyningen opad, at ryste og forme puderne.
5. Sammensyning eller lynlås.
6. Syntetfyld eller dunfyld.

Bilag 3: Interview med Edith Bukh 1.7.2004

(Edith Bukh er født i 1919)

E: Edith

S: Sara

Understregede ord refererer til informantens egen betoning af de pågældende ord.

Vi sidder ved kaffebordet hjemme i Edith Bukhs dagligstue og båndoptageren sættes i gang, da samtalen om Edith Bukhs interesse for håndarbejde så småt går i gang. Tilstede under det meste af båndoptagelsen er også Edith Bukhs mand Folmer Bukh.

(NB: Under Ediths længere sætninger responderer jeg undervejs med ja, nej eller nå. Disse korte svar er ikke indskrevet her)

E: Går den allerede? (båndoptageren)

S: Ja, det gør den! (latter)

E: Jamen, du godeste!

S: Så glemmer vi den bare! (latter)

E: Ja! (latter)

S: Din interesse, sagde du, startede..?

E: Den startede, da jeg lærte at sy, da jeg var 17 år, ved en dameskrædder i Ribe. Jeg cyklede frem og tilbage i et halvt år. Vi syede for alle byens spidser. Da var det ikke så almindeligt, at folk købte færdigsyede kjoler.

S: Ellers syede folk måske selv?

E: Ja, det gjorde de. Og fra da af har jeg syet til hele familien, når de manglede. Så var jeg på husholdningsskole i 1940, og der havde vi sådan en dygtig lærer til kjolesyning også, og der bestemte jeg så, at det ville jeg altså også undervise i. Men så skulle jeg jo have tjent penge først for og komme på skole, for der var ikke noget der hed SU eller nogenting, og vi var fire piger hjemme, så far havde ikke råd til at betale i et helt år. Så i 1945 startede jeg på Odense fagskole. Jeg hejsede flaget d. 5. maj på Odense Fagskole.

S: Det var da en god start.

E: Ja, og så var det, da jeg var færdig der, jeg kom til Frederiksborg Højskole.

S: Nåh, det var det. Altså så i 1946, ikke? Det var kun et år?

E: Ja, jeg startede 1. maj 1946 på Frederiksborg, og da var skolen renoveret efter krigen. Der havde boet flygtninge.

S: Ja, sådan var det jo tit dengang. Ja, der var også noget med Snoghøj?

E: Ja, Snoghøj flyttede jo herud på Lundsgård.

S: Ja, det var sådan det var.

E: For der var jeg ude at besøge dem, da jeg var i Odense.

S: Hvor længe var du så ovre på Frederiksborg?

E: Jamen, så var jeg jo der helt til 1951, men jeg var jo i Finland fra efteråret, fra oktober 1948 og så kom jeg hjem til 1. juli 1949, og der vævede jeg jo bl.a. finsk rya, altså jeg fik at vide, jeg skulle tage hvidt garn med, og så farvede vi det, plantefarvede vi, og så måtte jeg jo selv bestemme, hvad jeg ville væve, og jeg synes, den var så flot, og du får den at se, for den hænger herinde.

S: Ja, det vil jeg gerne se. Ja, det er rigtigt, det var de finske der med rya.

E: Ja, så kom jeg tilbage, og så bestemte de jo, at de ville holde op, dem der var forstandere der..

S: Var det?

E: Pip og CPO på Frederiksborg.

S: Han var også syg?

E: Han døde inden, ja, de var egentlig flyttet, men de var ikke rigtigt .. altså de skulle., til 1. september kom den nye forstander, og vi var der endnu i august. Jeg fik en lille lejlighed i Hillerød, et år, eller den vinter, da holdt jeg aftenskole kursus i Hillerød og omegn. Jeg cyklede af sted, til Hammelev og til alle mulige steder. Én dag, da havde jeg fra 9-12 et sted, og så fra 1-5, og så rejste jeg med toget til Hillerød

S: Hold da op!

E: Og så havde jeg aftenskole fra 7-10, og jeg kan huske, når jeg kom hjem om aftenen, jeg var så dødtræt, jeg satte mig ned og jeg tænkte: Neej, du har tjent 100 kr. på én dag.

S: Ja, det var meget dengang.

E: Ja, nu får de det jo i timen!

S: Ja (latter). Hvad så med redskaber og materialer, det havde de, der hvor du kom frem?

E: Jamen, nej, altså, det var jo SÅ intermestisk, så det var helt.. det var jo sådan almindelige skrå skoleborde, men symaskiner, der var som regel en eller to symaskiner, og så var der en spånplade, vi kunne lægge over, og så var der selvfølgelig en tavle og kridt. Jeg brugte meget tavle og kridt, og jeg startede altid med, at de tegnede deres eget grundmønster, for det ville jeg have, for så vidste vi at de havde nogen. Men så syede de jo ellers mest børnetøj, der under krigen (1951?). Og de kom jo med gamle lagner og alt muligt gammelt, der skulle syes om. De blev så lykkelige for det, de fik lavet, for de kom og sagde, jamen jeg kan ikke, jeg har aldrig prøvet, og det var virkelig, altså en stor glæde og hjælpe dem med at få lavet tøj til børnene. Men det var nogen drøje.. altså det var da også mærkeligt, der var meget mere sne dengang, end der er nu. Jeg kan huske, jeg skulle cykle igennem det, det var altså så høje driver på begge sider af vejen, altså.. Men ok jeg havde jo det hele på bagagebæreren, mine modeblade og tegninger og mønstre, og jeg havde jo til børn mønstre i forskellige aldre, de kunne tegne af. Men det gik godt.

Så hen på vinteren der, da blev Ruds så ansat heroppe (Kerteminde Højskole – Den danske Husflidshøjskole) som forstanderpar, der skulle skolen starte i 1952, og så spurgte de mig, om jeg ville komme med. De var søstre, Pip og Lotte, så vi kendte hinanden, og jeg havde jo været i køkkenet hos Lotte Rud i Askov i to vintre, mens jeg tjente penge til...

S: Nå, ja, for du var jo nede fra den egn der.

E: Ja, så jeg kom her til august 1952, og så startede vi ellers med at gøre elevværelser i stand. Det var jo en skole, hvor der ikke havde foregået noget i lang tid, så det så frygteligt ud. Så vi skurede gulv, og vi gjorde alt muligt, men altså vi fik det færdigt, og der kom elever og .. så det var nogle pragtfulde år, de der første år, og sådan hvor vi hjalp hinanden med at få det til at køre. Og vi lavede skema og hjalp på kontoret. Vi var jo ikke ret mange.

S: Nej, du fik prøvet det hele simpelthen?

(Herefter drejer jeg samtalen tilbage til Frederiksborg Højskole og refererer Eli Damgaard, en af de øvrige informanter som underviste i broderi (især prøveklude) sammen med Edith Bukh en enkelt sommer på Frederiksborg.)

S: Eli husker Pip som én man virkelig havde respekt for?

E: Ja, men der skete jo det mærkelige, på Frederiksborg, at, jeg ved ikke, om jeg havde været der i to år eller i kun et år .., da blev deres privatpige syg og rejste, og CPO, han var jo meget svagelig og skulle sådan passes i alle ender og kanter, og så hjalp jeg dem indtil de skulle finde en ny, men så blev de så glad ved mig, så de ville ikke finde en ny, og så var der jo det, om vinteren der kunne jeg ikke få fuldt timetal, så der var det jo bare helt i orden, for da jeg passede biblioteket – der var jo kun 30 piger om vinteren, så det kunne jo ikke give ret mange timer, så jeg var altså simpelthen privatpige og passede CPO og kom meget nær, fik et meget nært forhold til Pip og CPO. Og var med til at flytte alle deres ting ned i det hus, de skulle bo i, i Virum, og det var stillet an sådan, så CPO han kunne sidde i sin seng og se de billeder, han holdt mest af. Så nåede han aldrig at komme derned.

S: Åh, det var også synd!

E: Ja, men sådan var det da.

S: Nu alt det her med boliglære, det ved jeg jo både Charlotte Rud og Pip var optaget af. På Museum for Husflid har vi jo nogle kasser fra Charlotte Ruds bo, og der lå sådan nogle håndskrevne manuskripter til netop noget undervisning i boliglære, der var sådan noget om stuekultur og forskellige ting om farvelære og sådan noget. Men hvad, var det noget du underviste i en overgang?

E: Ja, men det var kun på Frederiksborg, det var faktisk så lidt, fordi du kan nok regne ud, de tre måneder om sommeren, mange de havde jo gymnastik og håndarbejde, men så har der nok været et lille hold, der havde boliglære, og da brugte jeg simpelthen FDB's materiale, man kunne skrive efter sådan noget materiale

S: Mapper?

E: Ja, som hver elev fik, og vi klippede møbler ud og flyttede rundt og placerede og snakkede farver og, ja, det var bare noget, jeg lærte mig selv.

S: FDB solgte jo også møbler, så det har været meget deres stil?

E: Men det var sådan at, jeg sagde til Pip, "jamen, det kan jeg ikke", det var ligegyldigt hvad, jeg sagde: "Jamen det kan jeg altså ikke!" – "Selvfølgelig kan du sagtens, altså det kan du lære, det du ikke kan, det kan du lære", og så har hun jo nok hjulpet mig lidt i gang, men mit hovedfag, det har altid været beklædningsyning. Men jeg havde jo så også broderi ved siden af, og det havde jeg jo egentlig aldrig lært andet end den lille smule på fagskolen. Der skulle jeg jo sy sådan nogle prøver, men det var igen det, hvad man ikke kan, det kan man lære, så jeg startede også med at sy prøveklude, da jeg kom til Frederiksborg, og da var der Inger Petersen, hun hjalp mig enorm meget, altså en lærerkone, har du ikke hørt om hende? Altså hendes mand, han hed Emil, det er ham, der har lavet de der (peger på billeder på væggen), han døde meget tidligt, men de var der jo i alle årene, og hun er katolik, men hun var sådan set den der stod for håndarbejdet - tror jeg nok - som hjalp med stoffer. Det var jo også under krigen, altså det var jo nogle mærkelige stoffer noget af det vi havde.

S: Ja, det har været ... var det etamine, var det noget man...?

E: Det var jo bandlyst på Frederiksborg – etamine - det skulle være hørlærred, og det havde vi jo altså et lager af, men der fik vi jo altså kun til prøver.

S: Det skulle rationeres?

E: Ja, og ligesådan hørgarn, de havde jo hamstret.

S: Kan det passe man brugte et papiragtigt garn? Det var sådan noget sjovt... jeg har set nogle små prøver. Det lignede lidt blå, men det var det jo alligevel ikke?

E: Nej, men det havde vi altså ikke, vi havde rigtigt bomuldsgarn fra HH. Vi fik jo de der kufferter fra HH. Men altså det kunne de slet ikke - , det var når jeg under-

viste ude i foreningerne, så fik jeg sådan en kuffert. Det gjorde jeg jo ikke på skolen, for de kunne slet ikke nå at lave andet end deres prøver.

S: Nej, det er klart.

E: Nej, det kunne de faktisk ikke.

S: Skete det nogen gange, at de kunne sy noget andet end det fra HH, ude i foreningerne?

E: Jah, det var da sommetider, de kom med noget, de havde fået påtegnet, købt i sådan en forretning, det var det da, men altså jeg har da også selv som barn syet sådan noget med korte og lange sting, du ved, I har noget af det på museet, det var sådan noget man kunne købe i broderiforretninger, for vi havde jo ikke sådan adgang til at få sådan noget gedigent hjem. Det var bare - vi gik ind og købte påtegnet - korsstingsbroderier, ja (latter)

S: Jeg kan også huske - det var det første, jeg fik lov til at brodere, det var sådan én min mor havde købt i en manufaktur, nej, det kan ikke passe, jo, en manufaktur, en sjov lille forretning i Lem, ude i Salling, sådan en lille rød stjerne med blonder på, så var der tegnet sådan nogle juleroser og så fik jeg lov til at brodere det, jeg synes det var alle tiders,

E: Ja, ja, jamen det har det været. Det er der mange der har ...

S: Det er sjovt, når man læser hvad de har skrevet, både Charlotte Rud og også Pip, i de der manuskripter til undervisning, men også - der var sådan en serie avisartikler, det var nærmest anmeldelser i Jyllandsposten, når der var kommet en ny model fra HH, så blev den ligesom anmeldt, ikke, og så skrev de jo ...

E: Jo, det var især Laura Halkjær, hun skrev jo til Landsbladet og altså det var da spændende at få Landsbladet hver uge, fordi der var som regel en ny model i. Det var hun god til. Hende afløste jeg på Frederiksborg.

S: Nå, hun var også der, det var da sjovt.

E: Ja, hun var der indtil de lukkede til krigen. Så fik jeg hendes stilling.

S: Det der går meget igennem, i det de skriver, er jo det her med, at de prøver at tilstræbe at tingene skulle være enkle og det skulle danne en helhed. Var det noget I selv forsøgte at efterleve?

E: Ja, men det var det jo, for det fik man ligesom ind med... altså det lå bare i luften, at sådan skulle det være. Vi havde jo dengang i mange år, når HH havde nogle efterårskurser og der var kunsthistorie bl.a., og så fik man ... det var hvert år et bestemt emne, en bestemt periode, så fik vi nogle bøger fra den periode, og så skulle vi finde et motiv, som vi skulle tegne, ud af en helhed fx, og så videreføre.

S: Altså selv videreudvikle?

E: Ja, og så skulle vi altid lave nogle prøver. Et år var det sortsyning og et år var det hvidsyning og et år var det dragværk og sådan noget, og sådan var det altså forskelligt - og et år var det falstersyning, jeg har da prøver fra de der, og så skulle vi så, når vi havde syet prøverne, lave en, altså finde en tegning, der kunne bruges til et eller andet. Det var sjældent, vi nåede ret langt med det, for det var jo en uge, og vi puklede, til vi skulle i seng (latter) - det er sent at lave sådan noget.

Og så kom jeg jo herop (Kerteminde). Der skulle jeg have mange fag også. Men dog ikke broderi! Heroppe havde jeg sagt: broderi? NEJ, for jeg vidste, at det kunne jeg ikke leve op til heroppe, her var det jo Lotte Rud. Men så skulle jeg jo have fx bast. Ja, du ser en lille en dér..

S: Den her under krukken?

E: Og her er en, og jeg har så mange!

S: Ja, og du har endda givet så meget til museet også.

E: Ja, og jeg har givet så meget væk som gaver. Jeg havde jo så mange modeller. Det lå inde under min seng, for det fyldte jo så meget.

Jamen, der var jeg for det første inde ved Blindes Arbejde i en uge og lære og flette ligesom det der. Og så var jeg nede hos Anna Hald Terkelsen på Danebod og lave bast, så jeg gjorde da noget for at udvikle mig. Og så kom det jo videre til plantefarvning, da var jeg på kursus, for det første var jeg på kursus i Lillerød, og så var jeg på kursus på Oksbøl Ungdomsskole, da var vi en uge og vi gik ud i skoven og samlede og ...

S: Var det ret nyt dengang og lave plantefarvning?

E: Ja, det var det. Ja, Rud (Bo) lavede det jo først. Han havde det, men han blev jo syg og så var det jeg blev nødt til at opdyrke det.

S: Ja, for der var jo ham farveren derovre i Vejle.. (Einar Hansen)

E: Ja, jeg har jo givet jer et ark på museet, det fik vi i Oksbøl, alle de ark der. Ja, det var jo der HH fik sine garner fra, farvet ... Der var jo det med HH, at det startede, havde jeg nær sagt, under køkkenbordet i Brugsen i Askov. Jeg kendte jo også fra Askov Esther Kjems, også fra kurserne, altså hun medvirkede ved de der efterårskurser, det var kun én gang om året, det var om efteråret, når der ingen skoler var, det var lige inden efterårsskolen begyndte, lige før november. Og så var jeg ovre at hjælpe hende engang, for det var simpelthen, hun havde en lille afdeling i Askov Brugs, men lageret, det var oppe i hendes køkken i hendes lejlighed, vi lå og kravlede ind under køkkenbordet. Når jeg tænker på hvor stort det så blev, og så nu er det hele... Jeg er så glad ved, at Esther hun er død, for det ville have været synd for hende at se, at det gik sådan til... Det var en kort opblomstring, må man sige, selvfølgelig, det er da mange år, men det var jo Lotte Rud, der fik det her til, byggede HH, ja, men de var 12-14 mennesker i gang. Der var på lageret, de pakkede og Isak hun var jo sekretær, hun sad jo der og tog telefon.

S: Ja, det er tit jeg møder kvinder i Kerteminde, der siger: Jamen vi har engang arbejdet deroppe. Det har virkelig været en ...

E: Ja, i deres velmagtsdage. Men så, jeg havde altid bestemt, at når jeg blev 60, så ville jeg holde op med at undervise i syning, for da jeg var på fagskolen, da synes jeg, de var så ældgamle, de lærere vi havde (latter). De var dygtige nok, men jeg synes, de var så grimme (meget latter fra os begge), og jeg tror såmænd da ikke, de var mere end i 40'erne, nej de var mere - for jeg havde altid interesseret mig meget for mode, det gør jeg stadigvæk, og synes det er spændende at se med de linjer og hvordan de tegner, laver det, men så i stedet gik jeg jo over til strikning og hækling. Jeg har jo brugt Berlingske Håndarbejdsleksikon ualmindelig meget. De er simpelthen så gode.

Da gik jeg så på kursus hos hende Åse Lund Jensen, du kender sikkert navnet i hvert fald, og lærte at beregne.

S: Så kørte det i nogen år på højskolen som fag?

E: Ja, og nålebinding. Det havde jeg lært i Sverige. Jeg har et par vanter herude, og vi lavede jo sokker og vanter og huer. De skulle jo valkes - det var jo ikke sådan som nu, hvor man putter det i vaskemaskinen. Vi gnubbede på et bræt, og jeg ser jo også nogle, når de laver filtning, at de køber det færdigt og breder det ud og så gnubber de lidt, og så har de ...

S: Ja, det går lidt for hurtigt, synes jeg også. Der kan jeg også bedst lide at købe ulden som den er, og så virkelig filte rigtigt.

E: Ja, men på den anden side, der er jo ikke noget at sige til det. Det er jo også et knokkelarbejde.

S: Folk har meget den fornemmelse i dag, at tingene skal gå hurtigt.

E: Ja!

S: De kan ikke holde ud at vide, at det her er altså først færdigt om to måneder.

E: Ja, jeg er ved at strikke et færøsk sjal til Nanna (viser det - brunt)

S: De der dobbelte? Nej, hvor flot. Uh, hvor er det fine masker og tyndt garn.

E: Jamen, det skal det jo være.

S: Er det sådan et, der skal være dobbelt?

E: Ja, her er foret (hvidt), det skal inden under.

S: Nej, hvor flot. Er det så i kanten det bliver...?

E: Så hækler man det sammen, og nogen sætter vist frynser på. Nanna vil ikke have frynser på, det er en smagssag. Men det skal gøres vådt og spændes ud (holder det op mod lyset).

S: Nå, ja. Så det kommer til at sidde helt samlet, det ser rigtig godt ud, man kan se det igennem. Så kommer mønsteret også rigtig frem.

E: Ja, det er jo i hvert fald noget, der tager tid, men jeg skifter hver anden gang, på det ene og det andet.

S: Det er jo egentlig meget fint at man kan skifte, så varierer det lidt.

E: Ja, det gør jeg også, når jeg strikker ærmer, fx så strikker jeg begge på én gang og strømper, også med udtagninger, så man ikke skal til at begynde forfra og huske på, hvordan var det nu?

Jeg har strikket enormt mange trøjer.

Og så efter vi holdt op... da..., det var jo sådan, når jeg havde plantefarvning, eleverne gik jo, når timen var forbi, og så stod jeg der med gryder, og jeg kunne ikke nænne at hælde det der gode farve væk, hvis det var noget godt, så jeg havde altid noget garn, der var klar til at blive farvet. Så da vi holdt op, da havde jeg så meget plantefarvet garn, så jeg vævede en, to, tre, fire plaider på rammevæv, jeg begyndte jo at gå på kursus her i Kerteminde på rammevævningsskurus.

S: Var det hos Anne Marie Larsen i AOF?

E: Ja, og så Nanna, hun havde en rammevæv, for hun har altid været med på nogle kurser heroppe. Så den vævede jeg på og syede dem sammen, og jeg vævede dækkeservietter og sofapuder og sådan noget, så det nu ... så begyndte jeg at lave patchwork. Der er en pude bag ved dig. Det er meget enkelt, det jeg laver, det er det, at jeg sommetider har snakket med Lis Ahrenkiel om, hvorfor alt hvad jeg laver er firkantet, for jeg kan simpelthen ikke, altså jeg har også gået til billedvævning på et sommerkursus oppe i Thy og da skulle vi lave sådan noget, vi skulle selv finde på, altså du kan få at se, hvordan det blev, det skulle slynge og sno sig, men det blev firkantet, hvordan kan det være? Lis hun tror, det er, fordi jeg har bekendesyn (?). Det skal være sådan helt nøjagtigt, meget nøjagtigt og præcis for at være ordentligt.

S: Tror du ikke også, du har det med dig, eller hvad skal man sige, nu har du jo undervist meget indenfor det her med at tingene skal være enkle?

E: Joh, altså jeg synes, det skal være enkelt. Altså mit valgsprog det har altid været: De forskellige dele skal mere ligne hinanden end være forskellige fra hinanden. Og i beklædning og i alt muligt. Det gælder ikke om at blande så meget sammen som muligt. Nej, jamen det er rigtig nok, for jeg har det også sådan, når jeg har en til at hjælpe mig med at gøre rent fx, så når jeg kommer hen, så står alting på skrå. Servietter ligger på skrå og, altså det er så mærkeligt, jeg kan ikke lade være med at gå rundt og sætte det lige, det er simpelthen en mani.

S: Både i håndarbejdet og i boligindretningen prioriterede man jo også, at boligen skulle være enkel og stuen skulle være enkel og samtidig levende.

E: Ja.

S: Og det synes jeg jo også, jeg kan se, det bærer præg af her. Det er enkle møbler..

E: Det gør det sikkert. Det gør det sikkert. Vi byggede jo det her hus i 1958, da vi var lærerpar på skolen, så blev vi forstandere i 1962, så skal man jo flytte på skolen, så flyttede vi op i den lille lejlighed ovenpå. Men vi skulle jo møblere stuerne nedenunder, det var vores. Dem skulle vi møblere.

S: Den store dagligstue?

E: Ja, så du kan tro, vi var ude at købe møbler, og det var jo sandelig dyrt for os. Det vi havde, det kunne jo være ovenpå, så det hele det er jo, ja, vi havde da ikke nær så meget, men vi har jo selvfølgelig taget det med, der kunne være her, vi har ikke købt nyt, efter vi er flyttet herved Det er det gamle. Om det så er fjernsynet, så er det det gamle, og det kan lukkes. Så jeg er så nervøs for at det skal gå i stykker, for jeg kan ikke holde ud at se på den der skærm.

S: Men vil det sige, at I selv skulle betale for møbleringen?

E: Ja, men skolen havde ingen penge. Det er sandelig blevet andre tider. Men vi levede da også på en ... det var simpelthen hårdt. Men det gik jo godt nok, vi var ikke så forvænt dengang.

S: Nej, det er tit en stor hjælp.

E: Det var der, hvor Einar bor nu.

S: Nå, ja.

S: Det er vel også mest.. det ved jeg da hjemme fra, i vores stue, detaljerne og småtingene, det er altid mig, der går og sætter det på plads og ordner. Jeg tror, det er meget kvinderne, der præger indretningen

E: Ja, men det er det da, men Folmer han er nu også god til sådan noget. Han har jo arbejdet med bogbinding, og skind. Vi havde det så hyggeligt, de første tre år vi var gift, der boede vi nede på Hindsholmvej nr. 8, til leje, og så satte vi køkkenbordet ind i stuen, og så sad jeg og lavede de der historiske dukker, og Folmer lavede skindhandsker.

S: Neej, det var da herligt.

E: Ja, kan du ikke huske det?(henvendt til Folmer). Det var virkelig hyggeligt. De talte også om, at de skulle rigtig se, hvordan vi sad og lavede husflid.

S: Ja, det var den ideelle husflidsfamilie, ligesom man ser på tegningerne! Ja, det skulle man også gøre meget mere, slukke for det fjernsyn og så bare gå i gang.

E: Ja, men jeg kan sagtens strikke samtidig med jeg ser fjernsyn. Altså jeg lukker ... man kan jo høre, hvad de siger, man behøver ikke at se på det - og Folmer vil jo gerne se fjernsyn.

S: Men der blev jo lagt op til, som du også fortæller, at man tog en detalje fra et gammelt mønster og prøvede at videreudvikle det, ikke?

E: Jo, det var meget spændende, det var sandelig svært. Jeg gik jo med til kunsthistorie på Frederiksborg. Pip hun havde jo kunsthistorie med eleverne og det gik jeg med til og også CPO, og det gjorde de meget ud af, og i virkeligheden, de fem år på Frederiksborg, det er da dem, der har formet mig, om jeg så må sige, for det var nogle virkelig gode år. Og så var der også det sammenhold vi havde, lærerne, vi var næsten samme alder alle sammen og vi startede der i 1946, ingen af os havde nogle penge, men hver, når der kom ny bøger, så satte vi os sammen, ja, den skal vi have og den skal vi have, der var ingen tvivl om hvad vi skulle have, men der var tvivl om hvem skal købe dem, for vi skulle alle sammen læse dem, så forskellige købte dem, og så diskuterede vi dem, ved du hvad, hvor var det givende. Og det var jo de år med bl.a. Ole Wivel og ja, de står herude i reolen. De var populære dengang. Det var så spændende år, og CPO han var jo et meget fint menneske og jeg kom op med en bakke til ham med formiddagskaffe, og så skulle jeg hjælpe ham i tøjet og så skulle han have foredrag med eleverne, så når han kom tilbage, så skulle jeg tage imod ham, han var fuldstændig gennemvåd af sved. Så skulle han skiftes, og så skulle jeg frotere ham, og så skulle han have en ganske bestemt pille, og så skulle han i seng, og så sad han sådan med hånden og rakte ud, og så fik han mig til at sidde på sengen, og jeg havde jo egentlig ikke tid til det, men jeg vil nødigt have undværet de der gode snakke, vi havde der. Han var jo ansat ved Kristeligt Dagblad og skrev en kronik til Kristeligt Dagblad hver dag – mens han sad i sengen. Det var jo ikke hjernen, der var svækket. Så havde vi jo lidt sjov, for Pip og Charlotte de lignede jo lidt hinanden i temperamentet, han måtte ingenting for Pip, fordi han havde

Det var jo ikke hjernen, der var svækket. Så havde vi jo lidt sjov, for Pip og Charlotte de lignede jo lidt hinanden i temperamentet, han måtte ingenting for Pip, fordi han havde dårligt hjerte. Han havde en flaske portvin stående nede bagved et skab, og så havde han to æggebægre bag ved gardinet, og så, når vi var alene, så skulle vi have et glas portvin (latter).

S: Det fortjente han såmænd også!

E: Det er dejligt at have kendt sådan nogle mennesker. Virkelig.

Kendte du Helga Foght? Jeg synes altså hun har ret, ligesådan Fru Paulli (Paulli Andersen), og de sagde begge to: det vigtigste det er, at man kan håndværket, før man begynder at blive kunstner, og det synes jeg, de har ret i, for det synes jeg, at det her med at begynde at lave noget vidtløftigt noget, hvis ikke man kan til bunds håndværket og det gælder både farvelære, det var især Helga Foght, det var farvelære, og Fru Paulli, det var jo så, altså hun havde jo tegning, men der var det så man skulle kunne håndværket, før man førte tegningerne over enten i vævning eller hvad det nu var.

(Pause)

E: Jeg ved ikke om der er mere. Tror du ikke du...?

S: Jo, jeg slukker apparatet.

Bilag 4: Interview med Edith Bukh 31.3.2005 med fokus på den vævede pude

Interviewet foregår uden båndoptager og fastholdes gennem noter.

Interviewguide:

1. Oplysninger om den gamle pude, der er model for den nye pude - fremstilling, tid/sted, materiale, opskrift, osv.
2. Hvad tænker du når du ser på puden (den nye) – erindringer om fremstilling, tid/sted, stemning, de andre kursister, læreren, arbejdet med puden, væveprocessen.
3. Plantefarvningen af pudens garner.
4. Ordensprincipper i stuen – hvordan stilles puderne, ville du stille dem med sammensyningen opad, at ryste og forme puderne.
5. Sammensyning eller lynlås.
6. Syntetfyld eller dunfyld.

Edith: Kan du virkelig blive ved med at finde på spørgsmål om den pude!

Ad 1:

Den gamle pude eksisterer endnu, og jeg har lånt den til analyse. Edith børster den grundigt. Den har været brugt som fyld i en anden pude og er dækket af små blå fnug. Den er en gave fra afdøde Dagny Høegh, som var tilknyttet HH. Hun var biologisk mor til Ediths plejesøn Anders, som kun var 3 år, da moderen døde i 1964, hvorefter sønnen kom i pleje hos Edith og Folmer Bukh. Dagny Høegh rejste som repræsentant for HH, og Edith mener derfor, at puden er vævet efter et HH mønster af Dagny Høegh først i 1960'erne. Det har endnu ikke været muligt at opspore mønsteret, men den enkle mønsterholdning, farvevalget og materialet passer til HH-idealene. Pudens garner er givetvis farvet af Einar Hansen, Vejle, mener Edith, dvs. HH-garn. Edith brugte puden direkte som forlæg for den nye pude under vejledning af vævekurssets instruktør Anna Marie Larsen.

Ad 2:

Svaret kommer uden tøven fra Edith: Den får hende til at tænke på den tid, hvor hun og Folmer blev pensioneret (i 1987) og frigjorte fra hvervet som forstanderpar på Den danske Husflidshøjskole i Kerteminde. Edith siger: "Faktisk følte jeg mig meget isoleret på højskolen, jeg kom aldrig nogen steder. Folmer rejste meget og var meget udadvendt, og han var bl.a. engageret i det lokale Rotary. Jeg så kun højskolens folk og kom ikke engang ud blandt folk i byen. Jeg kendte dog Anne Marie Larsen som underviste i vævning i AOF, men først da vi blev pensionerede, meldte jeg mig til hendes vævekursus og kom på den måde ud blandt folk i byen. Det var skønt at komme ud blandt andre mennesker. Vævning var nyt for mig, jeg havde mange bundter plantefarvet garn liggende fra min tid som underviser i plantefarvning og dem anvendte jeg til vævning. Jeg vævede denne pude og flere andre puder, 3 plaider, dækkeservietter mm. i gennem to vintre. Anne Marie Larsen hjalp mig med at omsætte den gamle pude.

Nu har hun (AML) det så dårligt, er ramt af Alzheimers, men hun kan godt kende mig på gaden. Havde lånt min datters rammevæv og tog den med hjem og vævede på den imellem aftenerne på vævekurset. Det var faktisk bedst at væve herhjemme, for på kurset brugte vi meget tid på at snakke, men der var et dejligt fællesskab. Derefter fik jeg lyst til selv at undervise på aftenkursus i strikning i Husholdningsforeningen, som stadig var meget aktiv på det tidspunkt. De annoncerede bl.a. i Landsbladet. Der meldte sig 22 kvinder. Det var alt for mange! De kom med opskrifter, de ønskede hjælp til, det var opskrifter fra forskellige dameblade, men jeg var jo vant til at undervise elever i selv at lave opskrifter og måle op osv. Så det blev kun til det ene hold. Derefter dannede vi en strikkeklub, som eksisterer endnu. Vi skal mødes i eftermiddag hos Frida. Vi er fem nu. Der er jo nogle der dør, men andre kommer til. Denne vinter har jeg strikket 3 sjaler og er i gang med en trøje der skal valkes. Den bliver ligesom filt. Den er til min svigerdatter.

Ad 3:

Om de plantefarvede garner: "Jeg elsker at samle planterne og så farvningen: synet af garnerne der tager farve nede i gryden, når man hiver dem op, at eksperimentere med farverne. Jeg kommer i tanke om nogle gardiner, jeg vævede i celluldgarn, da de blev vasket gik de i opløsning i en stor klump, og alt det arbejde jeg havde haft! Det er noget andet med uld.

Ad 4-6:

Edith kan ikke acceptere, at puderne står med sammensyningen opad. Hendes rengøringshjælp vender i øvrigt altid en af de broderede puder forkert. Den har en mønsterrapport, hvor de enkelte mønstre består af flere blå og en mørkegrå farve. Sidstnævnte danner tyngde i de enkelte mønsterrapporter, og Edith synes den skal vende med de mørke farver nedad. Rengøringshjælpen vender den modsat.

Edith vil altid ryste og forme puderne, hvis nogen har siddet op ad dem og gjort dem flade og uformelige. Til spørgsmålet om, hvorfor det er sådan, svarer Edith: "Det er ligesom indbygget"

Puderne skal have så meget fyld, at de ikke falder sammen, men kan stå af sig selv, mener Edith. Men helst med dunfyld eller måske kapok (fra dunhammer, mener hun). Syntetisk fyld gør puden underlig oppustet. Det kan hun ikke lide. Edith gør mig opmærksom på, at den lille patchworkpude i sofaen bag mig er stoppet alt for hårdt. Den virker for fast og proppet, synes hun, fordi dunpuden inden i er for stor til betrækket.

Der skal heller ikke lynlås i. Det er jo ingen sag lige at sy puden sammen, når den har været vasket, synes hun.

Stuen:

Forårssolen vælter ind. Vi taler om, hvor dejligt det er, at foråret er på vej. Stuen suger lyset ind med sine lyse farver, de gule påskeliljer og orkideerne. Den blå PH lampe søger de andre blå farver i stuen: De løse, vævede sæder på spisetolene er blå, den blå keramik og det blå glas, de to blå sofaer. Billederne på væggen: èt maleri forestiller en kat, der ligger i forårssolen på dørtrinnet ud mod en have. De farvede malerier er næsten alle i pastelfarver. Ro, lys.

BAGSIDE

I afhandlingen problematiseres artefaktets aktive rolle som faktor for konstituering af menneskers handlinger og selvforståelse. Med en håndvævet sofapude, en informant og en dagligstue som empiri, samt den danske folkehøjskoles professionalisering af håndarbejdsfaget 1930 – 1960 som kontekst, analyseres pudens tilblivelse, anvendelse og tilstedeværelse gennem genstands- og kulturanalyse. Det synliggøres, hvordan informanten greb den grundtvigianske håndarbejds-kulturs distinktioner, konstruktioner og vidensredskaber og inkorporerede dem i sit kropsskema, i sin undervisning og i sin hverdag, hvor sofapuden som transitobjekt og aktør bl.a. konstituerer informantens professionsidentitet. Det belyses endvidere, hvordan enkelhed som æstetisk og kønnet ideal blev genereret som en del af funktionalismens sociale program med sofapuden og den danske folkehøjskole som to ud af mange aktører.