

Arvet efter Rörstrands:  
En semiotisk analys av  
Astrid Ewerlöfs bidrag till det tidiga  
1900-talets svenska design.

Av: Gunnel Karlén

Handledare: Oscar Svanelid

Södertörns högskola | Institutionen för Kultur och Lärande

Kandidat/Magisteruppsats 15 hp

Ämne Konstvetenskap Höstterminen 2020



SÖDERTÖRNS HÖGSKOLA | STOCKHOLM  
sh.se

# **Innehållsförteckning** **s.**

## **1. Inledning**

1.1. Motivering	3
1.2 Syfte	3
1.3 Frågeställningar	3
1.4 Teori	4
1.5 Metod	6
1.6 Material	9
1.7 Forskningsläge	9

## **2. Resultat**

2.1 Semiotisk bildanalys	12
2.2 Historiserande texter	17

## **3. Slutdiskussion** 21

## **4. Sammanfattning** 26

## **5. Källor och litteratur** 27

# **Arvet efter Rörstrands: en semiotisk analys av Astrid Ewerlöfs bidrag till det tidiga 1900-talets svenska design.**

## **1. Inledning**

### **1.1 Motivering**

Uppsatsens utgångspunkt är att fylla en kunskapslucka avseende en konstnär som modellerade och målade unika konstobjekt i Rörstrands art nouveaustil. Efter att ha examinerats från Högre Konstindustriella Skolan (HKS, sedermera Konstfack) år 1899, anställdes Astrid Ewerlöf som konstnär vid Rörstrands fabriker i Stockholm, där hon var verksam till 1926. Uppsatsen avgränsas till art nouveaustilens viktiga år 1895-1915 och ett urval av Ewerlöfs objekt från de åren analyseras. En kritisk diskussion om historiseringen av Ewerlöfs arbeten och svensk formgivning från det tidiga 1900-talet förs.

### **1.2 Syfte**

Mitt syfte med uppsatsen är att belysa Astrid Ewerlöfs konstnärskap på Rörstrands fabriker i Stockholm mellan åren 1895-1915. I uppsatsen analyseras några av Ewerlöfs specifika bidrag till företagets produktion och design åren runt sekelskiftet 18/1900.

### **1.3 Frågeställningar**

Vilka semiotiska betydelser finns i de av Ewerlöfs objekt som analyseras i undersökningen och vad säger dessa om hennes bidrag till svensk designhistoria?

Vilken roll spelade Ewerlöf för formgivningen på Rörstrand under hennes tid som anställd?

Vilken position har Ewerlöf i historieskrivningen om Rörstrand och det tidiga 1900-talets svenska formgivning?

## 1.4 Teori

En utgångspunkt i uppsatsen har varit att analysera hur Linda Nochlin och Griselda Pollock granskar konsthistorieskrivningen kritiskt utifrån ett feministiskt perspektiv.<sup>1</sup> Nochlin ställer frågan om varför det inte finns några stora kvinnliga konstnärer, men svarar själv att frågan är felställd. Den skulle inte tjäna den genuina jämlikhet mellan kvinnor och män som vore målet, utan bara bli en av de, enligt Nochlin, i vår tid vanliga "symbolfrågorna".<sup>2</sup> Med symbolfrågor menar Nochlin ytliga frågor som vilar på felaktiga antaganden om att kvinnor och män i grunden är ojämlika. Enligt Nochlins teori har denna falska grund lett till skapandet av stora manliga konstnärer på bekostnad av kvinnorna.<sup>3</sup> I porslinshistoriens kanon från 1895 till 1915, förmedlas bilden att det i hög grad var männen som var de betydande konstnärerna när den nya stilen växte fram vid Rörstrands Fabriker. I uppsatsen analyseras om Alf Wallander var banbrytande i sin arbetsinsats på Rörstrands, eller om han fick ett ledande eftermäle på grund av sina många engagemang inom konsthantverkssfären i ett vidare perspektiv.

Griselda Pollock konstaterar i sin artikel, "Det moderna och kvinnlighetens rum", att "alla som kanoniserats som den moderna konstens banbrytare är män."<sup>4</sup> Pollock har intresserat sig för kvinnliga konstnärer under impressionismen i det sena 1800-talets Paris. Hon jämför målningar av Berthe Morisot (1841-96) och Edoard Manet (1832 -1883). Motiven för de båda konstnärerna visar sig vara helt olika. I uppsatsen ställs objekt av Ewerlöf och Wallander i relation till varandra och analyseras till exempel utifrån motivval. Ett exempel på deras samarbete analyseras.

Att det inte finns några kvinnor med i konsthistoriens kanon beror, enligt Pollock, inte på att det saknades kvinnor i de första moderna konströrelserna eller att de inte skulle vara tillräckligt duktiga. Felet skulle i stället vara, menar hon, att det inom historieskrivningen utvecklats en "selektiv" tradition, där kvinnliga konstnärer inte fått plats.<sup>5</sup> Denna historiografiska snedvridning skulle därefter ha normaliserats. För att få in kvinnor i konsthistoriens kanon, behöver därför, enligt Pollock, myten om den manliga genikulten dekonstrueras.<sup>6</sup> Detta är

---

<sup>1</sup> Linda Nochlin, "Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?", Griselda Pollock, "Det moderna och kvinnlighetens rum" i *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, red. Anna Lena Lindberg (1995), (Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, 2012) s. 23-52, 165-210

<sup>2</sup> Nochlin 2012, s. 50-51

<sup>3</sup> Nochlin 2012, s. 50

<sup>4</sup> Pollock 2012, s. 165

<sup>5</sup> Pollock 2012, s. 165

<sup>6</sup> Pollock 2012, s. 165

en utgångspunkt för uppsatsens ansats att lyfta fram och analysera Ewerlöfs bidrag till svensk design. Det finns dock viktiga skillnader. Pollock skriver om måleriet och den så kallade "fria konsten", medan Ewerlöf bedrev sin verksamhet inom konstindustrifältet. Däremot var tiden densamma; den tidiga modernismens. Pollock skriver, att motivet inom den tidiga modernismens måleri ofta kan ses som uttryck för sexualitet och kommersiellt utbyte, klassens och könets sociala maktförhållanden. Eftersom det, enligt Pollock, under denna period rådde en asymmetri mellan att vara kvinna och man, var det inte möjligt att som kvinnlig konstnär måla manliga nakenmodeller. Detta ses som exempel på en socialt konstruerad könsskillnad - inte någon biologisk - vilken bestämde hur och vad kvinnor och män målade.<sup>7</sup> I uppsatsen undersöks om liknande eller andra typer av genuskillnader kan ses i exemplet med Ewerlöfs produktion inom designfältet vid Rörstrands under den tidsperiod som uppsatsen avhandlar (1895-1915).

För Pollock är det ett faktum att den konstnärliga praktikens och konsthistoriens fält är strukturerade av och i sin tur strukturerar sociala könsmaktsrelationer.<sup>8</sup> Genom att analysera Ewerlöfs arbete på Rörstrand och hennes position inom en keramisk konsthistoriekanon, antas i uppsatsen Pollocks utmaning för en feministisk konstvetenskap: "att upptäcka fakta och att dekonstruera konstvetenskapens egna diskurser och metoder."<sup>9</sup> Med Astrid Ewerlöf som exempel tolkas Pollocks feministiska teori:

"Vi måste tillbakavisa lögnerna om att det inte fanns några kvinnliga konstnärer eller att de kvinnliga artister som man medger funnits skulle vara av andra rang och att skälet till detta vore en outplånlig kvinnlighet. Något som alltid förs fram som ett obestridligt handikapp när det gäller konstskapande."<sup>10</sup>

För att kunna analysera den sociala strukturen som påverkade Ewerlöf psykiskt och socialt på Rörstrand, skulle den i sig behöva bli föremål för en omfattande dekonstruktion, vilket dock ligger utanför syftet med denna uppsats. Däremot undersöks Ewerlöfs blick på det hon producerade då den, med Pollocks ord, "i viss uträkning kommer att bestämma positionen för betraktarens synvinkel i konsumtionsögonblicket."<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Pollock 2012, s. 170

<sup>8</sup> Pollock 2012, s. 170

<sup>9</sup> Pollock 2012, s. 170

<sup>10</sup> Pollock 2012, s. 170

<sup>11</sup> Pollock 2012, s. 180

Ewerlöf verkade inom ett eget historiskt ögonblick. Författaren till denna uppsats lever utanför det ögonblicket. Den förmedlande länken mellan de olika ögonblicken och för uppsatsens syfte, är objekten som finns kvar. Med bildanalysen av dem återskapas dessa blickar, konstnärens, den samtida betraktarens och uppsatsskrivarens.<sup>12</sup>

Pollock problematiserar positionen för en självständig kvinna och konstnär. Å ena sidan den feminina positionen att bli betraktad, genom vilken erfarenheterna av att vara kvinna silats. Å den andra måste kvinnan och konstnären inta den maskulina positionen som sin själs subjekt, genom att för sig själv klargöra den känsla hon förnimmer i sitt skapande. Pollock citerar Mary Kelly som kallar denna process "det feministiska dilemmat".<sup>13</sup> I uppsatsen tolkas hur Ewerlöf löste detta dilemma.

## 1.5 Metod

Charles Sanders Peirce (1839-1914) var en amerikansk filosof och matematiker som brukar räknas som förgrundsgestalt inom det tidiga 1900-talets semiotik. Han föreslår ett tredelat sökande efter meningsbärande tecken i konsten och utgår från kategorierna "ikon, index och symbol".<sup>14</sup> För Peirce är ett "objekt" ett "tecken" i en process bärande på en mening som för en betraktare vore möjlig att tolka visuellt och taktilt med sinnena. I denna uppsats används metoden i bildanalysen av Ewerlöfs verk för att utläsa vilken mening som producerades i Ewerlöfs keramiska objekt. Semiotik (gr. *semeio*; att producera mening) är teorin om att "tecken" kan bestå av ord, bilder, ljud, gester, saker, till och med idéer, skriver konsthistorikern Anne D'Alleva.<sup>15</sup> D'Alleva ser i semiotiken likheter med "att läsa", även det en aktivitet som inte följer med människan på ett naturligt sätt, utan som något vi måste lära oss. Vi behöver också komma ihåg, menar D'Alleva, att en konstnärlig kontext inte är given, utan producerad inom sin tidsram.<sup>16</sup> Sammanfattningsvis kan sägas att i Peirces modell Ewerlöfs analyserade konstobjekt ges en semiotisk struktur utifrån vilken de läses. Ewerlöfs målade keramik visar sig vara ikoniskt igenkännbar både utifrån föremålens funktion (väggtaffrik, vas, visitkortsfat) och utifrån vad motivet refererar till i form av art nouveaustilens specifikt stiliserade linjer och färger på växter eller växtdelar. D'Alleva skriver att det ibland kan vara svårt att särskilja de

---

<sup>12</sup> Pollock 2012, s. 180

<sup>13</sup> Pollock 2012, s. 204

<sup>14</sup> Hatt, Michael and Klonk Charlotte, (2006) *Art History - a critical introduction to its methods*, (Manchester: Manchester University Press, 2018) s. 200-222

<sup>15</sup> Anne D'Alleva (2004), *Methods & Theories of Art History*, (London: Laurence King Publishing, 2019) s. 31

<sup>16</sup> D'Alleva, s. 31

olika läsningarna från varandra.<sup>17</sup> Det ikoniskas "inre" bild är ett exempel på detta: hur en ikonisk kvalitet gränsar till och övergår till att bli "symbolisk", det vill säga hur en växt i motivet kan övergå från att vara igenkänd, till att nå en djupare innebörd.

Nästa steg i den tolkningsmodell Pierce föreslår handlar om "index", vilket kan förstås som ett sätt att tolka ett objekt som på ett direkt sätt bär spår av den frånvarande person, eller företeelse, som det kan förbindas med. D'Alleva ger som exempel medicinska symptom (index av sjukdom), rök (index av eld), fotspår (index på att någon just passerat).<sup>18</sup> Konsthistorikerna Michael Hatt och Charlotte Klonk använder fotografiet som exempel på indexering. Ett fotografi avslöjar närvaron av ett subjekt som blev en del av motivet, när bilden togs.<sup>19</sup> På samma sätt lämnar ett konstföremål spår efter sin utförare till exempel genom en signatur. Genom att konstnärerna vid Rörstrand började signera sina objekt - från början enbart de unika - ville företaget lyfta fram tillverkningen. Så småningom signerades även serier av konstgods och designade bruksvaror. Under de föremål som Ewerlöf slutförde finns alltid signaturen ·E· oftast målad med färg i objektets stil, som grön eller blå i anslutning till företagets. Se bild 1.

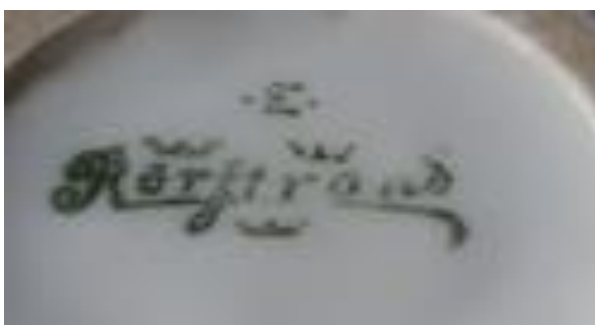


Bild 1. Signatur, foto: Privat

Ett teckens symboliska mening bygger på konventioner, enligt Hatt och Klonk. Det symboliska definieras som abstraherade tecken, utan direkt koppling till det avbildade.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> D'Alleva, s. 31

<sup>18</sup> D'Alleva, s. 29

<sup>19</sup> Hatt, Michael and Klonk Charlotte, (2006) *Art History - a critical introduction to its methods*, (Manchester: Manchester University Press, 2018) s.209

<sup>20</sup> Hatt & Klonk, s.209-210

D'Alleva ger bokstäver, siffror och trafiksymboler som exempel.<sup>21</sup> Enligt Hatt och Klouk går en symbol tillbaka till en konventionell förklaring till varför ett tecken/objekt vore bärare av mening. En symbol betyder något därför att en "community" har kommit överens om dess betydelse och använder sig av den.<sup>22</sup> Målarsalen vid Rörstrands torde ha varit ett exempel på en gemenskap i mindre skala, inom den större, som utgjordes av hela företaget, inom ett omgivande samhälle som kommit överens om att det fanns något som kallades för en "ny stil", med en översättning från franska (art nouveau) och tyska (Jugend) språken.

För att visa på det kommunikativa i Peirces processinriktade ikon-index-symbolmetod, konkretiserar D'Alleva i ett diagram som visar att det sker ett utbyte mellan ett tecken/objekt, ett medium/en förmedlare av tecknet ("vehicle"), och en uttolkare av detsamma.<sup>23</sup> Med sitt diagram (fig. 1) visar D'Alleva att ett "tecken" bär på information som finns i objektet, förmedlas via ett material och tolkas av en betraktare. Hon påpekar dock att det inte finns vattentäta skott mellan de olika kategorierna i hennes bild, utan att de ofta överlappar varandra.<sup>24</sup> Något som också visar sig i uppsatsens bildanalysdel.

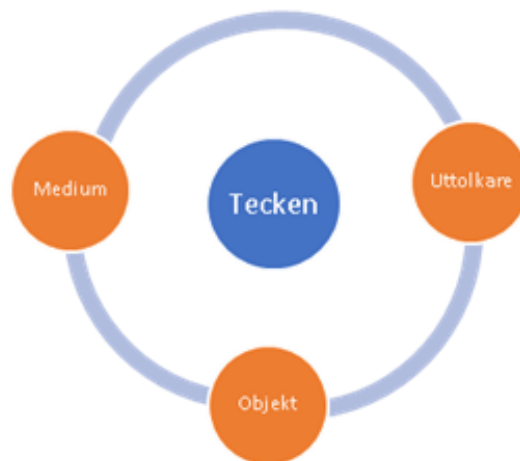


Fig. 1. Diagram of Peircean sign, fritt efter D'Alleva

---

<sup>21</sup> D'Alleva, s. 29

<sup>22</sup> Hatt och Klouk, s. 208-212

<sup>23</sup> D'Alleva, s. 29

<sup>24</sup> D'Alleva, s.29



## 1.6 Material

- Väggtallrik ur Ewerlöfs underglasymålade produktion. Datering: 1899. Storlek: 22 cm i diameter. Utställd på Världsutställningen i Paris 1900. Samling: Markus Dimdal<sup>25</sup>
- Vas i underglasymålning, samarbete mellan Ewerlöf och Ruben Rising, han stod för modell, hon för dekor. Höjd: 23 cm. Dateras till 1909-14. Samling: Markus Dimdal<sup>26</sup>
- Visikortsfat i underglasymålning, samarbete mellan Wallander och Ewerlöf. Han som modellör, hon som målare. Storlek: 17 cm i diameter. Dateras till: 1910-15. Samling: Markus Dimdal<sup>27</sup>

Ovanstående objekt är utvalda eftersom de dels speglar olika delar ur Ewerlöfs produktion, dels passar väl in i den semiotiska bildanalysen.

- Historiografiska texter i form av designböcker, uppslagsverk, material från historiska och nutida utställningar. .
- Betyg från Tekniska Skolan/Högre Konstindustriella Skolan.
- Efterlämnad skissbok, notisbok.

## 1.7 Forskningsläge

Elin Manker skriver i sin doktorsavhandling "Förlagd Form" om designutvecklingen i Sverige under en tidsperiod som ligger mellan åren 1860-1890.<sup>28</sup> I avhandlingen analyserar Manker Jakob von Falkes (1825-1897) bok "Konststilar och Konstslöjd" som en av de viktigaste "populärestetiska böckerna" på svenska under den tid hon undersöker (1860-1890).<sup>29</sup> Designprocesser inom seriell tillverkning i Sverige är föremål för Mankers forskning. Även vid Rörstrand tillverkades grundmodellerna seriellt för att sedan slutföras av konstnärer som Ewerlöf och Wallander, antingen i form av plastisk dekor och målning på en grundform, eller

---

<sup>25</sup> Markus Dimdal, *Art Nouveau från Rörstrand, konstkeramiken 1895-1926*, (Stockholm: Arvinius+Orfeus Publishing, 2016), s. 99

<sup>26</sup> Dimdal, s. 124

<sup>27</sup> Dimdal, s. 173

<sup>28</sup>Elin Manker, *Förlagd Form, Designkritik och Designpraktik i Sverige 1860-1890*, (Stockholm: Gidlunds Förlag, 2019), s. 141-178; Jakob von Falke, *Konststilar och Konstslöjd*, (Stockholm: C. E. Fritzes K. Hofbokhandel, 1885)

<sup>29</sup> Manker, s. 141

enbart målning.<sup>30</sup> Manker framhåller von Falkes betydelse för det estetiska uttryckets förkovran under det sena 1800-talet. I Sverige fanns då ännu inget medvetet designbegrepp, utan här talades om "konststilar" och "konstslöjd". Boken hade översatts från tyska till svenska av intendenten vid Nationalmuseum, Gustaf Upmark. På tyska är bokens titel "Aestetik des Kunstgewerbes", "Den tillämpade konstens estetik". Att ordet "estetik" föll bort helt kommenteras inte i boken av översättaren, vilket Manker uppmärksammar. Det kan ha haft betydelse för senare tiders forskning inom designpraktikens utveckling, skriver Manker, att ordet "estetik" fallit bort i översättningen. För eftervärlden blev kopplingen mellan formgivning och och fabriksstillverkning inte "estetik", utan "konstindustri". Enligt Manker var von Falke en av tre mest inflytelserika författarna av populärestetisk bildninglitteratur vid tiden. Alla tre hade museibakgrund och delade bildningsideal, men von Falkes bok kom ett tiotal år efter Lorenz Dietrichsons (1834-1917) (Uppsala Universitet) och Carl Lemckes (1831-1913)(Universitetet i Heidelberg). Då det finns en direkt koppling mellan von Falkes bok och Astrid Ewerlöf, lämnas spåret med Dietrichson och Lemcke. von Falkes bok fanns i Ewerlöfs egen bokhylla.<sup>31</sup> (se bild). I uppsatsen undersöks eventuella spår av von Falkes tankar om estetik i Ewerlöfs objekt och därmed indirekt kan sägas ha påverkat designpraktiken vid Rörstrands de aktuella åren.

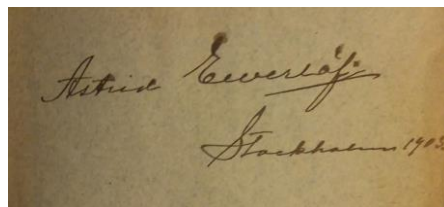


Bild 2. Från försättsblad, foto: Privat

Konstvetaren Elisabet Stavenow-Hidemark, tidigare verksam vid Nordiska Museet, skriver om stilisering av växter och djur som ett internationellt drag i den nya stilen och att den blev svensk, när tallkvistar, maskrosor och ängsblommor utgjorde motivet.<sup>32</sup> Enligt Stavenow-Hidemark undervisades i konsten att stilisera blommor på Tekniska Skolan, där flera av konstnärerna inom Rörstrands art nouveauporslin hade gått. Stavenow-Hidemark citerar

---

<sup>30</sup> Dimdal, s. 50

<sup>31</sup> privat arkiv

<sup>32</sup> Elisabet Stavenow- Hidemark, *Svensk Jugend*, (Stockholm: Nordiska Museet, 1964), s. 30-31

Tekniska Skolans rektor 1899, Thor Thorén, och hans definition av "stilisering": "Växten uppfattas sådan som naturen ämnat den, utan ofullkomligheter. Färgen återgives med platta, enkla toner, som mera avse framhållandet av teckningen än modelleringen."<sup>33</sup>

I en senare bok om jugenddesign, översatt från tyskan, skriver konsthistorikern Gabriele Fahr-Becker om stilen att den kallas för "stjälkstil", eftersom blommans stjälk var minst lika instressant för jugendkonstnären som själva blomman. Fahr-Becker menar att den linjära diktionen kunde ses som "huvudelement i gestaltningen".<sup>34</sup> Det är detta Ewerlöf tycks ha inspirerats av i den analyserade väggtallriken.

Konstvetaren Bengt Nyström har skrivit om att de florala motiven dominerade såväl i Wallanders motiv som tidens konsthantverk överlag under den aktuella tiden. I en efterlämnad skissbok finner Nyström hur Wallander prövar att återföra de blommor han väljer till sina urformer, som till exempel penningört, äppelblom, tistel och maskrosblad.<sup>35</sup>

När det gäller hur den nya stilen uppkom råder delade meningar. Enligt Fahr-Becker var det Samuel Bing (1838-1905) som kom att stå fadder. Bing, bördig från Hamburg, hade kommit till Paris och skulle där, den 26 december 1895, ha öppnat sitt galleri på Rue de Provence och med namnet "Maison Bing. L'Art Nouveau."<sup>36</sup> Men konstnären och keramikern Estelle Schlossman argumenterar för att Stockholm låg ett år före Paris, när det gällt lanseringen av "den nya stilen."<sup>37</sup> Hon framhåller särskilt betydelsen av Erik Folckers (1858-1926) insatser. Han var Svenska Slöjdföreningens sekreterare, amanuens vid Nationalmuseum och drev butiken "Sub Rosa" i Stockholm. Den tillhandahöll bland annat tapeter och lergods från Morris och kakel från William de Morgans verkstad i Fulham. Enligt Schlossman var denna butik betydelsefull när det gällde att introducera keramik i art nouveaustil för en bredare kundkrets i Stockholm. Till en närmare analys av hur arts-and-craftinspirerad keramik förhåller sig till art nouveaustilen, avgränsas dock i denna uppsats, då en sådan ligger utanför uppsatsens syfte.

Om kulten av det manliga geniet och dess rötter tillbaka till 1700-talet, skriver Johan Linder i sin doktorsavhandling..<sup>38</sup>

---

<sup>33</sup> Stavenow-Hidemark, s. 31

<sup>34</sup> Gabriele Fahr-Becker (2004), *Jugend*, (Viken: Bokförlaget Replik AB, 2007), s. 77; s. 104

<sup>35</sup> Bengt G.T. Nyström, *Fataburen-Nordiska Museets och Skansens Årsbok*, Stockholm, 1967, sid. 102

<sup>36</sup> Fahr-Becker, s. 92

<sup>37</sup> Schlossman, Estelle, *Lergodskonstnärer*, (Stockholm: Carlssons Bokförlag, 1996) s. 250

<sup>38</sup> Johan Linder, "Den lokala profilen - Person, plats och kulturarv", doktorsavhandling (Stockholm: Stockholms Universitet, 2015), s. 32

Linder refererar till författaren Sven Delblanc (1931-1992), som i sin doktorsavhandling i litteraturhistoria från 1965, skrivit om hur en "kult av stora män" växt fram i ett sekulariseringens 1700-tal, där hyllningsdikter och "monument med sekulära motiv" kom att ersätta de kyrkliga utgångspunkterna för äreminnen. "Personerna hamnade i centrum och föreställdes driva historien framåt".<sup>39</sup> Enligt Linder skulle detta synsätt fortleva under hela 1800-talet med tillägget "(förvisso också i vår tid)".<sup>40</sup> Dett uttryck för en så kallad "upplyst" historiesyn, diskuteras i uppsatsen utifrån Lochlins och Pollocks feministiska teorier. Enligt den konsthistoriekanon som redovisas i uppsatsen, tycktes Alf Wallander bli föremål för denna "upplysta" historiesyn eller "kult". På grund av sina många åtaganden, kan han ha kommit att representera "utveckling" snarare än konstnärlig fördjupning.

## **2. Resultat**

### **2.1 Semiotisk bildanalys**

#### **Väggallrik '**

Bild borttagen i digital version av upphovsrättsliga skäl.

Bild 2. Väggallrik, foto: Markus Dimdal<sup>41</sup>

En väggallrik i underglasymålat art nouveauporslin från Rörstrand. Ett motiv med igenkännbara stiliserade malvablommor, stiliserade och framträdande stjälkar. Målat i för Ewerlöf typiska färger i röda och gröna nyanser mot vit bakgrund.

---

<sup>39</sup> Linder, s.32

<sup>40</sup> Linder, s.32

<sup>41</sup> Dimdal, s. 99

Ewerlöf signerar de av henne målade objekten med ett tydligt ·E·. Så även denna väggallrik. Frågan är om det för en tränad blick skulle gå att indexera hennes objekt endast utifrån färgskalan och sättet att teckna. Tallriken målade Ewerlöf under hennes första år på Rörstrand, 1899. Den ingick i Rörstrands kollektion på Världsutställningen i Paris 1900.

Från femstjärnan i mitten strålar dubbla stjälkar ut mot kanten och innan de når blomman, förses de med symmetriskt formade blad. Därefter följer foderbladen symmetriskt målade på varje blomstjälk och likt utsträckta armar möter de varandra som i en ringdans. Den centralt placerade femstjärnan går igen i var och en av de tio blomformerna som på exakta avstånd omger kanten. Kronbladen ser ut att forma malvor, en blomma som bär femstjärnan i sig med sina fem kronblad, vilket Ewerlöf kan ha inspirerats av.

En symbolisk analys av tallriken, visar på den matematiska strukturen som bildas av talen fem och tio. Den fembladiga blomman i mitten av tallriken har stiliserats till en femstjärna, det vill säga ett pentagram. Jag läser denna stilisering av malvan som en ansats att framkalla symboliska konnotationer. Pentagrammet har setts som symbol för människans fem sinnen, men hör också hemma i en religiös tankevärld.<sup>42</sup> Tallrikens runda form kan ses symbolisera ett avgränsat helt, ett makrokosmos. I Nationalencyklopedin härleds begreppet makrokosmos ur medeltidslatinets *macrocosmos* med betydelsen "världsalltet".<sup>43</sup> Som en pendang till den yttre cirkelns runda form, går det att upptäcka en liten, knappt synlig cirkel i femstjärnans mitt, ett mikrokosmos. Begreppet "mikrokosmos" är en sammansättning av grekiskans "mikro" och "kosmos" och betydde "liten värld" eller "miniatyrvärld".<sup>44</sup> Vid tiden när Ewerlöf målade fatet fanns i Stockholm och resten av Europa starka strömningar av esoterism och intresse för teosofi. Det kan ses som exempel på en "community" som var överens om ett esoteriskt motivval. Detta perspektiv var även utbrett bland den tidens moderna svenska konstnärer. Religionshistorikern Per Faxneld nämner Hilma af Klint, Tyra Kleen och Lucie Lagerbielke, vilka liksom Ewerlöf utbildats vid Högre Konstindustriella Skolan i Stockholm.<sup>45</sup> Detta antyder att den symboliska och esoteriska meningen som blottläggs i min semiotiska analys inte endast är ett resultat av min tolkning, utan faktiskt också var avsedd. Varje udd på blommans kronblad är tudelad, vilket gör att tiotalet går igen i varje blomma,

---

<sup>42</sup> <https://www.yumpu.com/sv/document/read/19714467/talens-betydelse-i-folkstro-religion-och-magi-malmo-hogskola>. Hämtad 2021-01-06

<sup>43</sup> <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/makrokosmos>. Hämtad 2021-01-06

<sup>44</sup> <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/mikrokosmos>. Hämtad 2021-01-06

<sup>45</sup> Per Faxneld, *Det ockulta sekelskiftet: Esoteriska strömningar i Hilma af Klints tid*, (Stockholm: Volante, 2020) s. 14

liksom att tallriken är indelad i tio lika stora fält med en blomma i varje. Tallriken utmärks av en matematisk exakthet med ett symboliskt budskap, i mina ögon ett uttryck för det som Jakob von Falke menade var konstnärens uppgift, "att göra naturformerna användbara för konsten."<sup>46</sup> På fatet representeras naturen av malvor. Blomman Malva hörde till den symbolvärld eller "community" som levde i konsten runt sekelskiftet 18-1900, Ewerlöfs tid. I ett efterlämnat notisblock har Ewerlöf för övrigt noterat namnen "Madame Blavatsky", och "Annie Besant" med andra kända teosofier från tiden.<sup>47</sup>

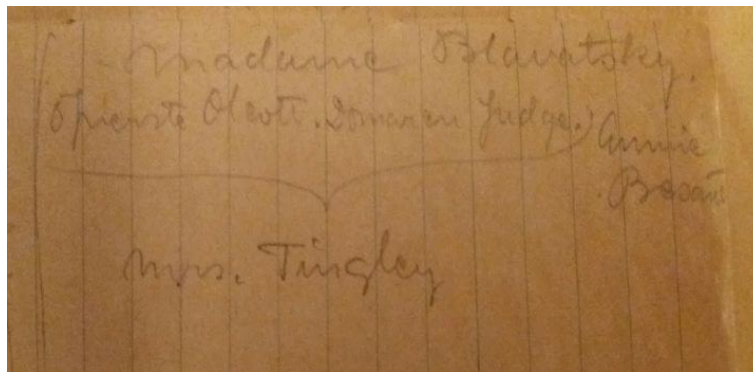


Bild 3. Notiser, foto: Privat

Blavatsky och Besant var verksamma inom Teosofiska Samfundet, Blavatsky som grundare.<sup>48</sup> "Mrs Tingley" var en amerikanska som kommit till Visingsö för att där etablera ett teosofiskt centrum.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup>Jakob von Falke, *Konstilar och Konstslöjd*, (Stockholm: C. E. Fritzes K. Hofbokhandel, 1885), s. 165

<sup>47</sup> Privat arkiv

<sup>48</sup> Faxneld, s. 67-75

<sup>49</sup> Visingsö Hembygdsförening, <https://visingsohembygdsforening.com>, (Hämtad 2021-01-02)

## Vas

Bild borttagen i digital version av upphovsrättsliga skäl.

Bild 4. Vas, foto: Markus Dimdal<sup>50</sup>

Ikonisk analys av vas i Rörstrands art nouveauporslin och underglasymålade av Astrid Ewerlöf, modellerad av Ruben Rising. Indexeras genom märkning undertill med modellörens initialer i relief i porslinet och Ewerlöfs målade signatur: ·E·.

Vasen uppvisar ett motiv i en naturalistisk stil, där stilisering finns med endast som en antydning. Rankor av vildvin är målade i blekt röda och gröna nyanser på ett akvarellliknande sätt, bären i en mörkare rödlila ton. Såväl den ikoniska som den symboliska analysen förstärks av den kongeniala färgsättningen. Vildvinets bär är giftiga, vilket understryks av de kalla färgtonerna. Mynningen är vid och försedd med flertalet perforeringar. Ewerlöf har avpassat målningen av vinbladen så att bladflikarna anpassas till håligheterna. I analysen av vasen överväger den ikoniska strukturen med sin naturalistiska stil mer än den symboliska. Vasen framstår som ett utvecklat exempel på samarbetet mellan modellör och målare, där den symboliska meningen fått underordna sig den ikoniska och på så sätt uttrycka att det finns en spänning mellan dem. Här går att skönja påverkan från Ewerlöfs intresse av von Falkes teori om "stil". För honom var måttfullheten viktig. Objektets funktion formades ur "en inre nödvändighet" som grundades på "tydlighet". Att objektet höll sitt mått var viktigare än

---

<sup>50</sup> Dimdal, s.125

storleken i sig. Viktiga var också "orneringens proportioner", vilket vasens ikoniska struktur understryker. Vasen är ett exempel på hur Ewerlöf låtit ornamenteringen av bladen och bären rätta sig efter formens mått. Att de med von Falkes ord "blygsamt måste rätta sig efter sin plats."<sup>51</sup> Samtidigt som de å andra sidan inte heller kan sägas vara så oansenliga och petigt utförda "att man måste söka med förstoringplas."<sup>52</sup> Det var balansen som var måttet och i uppsatsen drivs tesen att von Falkes teori om estetik kan läsas som en referenspunkt i Ewerlöfs skapande.

### Visitkortsfat

Bild borttagen i digital version av upphovsrättsliga skäl.

Bild 5. Visitkortsfat, foto: Markus Dimdal<sup>53</sup>

Den ikoniska analysen av visitkortsfatet visar ett objekt som speglar sin tid, men knappast längre gör det. Funktionen får anses daterad, då dagens visitkort ofta är digitala. Fatet indexeras som ett samarbete mellan Wallander som modellör och Ewerlöf som målare. Fatet är märkt med ALF WALLANDER (versaler) på sidan och stämplat med E under.<sup>54</sup> Konstnärsskapet i att vara "artist" på Rörstrand lyftes med signeringen fram av företaget. Först hade det gällt unikat, men så småningom signerades även serier av konstgods och designade bruksvaror. I de fallen kunde en signering anses fungera som ett säljande varumärke, som exemplet DESSIN ALF WALLANDER.<sup>55</sup> Då behovet av visitkortsfat idag inte är detsamma som vid fatets tillkomst har funktionen försvunnit. Analysen övergår därför i ett sökande efter mening oberoende av funktion. Ikonisk och symbolisk nivå av meningssökande flyter därmed ihop. Wallander har försett fatet med en plastisk dekor i form av en kräfta. Klorna är kraftiga och påminner om en krabba. Färgsättningen är ovanlig för att vara ett objekt som Ewerlöf

---

<sup>51</sup> von Falke, s. 160

<sup>52</sup> von Falke, s. 160

<sup>53</sup> Dimdal, s. 173

<sup>54</sup> Dimdal s. 173

<sup>55</sup> Bengt Nyström & Jan Brunius, *Rörstrand 280 år*, (Västerås: ICA Bokförlag, 2007), s. 182



målat. Kräftans mörka färg tycks vara en naturalistisk avbild av de färger som bygger upp kräftans naturligt mörka skalfärg, vilket är ett naturalistiskt och ovanligt uttryck. Kräftor i övrig porslinsframställning brukar visas upp från sin kokta, röda sida. Dimdal skriver om den urangula oxidfärgen att den var modern vid tiden och idag inte längre används av keramiker på grund av sin giftighet.<sup>56</sup> Detta visar att fatet, vars funktion inte längre är aktuell, även är daterat på grund av sitt giftiga material. Vilket också visar att medvetenheten om miljögifter utvecklats sedan fatet tillverkades. Giftigheten visar också på att det finns en spänning mellan de unika konstobjektens lyxiga framtoning och den giftiga färgen.

## 2.2 Historiserande texter

Alf Wallander (1864-1914) beskrivs av Nyström som en sammanhållande kraft för konsthantverket i Sverige åren runt sekelskiftet 1900:

"Detta hade dock i mindre utsträckning sin grund i hans konstnärliga kvaliteter än i hans mångsidighet, hans enorma produktivitet och hans uppslagsrika initiativ på ett flertal områden." <sup>57</sup>

Enligt Nyström hade Wallander samtidigt som arbetet vid Rörstrands, uppdrag för Giöbels (inredning), Kosta och Reijmyre (glas), Böhlmarks och Leja (lampor), arbeten inom silver, brons, tenn, järnsmide, smycken, bokomslag och bokband. Han satt dessutom i olika kommittéer inom Svenska Slöjdföreningen (från 1896), var intendent i Sveriges Allmänna Konstförening (från 1910), och lärare vid Tekniska Skolan.<sup>58</sup> I Vingedals förteckning över svenska porslinsmärken (1949) får signaturerna Alf Wallander, WL, Waldemar Lindström och NEL, Nils Emil Lundström representera samtliga av gruppen totalt samtida underglasymålare vid Rörstrand (där namn som Ewerlöf, Astrid Bodén, Mela Anderberg, Algot Eriksson och Ruben Rising ingick).<sup>59</sup> Ewerlöf och Rising (1869-1929) kom att samarbeta i ett flertal objekt, där han hade rollen som modellör och hon den som målare.<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Dimdal, s. 290

<sup>57</sup> Bengt G.T. Nyström, "Alf Wallander och Rörstrand - något om svensk jugendkeramik", *Fataburen, Nordiska Museets och Skansens Årsbok*, (1967), s. 95

<sup>58</sup> Nyström, sid. 97

<sup>59</sup> S.E. Vingedal, *Porslinsmärken*, (Stockholm: Forum, 1950), s. 70

<sup>60</sup> Dimdal, s. 374; För närmare presentation av Rising, se till exempel Roland Jakobsson, "Ruben Rising, modellör hos Rörstrand", i *Dövas Rötter*, (2009: nr 22, årgång 15), s.8-9

1:e antikvarien Carl-Henrik Ankarberg och museimannen Nyström skriver om arkitekten Hugo Hörlin (1851-1894) i samband med det sena 1800-talets Rörstrand. Efter Köpenhamnsutställningen 1888 hade han engagerats som konstnärlig rådgivare vid företaget med uppgift att utveckla såväl konst- som servisgodset.<sup>61</sup> Hörlin var samtidigt verksam som lärare vid Tekniska Skolan och kan ha haft Ewerlöf som elev där under år 1893; hennes första och hans sista år på skolan. 1879 hade Hörlin startat Högre Konstindustriella Skolan (HKS) som Ewerlöf utexaminerades ifrån våren 1899. Sommaren 1894 avled Hörlin tragiskt i en drunkningsolycka i Stockholms skärgård. Alf Wallander hade varit Hörlins elev på HKS några år före Ewerlöf och efter Hörlins död, efterträddes han av Wallander på posten som konstnärlig rådgivare på Rörstrand från år 1896.<sup>62</sup> Enligt Nyström var det viktigt för Wallander själv att framstå som "inspiratör" och inte som ansvarig chef för den konstnärliga produktionen vid Rörstrand:

"genom min personliga insats väcktes de förutvarande till lif och genom att jag sjelf utförde en hel del arbete åt fabriken fingo de andra som voro där förut, en slags imitationsifver så att de engagerades till att komma in på den bog jag ville ehuru jag ej hade något med dem direkt att göra"<sup>63</sup>

Uttalandet avspeglar en nedsättande syn på konstnärskollegorna från en som skattar sig själv högre. Ändå var kanske inte inflytandet från Wallanders sida över övriga konstnärer så märkvärdigt stort. På sitt sätt kan Ankarberg och Nyström sägas dekonstruera vad rollen som "konstnärlig ledare" vid Rörstrands innebar under Wallanders tid. Även om både Hörlin och Wallander hade varit konsulterade som sådana, hade det aldrig varit tal om något chefskap:

"Under åren runt sekelskiftet 1900 var det aldrig fråga om detta; snarare kan de karaktäriseras som ledande konstnärer"-- "Vid sidan av de ledande konstnärerna, *fanns även ett stort antal kompetenta "porlinsmålare" och "formare" som hade en stor roll vid framställningen*".<sup>64</sup> (Min kursivering). Citatet från Wallander och Ankarbergs & Nyströms åsikt om ledarskapet över konstnärerna, väcker frågor om hur detaljstyrd eller självständig en konstnär som Ewerlöf egentligen var i sitt skapande.

---

<sup>61</sup> Carl-Henrik Ankarberg & Bengt Nyström, *Rörstrand i Stockholm*, (Stockholm: Stockholmia Förlag, 2007) s. 210

<sup>62</sup> Ankarberg & Nyström, s. 269

<sup>63</sup> Nyström, s. 97

<sup>64</sup> Ankarberg & Nyström, s. 267

Ankarström och Nyström dekonstruerar även en del av den selektiva traditionen som pekar ut Wallander som den som introducerade underglasymåleriet på porslin i Sverige. Enligt dem hade Hörlin tillsammans med "den unge och på Rörstrand uppvuxne Algot Eriksson introducerat underglasymålningen efter danskt mönster."<sup>65</sup> Eriksson beskrivs av Nyström som "den självständigaste".<sup>66</sup> Helena Dahlbäck Lutteman, tidigare intendent vid Nationalmuseum, skriver att Karl Lindström och Nils Emil Lundström redan på Stockholmsutställningen 1897 visat en rad pjäser med växtmotiv. På konstavdelningen hade visats två jättevaser av Wallander, skriver Dahlbäck Lutteman, "med slingrande djur i relief och underglasymåleri."<sup>67</sup> Hon såg vidare en "böljande, nästan sensuell formgivning fylld av organisk mystik, en kontinental jugend på hög nivå."<sup>68</sup> Flera exempel på denna fritt modellerade finns i Dimdals bok.<sup>69</sup> I uppsatsen är citatet från Dahlbäck-Lutteman ett exempel på hur en tradition förstärks och fortsätter att selektera bort andra, såväl kvinnor som män.

Till Rörstrands fabriker i Stockholm kom Ewerlöf och tre studiekamrater från Högre Konstindustriella Skolan (HKS) hösten 1899. Rörstrands hade då redan som nämnts börjat satsa på att låta konstnärer medverka i produktionen. 1895 hade Wallander knutits till företaget och på Stockholmsutställningen 1897 hade han haft en egen utställningshall och Rörstrand hade fått guldmedalj för sin utställda samling av konstporslin.<sup>70</sup> Kollektionen hade markerat ett avståndstagande från 1800-talets historicism och "majolikakonst". Majolikaporslin går tillbaka till den tid då Mallorca var omlastningsplats för spansk-moriskt porslin på väg till Italien under renässanstid. "Maiolika" är en äldre italiensk benämning av "Mallorca"<sup>71</sup> Stilen kännetecknades av en keramik i starka färger, men hade dött ut under 1700-talet. Vid mitten av 1800-talet hade stilen tagits upp på nytt i England och därifrån hämtats till Rörstrands, vanligen omsatt i stora färgrika pjäser. Ett exempel därifrån är en praktpjäs med fyra utstyrda elefanter i ring bärande en rikt dekorerad urna.<sup>72</sup> Den något svulstiga och färgglada stilen ansågs passa väl in i 1800-talets överlastade inredningsmode och blev mycket populär, förutom i vaser, urnor och piedestaler, även i kakelugnar.<sup>73</sup>

---

<sup>65</sup> Ankarberg & Nyström, s. 210

<sup>66</sup> Nyström, s. 98

<sup>67</sup> Helena Dahlbäck Lutteman, *Fajans, porslin och flintgods 1700-1900*, (Västerås: ICA Bokförlag, 1980), s. 189

<sup>68</sup> Dahlbäck Lutteman, s. 189

<sup>69</sup> se referens not 44

<sup>70</sup> Nyström & Brunius, s. 74

<sup>71</sup> Dahlbäck Lutteman, s. 146-148

<sup>72</sup> Nyström & Brunius, s. 55

<sup>73</sup> Ankarberg och Nyström, s. 204-206; Dimdal, s. 281-282

Det var det nya underglasymålade porslinet som hade bäddat för Rörstrands framgångar vid utställningen 1897. Nya framställningsmetoder genom hela produktionskedjan; modellering, målning och bränning, möjliggjorde att föremål kunde utformas med nya uttryck. Objekten kunde få plastiska dekorer, perforeringar och färger målade under glasyren.<sup>74</sup> Framställningsmetoden med underglasymålning hade Den Kongelige Porcelainsfabrik i Köpenhamn varit först ut med. Rörstrand hade varit snabba att följa upp de danska framgångarna, att döma av ett fat med färgprover som tillkommit redan år 1888.<sup>75</sup> Det var när denna nya konstkeramik hade börjat tillverkas under 1890-talet, som konstnärerna också börjat signera sina verk, oftast med initialerna. Eftersom A:et som i Astrid var upptaget av Algot och redan signerade sina objekt med A.E, blev det som tidigare nämnts för Ewerlöf ett .E. .

Dahlbäck Lutteman beskriver de två W:na, Alf Wallander på Rörstrand och Gunnar Wennerberg på Gustafsberg, som "början på något nytt" och "pionjärer för den verksamhet med konstnärliga medarbetare, karaktäristisk för den svenska konstindustrin under 1900-talet." Hon konstaterar samtidigt att jugendkeramiken endast var en liten del av den totala produktionen och beklagar att den inte fick tillfälle att växa sig starkare..<sup>76</sup>

När det gäller utbildningens betydelse för artistrollen inom Rörstrand, skriver Nyström, att Wallander först utbildat sig till målare. Han hade studerat vid Konstakademien i Stockholm 1879-85 och i Paris 1885-1890.<sup>77</sup> Detta faktum visar på utbildningens betydelse för självbild och med vilken självklarhet Wallander uppfattade sitt handlingsutrymme. Att han var en stark kraft i tidens framväxande produktion av hantverk kan inte motsägas. Bara väcka en stilla undran om allt ljus som föll på honom, gjorde att flera som också var förtjänta av uppmärksamhet förblev i bakgrunden.

Ewerlöfs studentbetyg från statliga Tekniska Skolan för Qvinliga Lärjungar våren 1896 med direkt fortsättning vid HKS visar att hon hade en stabil utbildningsbakgrund att stå på. Särskilt kan betygen i Geometrisk konstruktionsritning, Konstindustriell fackritning och Textning jämte skönskrift framhållas. I slutet av betyget finns ett tillägg om extra lovord för "konstindustriell fackritning och geometrisk konstruktionsritning", liksom för "mycket god flit" och "mycket gott uppförande". Under dessa tre gymnasieår fick Ewerlöf möjlighet att

---

<sup>74</sup> Nyström & Brunius, s.60

<sup>75</sup> Nyström & Brunius, s. 60

<sup>76</sup> Ankarberg & Nyström, s. 231

<sup>77</sup> Nyström, s. 96

öva förmågan både att teckna och att måla akvarell. Två områden som, av underglasymåleriet att döma, kom att vara viktiga för objektets slutresultat.<sup>78</sup>

Att Ewerlöf besökte den stora Stockholmsutställningen 1897 framgår av skisser hon gjort därifrån.<sup>79</sup> Utställningen hade invigts den 15 maj och stängde först söndagen den 3 oktober. Tider som torde ha varit möjliga för studiebesök med klasskamraterna från HKS där Ewerlöf börjat hösten 1896. Studenterna kan då inte ha undgått Rörstrands stora avdelning med bland annat exempel på frihandsmodellering, eller Konsthallen med Wallanders keramik. Ewerlöf bidrog till Rörstrands unika konstproduktion av lyxobjekt med sitt dekormåleri i första hand. Genom sin mångåriga artistiska verksamhet vid Rörstrand, satte Astrid Ewerlöf sin prägel på ett stort antal unikat. Hon förblev vid sina pjäser. Följande eftermäle får representera det omfång med vilket hon intar en plats i designhistoriens kanon från det tidiga 1900-talet i vårt land:

"Astrid Ewerlöf (1876-1927) hörde till de konstnärligt mer framträdande artisterna vid Rörstrand under flera år. Hon var anställd sedan 1899 och arbetade i fabriken art med mindre vaser och skålar med en ofta mycket väl sammanhållen form, dekor och färg."<sup>80</sup>

### 3. Slutdiskussion

När det gäller den symboliska analysen, blir en tydlig uppdelning mellan de olika objekten synlig. Å ena sidan väggtallriken med sitt genomfört stiliserade motiv, å den andra, vasen och visitkortsfatet med sina mer naturalistiska uttryck. Den stilistiska väggtallriken med sin matematiska symbolik ger mig intrycket, att här krävs en typ av läsförmåga av betraktaren som D'Allea skriver om som i dag kan ligga längre bort än den gjorde vid tiden för tallrikens tillkomst. Runt sekelskiftet drog en esoterisk våg över Europa och den tycks ha sköljt även över Stockholm. Tallrikens tillkomst kan därför tolkas som en händelse som ser ut som en tanke. Särskilt som det av notisblocket går att förstå att Ewerlöf var öppen för teosofi. Vasen i sin tur, kan ses som ett uttryck för att Ewerlöf tagit till sig av von Falkes teorier om ornamenteringens principer. Att det var avvägningen mellan form och dekor som var det viktiga, inte storleken på objektet i sig. Formen skulle vara sprungen ur en "inre nödvändighet". Resultatet är en tydligt modellerad och målade vas. Stiliseringen är här inte

---

<sup>78</sup> Betygsavskrifter, Riksarkivet, Arninge

<sup>79</sup> Efterlämnad skissbok, privat arkiv

<sup>80</sup> Nyström & Brunius, s. 81

alls lika långt gången som i väggallriken; dekoren är snarast naturalistiskt återgiven. Vasen blir därmed ett exempel på ett objekt där det naturalistiskt ikoniska i måleriet tar överhanden över en stiliserad symbolik. I jämförelsen mellan väggallriken och vasen blir på så sätt en spänning synlig i den semiotiska strukturen mellan det ikoniska och det symboliska. I väggallriken överväger den stiliserade symbolismen på bekostnad av naturalismen, i vasen blir det tvärtom. Vad kan den skillnaden ha berott på? Väggallriken torde av dateringen att döma vara ett av Ewerlöfs först utförda objekt på den nya arbetsplatsen. Om hon inte rentav hade med sig den som ett arbete från Konstindustriskolan? Tiden medgav inte ett vidare utforskande av den frågan inom ramen för uppsatsen. Men faktum kvarstår, att det på HKS undervisades i stiliseringskonsten, och i väggallriken visar Ewerlöf på vilket sätt hon har tagit till sig den. Förutom att den analyserade vasen är ett betonat ikoniskt exempel, är den även ett exempel på ett nära samarbete mellan modellören och målarinnan. Vilka kvaliteter behövde de utveckla för att samarbetet skulle flyta på, när en av dem inte hörde? Hur såg utbytet dem emellan ut? Det måste ha skett i ett utbyte av skisser, kanske ett gemensamt skissande? Det säger något både om Rising och om Ewerlöf att de tycktes hitta en ordlös ton i samarbetet som ledde dem fram till konstobjekt som vasen i analysen och dess komplicerade dekor.

Med en egen betydelse framstår visitkortsfatet. Det kan ses som ett exempel på en annan sorts samarbete än det mellan Ewerlöf och Rising. Fatet ger inte intryck av att vara ett resultat av två artister som i första hand var kollegor. Från citatet av Alf Wallander återgivet i uppsatsen drar jag slutsatsen att Ewerlöf och Wallander inte såg sig som jämbördiga konstnärer på Rörstrand.<sup>81</sup> Han hade som vi har sett, många uppdrag inom skiftande hantverk i landet liksom även administrativa. Citatet visar på en person som framhävde sig själv och sin egen förmåga. Var det i praktiken på bekostnad av andra? Svaret på den frågan kan inte direkt besvaras i denna uppsats. Det går inte att säga annat än att Wallanders uppfinningsrikedom och utvecklande av konstkeramiken vid Rörstrands var betydande. Men ändå vill jag använda hans egen utsaga om sig själv för att belysa såväl Nochlins som Pollocks teorier om varför kvinnliga konstnärer hade svårt att göra sig gällande under den tidiga modernismens tid. Den tradition som utvecklats under århundraden var starkt selektiv till sin karaktär och såg därför bara på ena ögat. Denna selektiva tradition tenderade att vara självförstärkande och levde på så sätt vidare. Förändring var bara möjlig om och när normerna för traditionens grund dekonstruerades.

---

<sup>81</sup> se s. 15

Undan för undan skulle denna grund komma att luckras upp, men på Wallanders och Ewerlöfs tid, rådde ännu normen att kvinnor och män var födda ojämlika.

På visitkortsfatet är det Wallander som format en kräfta med kraftiga klor som famnar runt fatets kant och de kommande visitkorten. Färgsättningen är ovanlig för Ewerlöf och väcker frågor. Kunde hon själv fritt välja färger, eller var det en order hon hade att följa? Antingen är visitkortsfatet ett exempel på att Ewerlöf var en mångsidig konstnär som kunde ta fram en annan kvalitet i sig än den som speglades av den gängse ljusa akvarelliga koloriten. Eller också är fatet exempel på att hon dragit sig tillbaka mentalt och låtit Wallander bestämma. Visitkortsfatets ikoniska struktur kräver i dagens läge en förklaring. Även om kräftan är målad i naturalistisk stil med färger som en okokt kräfta har, och därmed möjlig att känna igen, är fatets funktion föråldrad. Att gå på visit och lägga sitt kort på det därför avsedda fatet, torde idag - i vår digitala tid - kunna betecknas som passé. Idag skulle fatet få ta emot något annat i lagom storlek som innehavaren behövde lägga ifrån sig. Den urangula oxidfärgen som var modern när fatet tillverkades var giftig. Var det en kunskap som fanns då? Idag finns den och färgen används längre inom keramiktillverkning.<sup>82</sup> Att arbeta med giftiga färger, väcker frågor om fabriken arbetsmiljö. Kände konstnärerna till detta? I så fall kan det vara lätt att förstå Wallanders kortare inbrott. Svårare att förstå Ewerlöfs många års arbete med leror och färger. Om såväl arbetsledning som utförare var okunniga om att färgen var giftig kan situationen passera som dåtida omedvetenhet. Men om cheferna visste och inte konstnärerna kommer saken i ett annat läge och skulle ge bilden av att det rådde en hierarkisk ordning i fabriken som gick ut över konstnärernas arbetsmiljö, hur fria de än ansågs kunna vara i sitt skapande.

Sammanfattningsvis kan sägas att den semiotiska bildanalysen ger vid handen tre exempel som speglar var sin fas i Ewerlöfs bidrag till Rörstrands design under art nouveauperioden: ett självständigt arbete (väggtafeln), ett kollegialt samarbete (vasen) och ett hierarkiskt samarbete (visitkortsfatet), där inte Ewerlöf haft den ledande rollen. Jag är böjd att se samarbetet mellan Wallander och Ewerlöf i fatet som ett exempel på det Pollock menar vara "måleri som praktik i sig är en plats där könsskillnad skrivs in".<sup>83</sup> Vilken blick kan Ewerlöf själv ha haft på ett objekt som detta? Vilken blick hade Wallander, och vilken blick hade företaget? För min egen blick tydliggör denna semiotiska bildanalys cirka hundra år efter objektets tillkomst, att de olika graderna av en konstnärs självständighet i förhållande till det

---

<sup>82</sup> Dimdal, s. 290

<sup>83</sup> Pollock, s. 198

färdiga resultatet, behöver utforskas närmare. Analysen säger mig att objekten, förutom att tömmas på sin strukturella mening i form av ikon, index och symbol, även har något psykologiskt och socialt att säga om blickarna som betraktar dem. För konstnärens del i framställningsögonblicket, för företagets del i försäljningsögonblicket och för mig som betraktare i läsögonblicket.

"Detta hade dock i mindre utsträckning sin grund i hans konstnärliga kvaliteter än i hans mångsidighet, hans enorma produktivitet och hans uppslagsrika initiativ på ett flertal områden." <sup>84</sup>

I uppsatsens historiserande texter framhålls oftast Alf Wallander som en mycket betydelsefull person för Rörstrands och dess art nouveauporslin. Men det antyds också att han var mycket mångsidig med en stor produktion. Det stärker min tes att han kan ha varit föremål för den svenska 1700-talstraditionen att geniförklara män som i kraft av en mångsidig verksamhet fått representera utveckling. Om så är fallet ser jag "genikult" som en del i den "selektiva tradition" som behöver dekonstrueras för att åstadkomma förändring. Och förändring har åstadkommit. Under 1900-talet har även kvinnor som Selma Lagerlöf och Astrid Lindgren fått sina statyer.

Det ligger i uppsatsens syfte att inte blunda för genikult och selektivt traditionsbyggande för att få fatt på Ewerlöfs eventuella placering i skuggan bakom geniet.

Frågan om vilken roll Astrid Ewerlöf spelade för formgivningen på Rörstrand under sin tid som anställd är inte enkel att svara på. Rent faktiskt kan konstateras att anställningen varade i hela 26 år. Även om art nouveauperioden med de exklusiva konstobjekten anses vara slut i och med Baltiska utställningen i Malmö 1914 och första världskrigets utbrott samma år - som gjorde det svårt för företaget att importera lera och färger - växlade Ewerlöf spår och vände sig bland annat till stengodset. Men sin största roll måste hon ha ansetts spela under de år denna uppsats täcker in: 1899-1915. Då var allt ungt och nytt och hon hade sällskap till Rörstrand av flera av sina studiekamrater från HKS. Själv var hon 23 år när hon började och art nouveaustilen var på väg att utvecklas. Eller kanske hon spelade störst roll som en trofast medarbetare, som genom att ägna sitt hantverk så lång tid, utvecklade ett tålmodigt mästerskap? Den tysta kunskap som Ewerlöf tycks ha företrätt, gör naturligt inte mycket väsen av sig. Denna tysta kunskap har ändå givit Ewerlöf en liten, men dock plats i historieskrivningen om Rörstrand och det tidiga 1900-talets svenska formgivning. För historieskrivningen i stort är hon en modig föregångare som tog steget in på arbetsmarknaden som självständig kvinna och

---

<sup>84</sup> Nyström, s. 95



konstnär. Ett exempel på vad det kunde innebära är att hennes initialer var upptagna när hon skulle signera sina objekt. I signaturen A.E. står A redan för Algot och Astrid får stryka sitt kvinnliga förnamn. Jag ser hennes signatur E med punkter runt: ·E· som hennes sätt att lösa det feministiska dilemmat som Pollock skriver om.<sup>85</sup> Att prickarna inte är obetydliga i sammanhanget, utan ett statement.

När det gäller boken som Ewerlöf hade i sin bokhylla, "Konststilar och konstslöjd", blev det för mig en ögonöppnare att Manker så pass utförligt analyserat den i sin avhandling. Den blev på så sätt indirekt viktig för mitt sökande efter designpraktiken vid Rörstrands och i vilken mån Ewerlöf bidragit till den. Manker noterar att boken inte kommit i nytryck sedan den först gavs 1865. Ewerlöfs namnteckning på försättsbladet följs av året 1903. Hon hade då arbetat några år vid Rörstrands med att framställa unika objekt som i företagets priskuranter benämndes som "lyx", ämnade för ett fåtal kunder. Genom Mankers läsning av von Falke, utvidgas min bild av Ewerlöf och vilken bild hon hade av sitt skapande. Eftersom boken, enligt Manker, var populär och vida spridd här i landet, nådde den även många läsare. von Falkes avsikt med boken hade varit att höja bildning och praktik när det bland annat gällde hemmets estetik. Ewerlöfs intresse för boken kopplar henne till den för tiden aktuella bildningsfrågan som Manker skriver om. Som industrianställd konstnär var Ewerlöf en del av den keramiska praktikprocessen. Hon deltog i en kommersiell situation med en exklusiv tillverkning. Det kan tolkas som att läsningen av von Falke gav Ewerlöf perspektiv på det egna skapandet. Att det gav henne en yrkesmässig förankring att, förutom att tillverka lyxobjekt, även känna sig delaktig i folkbildning? Inriktningen mot hemmet i stilhänseende kan ha fått betydelse för Ewerlöfs produktion och därmed indirekt för Rörstrands. När Ewerlöf någon gång omnämns i kanon, är det hennes ofta små, men välhållna sammanhållna objekt som framhålls. Det är svårt att veta om hon fick uppgiften att framför allt ägna sig åt dessa mindre objekt som en orderuppsiffrån, eller om hon självvalde att utveckla det lilla formatet med sina dekorer.

I slutbetyget från Tekniska Skolan framhålls hennes "mycket goda flit" och hennes "mycket goda uppförande". I dagens läge får utsagor som dessa en dubbel betydelse då de har en biton av underordning. Oklart för mig om även unga män fick vitsord som dessa i sina betyg. Idag kan de uppfattas som delar i den "selektiva tradition" som började tidigt med en inbyggd syn på att flickor och pojkar, kvinnor och män, skulle vara naturligt ojämlika.

---

<sup>85</sup> not 13

Även om Ewerlöfs produktion kom att framför allt bli lättplacerade objekt i överklassens hem, hade hon själv tagit steget ut att bli självförsörjande yrkeskvinna, något som i den tidiga modernismens tidevarv inte bara var ovanligt, utan också krävde mod. Enligt historikern Karin Hassan Jansson var det till exempel omöjligt att som ogift kvinna komma i fråga för tsledande uppgifter på arbetsplatsen.<sup>86</sup> Efter den normen agerade kvinnor och män. Med sin trofasthet mot arbetsuppgiften, sitt eget skapande och sina många anställningsår visade Astrid Ewerlöf med sitt exempel på att kvinnans utbrytning från hemmet var möjlig. Uppsatsen visar att hon kanske inte satt så många spår i svensk designhistoria, men syftet med uppsatsen var heller inte att skriva fram henne som en betydande konstnär. I stället ville jag visa på spår som hon lämnat efter sig och som skapat mening inom den svenska designpraktiken.

#### **4. Sammanfattning**

I denna uppsats undersöks arvet efter Rörstrands med Astrid Ewerlöfs bidrag till det tidiga 1900-talets svenska designutveckling som exempel. Som kvinna och konstnär utbildad vid Högre Konstindustriella Skolan (Konstfack) och anställd inom konstindustriföretaget Rörstrand i Stockholm 1899, i den tidiga modernismens tid, visar uppsatsen att Ewerlöf var med om att bryta ny mark. Ett urval av hennes konstobjekt analyseras med semiotisk metod. Analysen visar på olika grader av självständighet i objektens uttryck, vilket leder till spänningar i den semiotiska strukturen mellan ikon, index och symbol. I uppsatsen ges historik kring art nouveaustilens uppkomst och dess från början stiliserande ideal. Ett estetiskt ideal som beskrivits redan 1895 av konsthistorikern och folkbildaren Jakob von Falke, och vars idéer Ewerlöf tycks ha inspirerats av i sitt skapande. En diskussion förs utifrån i vilken mån Nochlins och Pollocks teorier om varför kvinnor och konstnärer som Ewerlöf hamnade i skuggan av männen under den tidiga modernismens tid förs utifrån begrepp som "genikult" och "selektiv tradition."

---

<sup>86</sup> SR Play, Släktband, 2021-01-01, där historikern vid Uppsala Universitet, docent Karin Hassan Jansson talar om den ogifta kvinnans ofria ställning vid den aktuella tiden, Hämtat 2020-01-04

## 5. Källor och litteratur

Franzén, Niclas, Gullstrand Hermelin, Kerstin, Lind, Elisabeth, Ström Lehander, Karin, Tyra Kleen, [www.tyrakleen.se](http://www.tyrakleen.se), 2016

Programblad, "Måste jag skrika för att höras", Symposium om Tyra Kleen, ett återuppväckt konstnärsskap, Thielska Galleriet, Stockholm, 7 september 2018

Skissblock, notisbok, privat arkiv

Program. Konstnärlig blomstring - art nouveau från Rörstrand 1895-1920. Thielska Galleriet, Stockholm, 18 februari - 4 juni 2017

Ankarberg, Carl-Henrik och Nyskröm, Bengt, *Rörstrand i Stockholm*, (Stockholm: Stockholmia Förlag, 2007)

Dahlbäck Lutteman, Helena, *Fajans, Porcelain och flintgods 1700-1900*, (Västerås: ICA Bokförlag, 1980)

D'Alleva, Anne, (2004) *Methods & Theories of Art History*, (London: Laurence King Publishing Ltd, 2019)

Dimdal, Markus, *Art Nouveau från Rörstrand, konstkeramiken 1895-1926*, (Stockholm: Arvinius+Orfeus Publishing, 2016)

von Falke, *Konststilar och Konstslöjd*, (Stockholm: C. E. Fritzes K. Hofbokhandel, 1885)

Faxneld, Per, *Det ockulta sekelskiftet: Esoteriska strömningar i Hilma af Klints tid*, (Stockholm: Volante, 2020)

Hatt, Michael and Klonk Charlotte, (2006) *Art History - a critical introduction to its methods*, (Manchester: Manchester University Press, 2018)

Lindberg, Anna Lena (red.) (1995), *Konst, kön och blick - feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, (Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, 2012)

Linder, Johan, *Den lokala profilen - Person, plats och kulturarv*, doktorsavhandling (Stockholm: Stockholms Universitet, 2015)

Manker, Elin, *Förlagd Form - Designkritik och designpraktik i Sverige 1860-1890*, (Stockholm: Gidlunds Förlag, 2019)

Nochlin, Linda, "Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?", i *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, red. Anna Lena Lindberg (1995) (Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, 2012) s. 23–52

Nyström, Bengt & Brunius, Jan, *Rörstrand 280 år*, (Västerås: ICA Bokförlag, 2007)

Nyström, Bengt G. T., "Alf Wallander och Rörstrand- något om svensk jugendkeramik", *Fataburen, Nordiska Museets och Skansens Årsbok*, (1967)

Pollock, Griselda, "Det moderna och kvinnlighetens rum" i *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, red. Anna Lena Lindberg (1995), (Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, 2012) s. 165-210

Schlossman, Estelle, *Lergodskonstnärer*, (Stockholm: Carlssons Bokförlag, 1996)

Stavenow-Hidemark, Elisabet, *Svensk Jugend*, (Stockholm: Nordiska Museet, 1964)

Vingedal, S.E., *Porlinsmärken*, (Stockholm: Forum, 1950)