



INSTITUTIONEN FÖR KULTURVÅRD

# TVÅÄNDSSTICKNING OCH KOGINZASHI

En jämförelse mellan svensk och japansk syn på kulturarv utifrån två slöjdtekniker



**Sayaka Goto Lind**

Uppsats för avläggande av filosofie kandidatexamen med huvudområdet kulturvård med inriktning mot ledarskap och slöjd

2017, 15 hp

Grundnivå

2017:22





Tvåändsstickning och koginzashi  
En jämförelse mellan svensk och japansk syn  
på kulturarv utifrån slöjdtekniker

Sayaka Goto Lind

Handledare: Annika Ekdahl och Sandra Hillén  
Examensarbete 15 hp  
Ledarskap i slöjd och kulturhantverk, 180 hp



UNIVERSITY OF GOTHENBURG  
Department of Conservation  
P.O. Box 130  
SE-405 30 Göteborg, Sweden

<http://www.conservation.gu.se>  
Fax +46 31 786 4703  
Tel +46 31 786 0000

Bachelor's program in Leadership and Handicraft  
Graduating thesis, BA/Sc, 2017

By: Sayaka Goto Lind  
Mentor: Annika Ekdahl and Sandra Hillén

Twined Knitting and Koginzashi – A comparison between Swedish and Japanese perspective on cultural heritage from craft techniques

## **ABSTRACT**

The development of traditional handicrafts techniques and approaches are often considered as a key for their survival. The thesis aims to examine the perspective of cultural heritage through the traditional crafts which are exercised in Sweden and Japan. The purpose of this paper is to investigate these traditional handicrafts as well as to discuss the perspective of cultural heritage, tradition and development of the crafts through in comparison of twined knitting and koginzashi.

Three sections of discussion are conducted. First, the existing publications about twined knitting and koginzashi are examined to see which way those crafts history and design development are described in popular science literature. Second, the brief study of cultural facts of Sweden and Japan is placed to provide a good illustration of how those two countries see handicrafts history and traditions. The final section is to analyse survey answered by craftsmen, presenting how each of them sees the relationship between the performed handicrafts, tradition, development and cultural heritage. The questionnaire is analysed through phenomenological methods.

It is concluded that both craftsmen from Sweden and Japan share the common view points on tradition and preservation of crafts. They believe that the continuous work should be conducted on developing design and techniques, that would lead to finding a new possibility to broaden its market as well as to remain the tradition in the future. The paper also discusses that the problem on the preservation of crafts as an intangible cultural heritage which was found on the governmental level; the importance of craftsmanship and value tend to be overlooked and abandoned by negative perceptions on crafts existence.

Title in original language: Tvåändsstickning och koginzashi – en jämförelse mellan svensk och japansk syn på kulturarv utifrån slöjdtekniker

Language of text: Swedish

Number of pages: 64

Keywords: twined knitting, koginzashi, traditional materials, patterns, regional connection, mingei, craft movement, values

ISSN 1101-3303

ISRN GU/KUV—17/22—SE



## Förord

Dessa tre år har varit väldigt intressanta, lärorika och utmanande för mig. Det har inte varit så lätt och jag kände några gånger att jag inte kunde klara allting och har nästan givit upp. Nu är jag stolt över mig själv att jag äntligen klarade hela utbildningen trots mycket svårigheter.

Först och främst går mina allra varmaste tack till människor som hjälpt mig under tiden jag skrivit denna kandidatuppsats, speciellt Sadaharu Narita och även de sju informanterna som vänligen har tagit sig tid att svara på min enkätundersökning och bidragit med enormt värdefull information. Utan dem hade uppsatsen inte alls kunnat framställts i sitt färdiga skick, där den är idag.

Ett stort innerligt tack till mina handledare Annika Ekdahl och Sandra Hillén som har gett mig ovärderlig hjälp, stöd och uppmuntran under arbetsgången trots att min uppsats dröjde mycket längre än den först planerats göra.

Jag vill tacka mina fantastiska klasskamrater för stöttning och pepp, speciellt Emma Ihl som läst, gett råd och inspirerat under uppsatsens utförande.

Dessutom vill jag framföra ett varmt tack till framför allt min familj och mina vänner i Japan som tog sig tid att hjälpa mig med att samla information till denna uppsats och samtidigt visat ett stort engagemang och intresse.

Sist, men inte minst, vill jag rikta ett hjärtligt tack till min underbara och tålmodiga livskamrat Andreas som stått ut och trott på mig under studietiden.

Tack!

Göteborg, augusti 2017  
Sayaka Goto Lind





# Innehållsförteckning

1. Inledning.....	10
1.1 Bakgrund.....	10
1.2 Problemformulering.....	10
1.3 Syfte och målsättning.....	11
1.4 Frågeställningar.....	11
1.5 Avgränsningar.....	11
1.6 Forsknings- och kunskapsläge.....	12
1.6.1 Tidigare forskning inom tvåändsstickning.....	12
1.6.2 Tidigare forskning inom koginzashi.....	13
1.7 Metod.....	14
1.7.1 Litteraturstudie.....	14
1.7.2 Enkätundersökning.....	14
1.8 Källmaterial och källkritik.....	16
1.9 Teoretisk referensram.....	17
1.9.1 Unescos definition om immateriella kulturarv.....	17
1.9.2 Naradokuments definition om äkthet.....	17
2. Litteraturstudie.....	19
2.1 Hantverkshistoria och utveckling.....	19
2.1.1 Utvecklingshistorien inom stickning.....	19
2.1.1.1 Tidigare historia om stickning.....	19
2.1.1.2 Industrialiseringen och stickning.....	20
2.1.1.3 Stickning efter industrialiseringen.....	21
2.1.1.4 Stickning vid 2000-talet och framåt.....	21
2.1.2 Utvecklingshistorien inom koginzashi.....	22
2.1.2.1 Inledning.....	22
2.1.2.2 Tidigare historia om koginzashi.....	23
2.1.2.3 Koginzashi i början av meiji-perioden (1869-1912) och framåt.....	24
2.2 Hantverkens bakgrund i den populärvetenskapliga litteraturen.....	25
2.2.2 Tvåändsstickning.....	25
2.2.3 Koginzashi.....	27
3. Undersökning.....	32
3.1 Jämförande beskrivning av centrala begrepp och företeelser.....	32
3.1.1 Slöjd- och hantverksrörelse.....	32
3.1.2 Gesäll- och Mästarbrev/Meister.....	33

3.1.3 Regional anknytning.....	34
3.1.4 Boro – ett nytt liv för textilerna .....	36
3.2 Enkät.....	37
3.2.1 Informant 1 – tvåändsstickning.....	37
3.2.2 Informant 2 – tvåändsstickning.....	38
3.2.3 Informant 3 – tvåändsstickning.....	38
3.2.4 Informant 4 – koginzashi .....	38
3.2.5 Informant 5 – koginzashi .....	39
3.2.6 Informant 6 – koginzashi .....	39
3.2.7 Informant 7 – koginzashi .....	39
4. Resultat .....	41
4.1 Litteratur om tvåändsstickning och koginzashi.....	41
4.2 Enkätanalys .....	42
4.2.1 Historia och tradition.....	43
4.2.2 Hantverksutveckling och äkthet .....	44
4.2.3 Kulturarv .....	45
5. Diskussion och slutsatser .....	47
5.1 Tvåändsstickning och koginzashi i litteraturen .....	47
5.2 Tradition och historia .....	49
5.3 Hantverksutveckling och äkthet .....	50
5.4 Kulturarv .....	51
6. Sammanfattning.....	53
7. Summary in English .....	55
Figurförteckning .....	58
Käll- och litteraturförteckning.....	59
Tryckta källor .....	59
Otryckta källor .....	62
Bilaga 1: Tvåändsstickningslitteratur.....	i
Bilaga 2: Koginzashilitteratur.....	ii
Bilaga 3: Dentokogeishi.....	iii
Bilaga 4: Hirosaki Meister system.....	iv
Bilaga 5: Enkät till utövare (tvåändsstickning) .....	v
Bilaga 6: Enkät till utövare (koginzashi) .....	vi



# 1. Inledning

## 1.1 Bakgrund

Under utbildningens gång har jag blivit intresserad av varför så många japaner visar intresse för slöjd och hantverk i Sverige och vice versa. I Japan har exempelvis efterfrågan på försäljning av svenska näverslöjdprodukter blivit allt mer populärt och större (Sveriges Radio 2016). Trots det stora geografiska avståndet mellan Sverige och Japan hittar man ändå flera likheter däremellan såsom vanor och beteenden. Det går även att se liknande estetiska uttryck kring natur, konst och hantverk såsom enkelhet, stil och harmoni.

Det ömsesidiga intresset mellan länderna har lett till denna uppsats huvudsakliga frågeställning. När jag började planera examensarbetet valde jag att ta upp tvååndsstickning, vilket är en stickteknik som fascinerat mig sedan länge. Det är en hantverksteknik som symboliserar Sverige för mig eftersom tekniken och dess historia har förts vidare som en levande slöjdform ända in i samtiden (Dandanell et al. 2010, ss. 8-17). Det är ett gammalt och mycket tidskrävande hantverk som fortfarande lockar människor. Vid sökandet efter mer information kring tvååndsstickning, upptäckte jag en gammal japansk hantverksteknik som kallas *koginzashi* (eller *koginsashi* men jag kommer att använda mig av det förstnämnda). Koginzashi är en broderiteknik som kommer från norra Japan. Denna teknik har en liknande utvecklingshistoria som tvååndsstickning. Båda hantverksteknikerna utövades regionala, har använts för att skapa användbara och slitstarka klädesplagg som nästan har försvunnit efter den industriella revolutionen, men tekniken har överlevt tills idag (Dandanell et al 2010 ss. 8-17; Yanagi 1985 kap. 2, avs. 3). Både tvååndsstickning och koginzashi har utvecklats och förnyats med tiden av olika hantverkare och utövare.

Idén till uppsatsen väcktes först av mitt intresse för tvååndsstickning. Sedan skapades en undran om hur denna fantastiska hantverksteknik kunnat föras vidare, utvecklats utan att dess skönhet och funktion gått förlorad och på vilka sätt tekniken kan förnyas i framtiden. Detta intresse ledde sedan till att se hur de två traditionella hantverken tvååndsstickning och koginzashi har bevarats med tidens utveckling utifrån ett kulturarvs perspektiv. Finns det några kulturella likheter och skillnader? Hur har de utvecklats och hur tänker de aktiva hantverkarna kring att bevara traditionerna samt föra vidare kunskaperna kring dessa? För att kunna svara på dessa frågor, har jag valt att undersöka tvååndsstickning och koginzashi i detta examensarbete i en jämförelse av hur tradition och kulturarv kring hantverken hanterats i Sverige och Japan.

## 1.2 Problemformulering

Unesco, *The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* instiftade konventionen om tryggheten av det immateriella kulturarvet (*Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*) år 2003 (The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization 2015). Tanken bakom den är att bevara icke-materiella kulturarv som innefattar muntliga kulturtraditioner, performancekonst, sociala seder, kunskap om naturen och universum och traditionellt hantverk (ibid.). Konventionen inspirerades av Japans lag om skydd för kulturegendom (Ministry of Foreign Affairs Japan 2016). Lagen infördes efter andra världskriget när regeringen inrättade ett program som en reaktion på oron att modernisering skulle radera de traditioner som symboliserar den nationella identiteten i Japan. (Kurin 2004, ss. 67-68). Almevik (2014, s. 10) skriver att tradition är ett handlingsmönster eller tankesätt som ständigt återskapas av nya generationer i samband med

nya omständigheter och förändringar i omgivning. Det betyder att det gamla och traditionella sättet ibland bör överlämnas eller överge delar av kunskapssystemet när sammanhanget förändras. Det är viktigt för vårt samhälle att föra vidare de kunskaper som annars lätt kan försvinna, dock återstår frågan hur detta kan realiseras.

William Morris var en engelsk textilformgivare, konstnär, författare och en av grundarna av den brittiska *Arts and Crafts*-rörelsen som hade stort inflytande på hantverk och arkitektur i slutet av 1800-talet i Storbritannien (Victoria and Albert Museum 2016a). Han skriver att det är folket som bestämmer vilka hantverk som behöver vidareföras, eftersom hantverksproduktion oftast regleras av efterfrågan (Morris, 1888, s. 148). Almevik (2014, s. 12) beskriver att en hantverkstradition kan brytas så fort den utsätts för hård konkurrens och svag efterfrågan, för att ta steget att stimulera regenerering för försäljning. Skillnaden mellan traditionella hantverk och andra immateriella kulturarv är dock att potentiella inkomster och det ekonomiska värdet av immateriella kulturarv är viktigt för vissa samhällen (The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization 2016). Hantverkstekniker används oftast för att skapa produkter för användning eller försäljning. Även om själva kunskaperna såsom teknik och hantverketskicklighet är icke-materiella, används dessa kunskaper för att producera materiella objekt.

På så sätt är utvecklingen av hantverk väsentlig för att det skall kunna överleva. Hur ett hantverk kan överleva genom att förnya sin form och teknik är uppsatsens fråga. Immateriellt kulturarv är inte bara en kulturell tradition utan är en av symboler för gemenskap, mångfald, kreativitet och glädje som berikat människors liv under århundraden (Sjöberg 2014, s. 71). Det är därför jag vill ställa denna fråga eftersom många hantverkstekniker skulle må bra av att anpassa sin form för att säkra sin överlevnad och relevans till nya generationer.

### 1.3 Syfte och målsättning

Syftet med denna uppsats är att undersöka kulturella likheter och olikheter mellan Sverige och Japan ur ett slöjd- och hantverksperspektiv samt hur tradition och bevarandet av hantverkstekniker tolkas och förstås av utövaren. Målet med denna uppsats är att väcka intresse för tvåändsstickning i Japan och koginzashi i Sverige samt att sprida ökad förståelse för immateriella kulturarv genom att beskriva hantverk från dessa länder.

### 1.4 Frågeställningar

Uppsatsens undersökning utgår ifrån följande frågeställningar:

- Är det viktigt att behålla traditionella sätt/material/verktyg i utövandet?
- På vilket sätt använder de samtida författarna/utövarna av tvåändsstickning och koginzashi sina tekniker för att utmana och föra traditionen vidare?
- Finns det några kulturella skillnader i hur tradition och kulturvård av ett hantverk tolkas mellan tvåändsstickning och koginzashi? Om det finns vad är anledningen i så fall?

### 1.5 Avgränsningar

Undersökningen kommer att handla om tvåändsstickning och koginzashi endast relaterat till Sverige och Japan. Detta gäller för valet av litteratur och informanter. Undersökningen fokuserar främst på tradition och kulturarv av hantverket utifrån utövarens egna tolkningar. Uppsatsen har

därför ingen avsikt att diskutera någon konkret definition eller värdering av tvåändsstickning och koginzashi som traditionellt hantverk och kulturarv. Genusfrågor kommer inte att beröras. För att förstå hur hantverken behandlas och utvecklats under tiden, kommer uppsatsen att beskriva en kort sammanfattning av båda teknikerna. Andra kompletterande empiriska material används för att undersöka vilket sätt litteraturen beskriver hantverken och sammanfatta historik om fenomenet.

Vissa läsare i Japan undrar förmodligen om *Hishizashi* kommer beröras i denna uppsats. Det är en annan broderiteknik som liknar koginzashi i teknik, mönster och design. Både hishizashi och koginzashi kommer från *Aomori*-prefekturen (en japansk stad som ligger på den norra delen av ön Honshu) och därför kan de lätt blandas ihop. Att undersöka denna teknik skulle ha gett intressanta synvinklar, men på grund av examensarbetets tidsramar valdes denna teknik bort för att göra avgränsningar och skala ner arbetet.

## 1.6 Forsknings- och kunskapsläge

Den litteratur som finns om tvåändsstickning är populärvetenskaplig och lägger fokus kring design, mönster, stickbeskrivningar och hantverksteknik. Hittills finns det bara ett fåtal böcker om tvåändsstickning som skrivits på forskningsnivå och är tillgängliga för allmänheten. Viss litteratur kring ämnet visar även på tecken för utveckling inom design och teknik, dock finns det inte någon forskning som enbart lyfter fram utveckling inom tekniken eller inom tradition och kulturarv vid sökandet. Ingen litteratur om tvåändsstickning hittades i Japan i resultatet av internetsökning. Det finns dock ett par hantverksintresserade japanska bloggare bosatta i Sverige som skriver om hantverket på japanska. Shimada (2005, s. 20-25), en professionell stickare i Japan, har lärt sig tekniken i Sverige och skrivit några sidor om tvåändsstickning i sin bok, *Stickade accessoarer från Norden (Hokuou Nitto no Komonotachi)*. Enligt honom översätts tekniken tvåändsstickning som *nijyuami*, vilket betyder dubbel-stickning på japanska.

Situationen är likadan med koginzashi. De handböcker som publicerats under de senaste tio åren handlar om design, mönster och broderibeskrivningar. Det finns några uppsatser som handlar om koginzashi på japanska. De är dock inte tillgängliga att läsa på nätet. En av dem har fokus på teknikens utveckling, men det skrivs mestadels om design (Asumi Aoki, se 1.6.2 Tidigare forskning inom koginzashi). Det finns inte så mycket information om koginzashi i Sverige heller, varken litteratur eller bloggare som skriver om hantverket på svenska. Petra Holmberg (2016) nämner dock tekniken i samband med information om en utställning på Etnografiska museet. År 2017 introducerades koginzashi för första gången på Formex där ett japanskt företag *Skandinavian Pattern Collection*, hade en utställning för att presentera olika sashikomönster och även presenterade koginzashi för svenskar (Kogin.net 2017).

### 1.6.1 Tidigare forskning inom tvåändsstickning

*Tvåändsstickat* av Dandanell et al (2010) anses vara en standardreferensbok om tvåändsstickning. Olika etnologiska material och stickade föremål från Dalarnas museums samlingar används vid efterforskningen av hantverkets historia för att undersöka hur teknik och tradition spridits och bevarats. Stickteknik och beskrivningsdel utgår från den tidigare upplagan som publicerades år 1984. Dock har vissa beskrivningar tagits bort från den nya utgåvan. Boken framhäver istället föremål som både inspirerats av traditionella hantverkstekniker och passar för en modern livsstil (Dandanell et al 2010, ss. 94-129).

Ylva Nellmar (2015), en student i Textilvetenskap vid Uppsala universitet, har studerat olika typer av tvåändsstickade vantar från Dalarnas museums samlingar och ifall tummarnas konstruktion varierar beroende på området. Detta undersöks först genom att titta närmre på skillnader i vantarnas ”finhet”, det vill säga ta reda på om vantarna har använts till arbete, till vardags eller som finvantar. 36 olika tvåändsstickade vantar har använts som forskningsobjekt vilka kategoriserades som halvvantar, tumvantar och fingervantar. De flesta av vantarna är från 1800-talet. Det finns varierande tekniker för att sticka en tumkil (hur en tumme kan stickas i en vante). Mycket beror på vilken passform som önskas av vanten. Undersökningen visade trots skillnader, att det inte beror på "finheten" på vanten, utan den påverkan från traditioner och vanor som varje socken har. Resultaten gav därmed en uppfattning om vilka typer av tumkilar som har varit vanliga i respektive socken även om det var svårt att bedöma om skaparna av de tvåändsstickade vantarna som stickats i Dalarna följt vanor och mönster från äldre generationer än de själva (Nellmar 2015, ss. 8-15).

Olle-Petter Melin (2015), en annan student i Textilvetenskap vid Uppsala universitet, skriver i sin uppsats *Stickade och dekorerade vantar från Övre Dalarna i Nordiska museets samlingar* om stickade mönster och yllevantar dekorerade med broderier och om det finns symboliska funktioner eller betydelser som de tvåändsstickade föremålets dekorationer kan ha haft. Dekorationer kan ha olika betydelser och funktion. Tvåändsstickning användes huvudsakligen för att hålla värme, medan dekoration såsom mönsterstickning eller broderi inte användes för funktions skull, trots att det resulterade i att vantarna blir tjockare och varmare och då fungerar dekorationen även som funktion i resultat. Dock menar han att dekorationen på vantarna har haft outtalade betydelser vilket lyfts upp till frågeställningar i Melins uppsats. Här har man undersökt både tvåändsstickade och en del traditionellt stickade vantar från Nordiska museet. Enligt forskare har broderade handskar oftast varit fästegåvor och varit ett tecken på lyx, makt och stolthet i högre klasser. Resultatet visade att de stickade och dekorerade yllevantarna som burits av allmogen troligen har närmat sig dessa betydelser av de dekorerade handplagg som burits för att visa gemensam social värdegrund. Inspirationen kom dock inte bara från broderade handplagg, utan även från olika mönster från vävning, bandvävning, textilmönster och andra textilier som var typiska för Dalarna (Melin 2015, ss. 15-31).

### 1.6.2 Tidigare forskning inom koginzashi

Soetsu Yanagi, även kallad Muneyoshi Yanagi, är den främsta filosofen och konstteoretikern av Japans *Mingei*-rörelse (handicrafts movement, mingei översätts som folkslöjd). *Hantverk i Japan (Teshigoto no Nippon)* är en av hans böcker som först publicerades under andra världskriget. I sin handbok skriver Yanagi om olika folkliga hantverk i hela landet och nämner kort Koginzashi som ett av de finaste hantverken som finns i Japan. (Yanagi 1985, kap. 2, avs. 3) Det var Yanagi som först upptäckte det vackra men länge bortglömda hantverket och introducerade det i tidningen *Kougei*, vol.14, som publicerades år 1932. Då utövades hantverket inte alls som förr (Yokoshima 2012, ss. 54-59).

Naomichi Yokoshima är före detta ordförande för företaget, Hirosaki Kogin Institute Co., Ltd, vilket arbetar med att producera koginzashiprodukter samt med att forska och främja hantverket idag (Yokoshima 2012, s. 190-195). Företaget etablerades år 1942 ursprungligen kallat Hirosaki Hometown LLC som var en del av föreningen Kimura Industry Institute som inrättades för att ge vägledning och instruktioner till den nyutvecklade lokala ullindustrin (ibid.). Soetsu Yanagi föreslog Yokoshima att göra en särskild ansträngning för att bedriva forskning om hantverket och bevarande av tradition, vilket ledde till de värdefulla samlingarna av koginkläder samt



dokumentation av dessa mönster (ibid.). I sitt verk lyfter Yokoshima fram den historiska delen av koginzashi som hemslöjd. Hans bok anses som den mest djupgående tryckta skrift om koginzashi som någonsin publicerade i Japan. Han samlade väl detaljerad information om gamla föremål som fanns kvar och intervjuer från hantverkare och utövare som fortfarande levde då. Boken är indelat i fyra kapitlen: den tidigare historien, mönster, instruktioner och intervjuer med utövare av koginzashi idag.

Asumi Aoki (2015), en student inom fashion science vid Bunka Gakuen university, undersöker utvecklingen av koginzashi för att se vilka egenskaper och vilken skönhet det finns hos hantverket samt hur det kan utvecklas i framtiden utan att förlora hantverkets traditionella skönhet. Olika handböcker och litteratur från 1940- till 2000-talet används för att tydliggöra utvecklingen designmässigt. Sedan undersöks fyra olika föreningar och organisationer där de arbetar med att bevara och främja koginzashi i Aomori-prefekturen. Den historiska delen redogör för hur koginzashi föddes och utvecklades under tiden och hur den traditionella delen av hantverket utvecklades inom mönster och färg.

## 1.7 Metod

Undersökningen kommer att utgå från två olika metoder för att besvara frågeställningarna: litteraturstudie och enkätundersökning. Dessa beskrivs nedan.

### 1.7.1 Litteraturstudie

En litteraturstudie genomförs för att sammanfatta ämnet och få en översikt om dessa teknikers historia och fördjupa förståelsen för hur hantverken har ändrat form och betydelse samt hur historien kring ämnet har beskrivits. En kvalitativ innehållsanalys av litteratur som berör ämnet kommer att göras för att identifiera hur tekniken introduceras, dess historiska och kulturella betydelse, förändring och äkthet. Fejes och Thornberg beskriver tre grundläggande inriktningar för att analysera sociala fenomen genom kvalitativ analys.

1. *Den första inriktningen sätter fokus på subjektiva erfarenheter.*
2. *Den andra inriktningen sätter fokus på att beskriva hur sociala situationer görs.*
3. *Den tredje inriktningen sätter fokus på implicita och även omedvetna aspekter av sociala fenomen.*

*(Enligt Flick 2004, se Fejes och Thornberg 2015, ss. 35-36)*

Utifrån dessa punkter har litteraturen analyserats för att synliggöra och söka efter mönster samt sociala fenomen inom hantverken. Information om publikationernas författare, titel, utgivningsår och innehåll finns i bilaga 1 och 2.

### 1.7.2 Enkätundersökning

För att samla relevanta data och fördjupa undersökningen valdes kvalitativ enkätundersökning. Fokus ligger på individers uppfattningar och upplevelse av fenomenet. Enkätundersökningen skall genomföras för att få mer djupgående svar som förklarar utövarnas syn på traditionella hantverk och visar olika fenomen kring ämnet. Denna enkätundersökning kommer genomföras i tre olika steg: förberedelser inför enkätundersökning; genomförande av enkätundersökning; samt analyseringsprocess. Enkätfrågorna struktureras som öppna frågor, det vill säga frågor utan

svarsalternativ och de har ett stort utrymme för informanterna att uttrycka sina tankar (Patel & Davidsson 2011, s. 76-77, se bilaga 5 och 6).

Det vetenskapliga förhållningssättet baseras på fenomenologin. Fenomenologi kan sammanfattas som ett vetenskapligt sätt att studera fenomen i syfte att klarlägga dess essenser. Metoden används ofta i arbeten inom humaniora för att förklara varför ett fenomen är som det är och förstå variationer av livsvärldsmönster genom att titta närmare på ett meningsskapande samspel mellan objekten (existens) och mänskliga medvetande (essens) (Szklański 2015, s. 132). För att avgränsa kärnan av ett fenomen, används den fenomenologiska reduktionen. Det innebär att forskaren analyserar fenomenens subjektivitet och medvetande, det vill säga tydliggör en människans upplevelse utan att lägga till personliga tolkningar, förklaringar eller hypotetiska inslag (Robinson & Englander 2007, s. 58). För att genomföra ett fenomenologiskt förhållningssätt i uppsatsen, insamlas kvalitativa enkäter och analyseras induktivt. Induktion är ett filosofiskt förfaringsätt, där forskaren utforskar företeelser från empiriska erfarenheter och drar slutsatser och formulerar en teori utifrån enskilda fall. Enkätundersökningen analyseras i följande fem steg, i enlighet med Giorgis analysmetod.

1. *bestämning av helhetsbetydelsen*
2. *avgränsning av meningsbärande enheter*
3. *transformering av vardagliga beskrivningar*
4. *framställning av fenomenets situerade struktur*
5. *framställning av fenomenets generella struktur*

*(Szklański 2015, s. 138)*

Nedan presenteras på vilket sätt analysprocessen har genomförts utifrån ett fenomenologiskt förhållningssätt, med hjälp av Giorgis analysmetod samt fenomenologisk reduktion. En enkät skickades till sju personer den 22 april 2016 via elektronisk mailformat och utövarnas svar samlades in den 1 maj 2016. Det första steget i analysprocessen är att få grepp om det centrala innehållet i det insamlade materialet. Materialet från enkätundersökningarna har lästs igenom två gånger av forskare för att bedöma om materialet fungerar för att utforska informanternas upplevelser av fenomenen. Information som inte har fokus på fenomenet plockades bort från undersökningen (ibid. s. 138). Det andra steget innebar en detaljerad läsning av materialet för att bryta ner det till mindre delar. Enligt Szklański (ibid. s. 139) är syftet med detta att upptäcka nyanser i meningsinnehållet så att materialet kan avgränsas till meningsbärande enheter, såsom fraser, meningar eller meningssekvenser, som berättar något nytt om fenomenet. Betydelsefulla fraser och meningar markerades under arbetets gång och aktiviteten fortsatte tills alla texter i materialet hade delats in i meningsbärande enheter. Denna process utfördes för att få en fördjupad förståelse för materialet. I det tredje steget skedde en omfattande analys av de meningsbärande enheterna genom att reflektera över varje enhet och fånga det explicita samt det implicita meningsinnehållet. Direkta språkliga uttryck kallas de med explicit mening medan de med implicita mening handlar om indirekta språkliga uttryck såsom liknelser eller metaforer. En tolkning av den explicita och den implicita meningen innebär att identifiera utsagens egentliga innebörd. Detta steg i analysen hjälper därför forskaren att omvandla de vardagliga berättelserna till mer precisa utsagor (ibid. s. 140). I det fjärde steget fogas de precisa utsagorna från varje enkätundersökning samman igen till en enhetlig beskrivning av den utforskade upplevelsen. Enligt Szklański (2015 s. 141) kallas de enhetliga beskrivningarna för fenomenets situerade struktur, eftersom varje utsaga binds ihop och placeras tillsammans som en text igen. Syftet med detta steg är också att komprimera texten, vilket hjälper forskaren att rensa bort irrelevanta utsagor och upprepningar samt förbinda

meningsenheter med ett liknande innehåll (ibid. s. 141). I det femte steget genomförs en analys av de situerade beskrivningarna av fenomenet. Beskrivningar studeras i syftet att identifiera de gemensamma teman som visar sig i beskrivningarna. Enligt fenomenologin utgör de gemensamma teman som visar sig fenomenets essens och speglar därmed fenomenets generella struktur. Den generella strukturen, till skillnad från den situerade, bygger inte bara på informanternas erfarenheter, utan skapar en intersubjektiv samstämmighet av alla informanternas erfarenheter (ibid. s. 142).

## 1.8 Källmaterial och källkritik

Källmaterial som ligger till grund för denna uppsatsen består av två källkategorier; enkätundersökningen samt litteraturen som behandlar hantverken: tvååndsstickning och koginzashi. Litteraturen har valts för att bygga på den grundläggande ramen för undersökningen genom att beskriva historiken och utvecklingen inom ämnet. De flesta publikationer som används i uppsatsen är populärvetenskapliga handböcker för hantverken och har endast givits ut på svenska eller japanska. Litteratursökningen har skett i Göteborgs universitets bibliotek såväl som med Libris databaser och i viss mån via internetsökning. Den mesta litteraturen om koginzashi som är tillgänglig idag har publicerats under 2000-talet och valts eftersom tidigare litteratur tyvärr inte har varit tillgänglig.

Undersökningen behandlar kvalitativa enkäter från både Sverige och Japan. Anledning till just varför enkätundersökning har valts, och inte intervjuundersökning, är för att utföra undersökningen på exakt samma villkor för utövare i de båda länderna trots det geografiska avståndet. Informanterna består av utövare för tvååndsstickning och koginzashi av båda könen och i olika åldrar för att få en varierande insamling av data. Alla informanterna är professionella hantverkare, vilket betyder att de försörjer sig på hantverket och att de arbetar med hantverket på en viss professionell nivå. Vissa av dem har annan sysselsättning utöver hantverket. Urvalet av informanterna har gjorts genom rekommendation (för tvååndsstickning) och internetsökning (för tvååndsstickning och koginzashi). Informanterna kontaktats via elektroniskt mailformat där författaren presenterat sig och undersökningens syfte samt de forskningsetiska reglerna om att deras uppgifter behandlas konfidentiellt (Patel & Davidson 2011, ss. 62-63). Vidare kontakt har skett med de informanter som svarade att de var villiga att ingå i denna undersökning.

Urvalet av informanter i enkätundersökningen har påverkat undersökningens resultat. Endast tre utövare för tvååndsstickning och fyra utövare för koginzashi har svarat, och urvalet är begränsat i relation till ålder, kön och så vidare. Eftersom undersökning har skett i enkätform, så finns det en risk att en del av frågor missförstått och att informanterna därför inte har svarat direkt eller svarat så som de antar att det förväntas av dem. Resultat kunde ha sett annorlunda ut om en intervjuundersökning hade genomförts. Då hade samtalet skett på ett mer naturligt sätt och informanterna kunde lätt ha ifrågasatt frågorna om de inte hade förstått dem. Enkäten skrevs först på svenska och översattes till japanska. Sedan översattes de japanska svaren till svenska så bra som möjligt. Det kan dock finnas subtila nyansskillnader. Svårigheten i översättning syns tydlig i vissa frågor (se 4.2 Enkätanalys). I denna undersökning visas resultat som är huvudsakligen subjektiva. Jag kommer ursprungligen från Japan och var bosatt där ungefär 23 år, så min förståelse, mina erfarenheter och mina kunskaper om landet har påverkat uppsatsen. Det betyder att uppsatsen i hög grad har skrivits ur ett icke-svenskt perspektiv.

## 1.9 Teoretisk referensram

Som teoretiska förebilder kommer två definitioner nedan tas upp för att underlätta förståelsen för uppsatsens resultat och diskussion.

### 1.9.1 Unescos definition om immateriella kulturarv

Unesco definierar immateriella kulturarv som traditioner eller levande uttryck, det vill säga, icke-materiella arv från förfäder, såsom muntliga traditioner, scenkonst, sociala praktiker, ritualer, festligheter, kunskap och praxis om naturen samt universum eller kunskaper och färdigheter för att producera traditionella hantverk. Tidigare i historien var det bara materiella kulturarv såsom byggnader som betraktades som kulturarv eftersom:

*The intangible had for long been an ignored heritage. Ways of life have been ignored because they are in simple formats.*

*(Enligt The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization 1995, se Munjeri 2004, s. 13)*

Palmsköld (2011, s. 98) beskriver hur traditionell hantverkskunskap uppfattades på 1800-talet. Traditioner var inte alltid positiva och betraktades som motsatsen till det moderna. Folkliga lämningar och uttrycksformer var representanter för kollektiva, geografiska faktorer snarare än individuella, internationella kontakter eller modernitet. Hantverk betraktades endast för sina former och dekor istället för dess innehåll och mening. Då var det enbart teknisk skicklighet viktig, inte hantverksuttrycket.

Immateriella kulturarv är ett levande bruk. Det krävs hårt arbete för att bevara, eftersom kulturarvet inneburit att varje utövare som har hantverkskunskap och aktivt tar initiativ för att kunskapen ska föras vidare. Det betyder att bevarandet av kulturarvet är ett synliggörande av något som är osynligt och som har utvecklats under år av utövande (Palmsköld 2011, s. 97-105).

Att nominera immateriella kulturarv till Unescos internationella listor är frivilligt för länderna. Japan har arbetat sedan 2001 med att nominera sina immateriella kulturarv och har lyckats att förteckna 22 olika immateriella kulturarv, medan Sverige ännu inte har registrerat några (The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization 2017). Sveriges radio har rapporterat att regeringen har vägrat att nominera svenska förslag till immateriella kulturarv på grund av rädslan för värdehierarkier (Sveriges Radio 2017).

### 1.9.2 Naradokuments definition om äkthet

För att bevara immateriella kulturarv som en levande tradition, är det viktigt att definiera vad som är äkta. Baserat på Venedigfördraget (Icomos.org 1964), definierar Unesco fyra väsentliga komponenter till äktheten för ett objekt, vilka består av: *design, material, workmanship* och *setting*. Munjeri (2004 s. 14) skriver att värdena och äktheten av ett kulturarv ständigt konfronteras med olika frågor och att detta ledde till en konferens om äkthet som hölls i Nara, Japan år 1994. Naradokumentet som byggdes på Venedigfördraget har bredare omfattning av kulturarvsmångfalden och värderingen till bevarandet av kulturarvens äkthet. Dokumentet understryker vikten av att bedöma alla aspekter av uttryck och äktheten av kulturegendom som varje kultur har (The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization 2007).

Labadi (2013, s. 47-48) inser att äktheten har sina rötter i specifika sociokulturella sammanhang och är därför viktig att förstå och bedöma inom egna kulturella ramar. Munjeri (2004, s. 15) belyser detta med ett exempel av bevarandet av Isehelgedomen (Ise Taisya) som en svårighet i att fastställa äkthet hos immateriella kulturarv. Helgedomen skall förnyas vart tjugonde år vilket innebär att nya material används för att konstruera hela byggnaden som nytt. Allt från byggnaden, helgedomens möbler, dekorationer och kläder tillverkas och installeras av traditionellt utbildade hantverkare i ursprunglig design och tekniker från förr (ibid.). Helgedomen saknar sin äkthet i fråga om originalmaterial, trots att designen och teknikerna för utförandet är likadana som i byggnadens ursprungstillstånd för över 1000 år sedan (ibid.).

*The Ise shrine is not a tangible cultural property but a unique example of a living tradition of a building whose value is not defined by the criteria of the material.*

*(Enligt Tokoro 2001, se Munjeri 2004, s. 15)*

Värderingen genom Venedigfördraget är inte tillräckligt för att definiera Isehelgedomen som immateriellt kulturarv för den kan inte ge ett fullständig godkännande av kriterierna för äkthet av material. Detta visar på förhinder för att bedöma immateriella kulturarv från olika kultur med olika synsätt. Naradokument efterlyser däremot olika kulturella uttryck som skiljer sig i varje kultur och ger bredare definitioner såsom *form and design, materials and substance, use and function, tradition, techniques and workmanship, location and setting* samt *spirit and feeling* (van Balen 2008, s. 40)

## 2. Litteraturstudie

### 2.1 Hantverkshistoria och utveckling

Som en koppling till tvåändsstickningsteknik kommer stickningshistorien tas upp för att fördjupa kunskap inom ämnet om hur hantverket har utvecklats och vad utvecklingen innebär. Utvecklingshistorien inom koginzashi behandlas också.

#### 2.1.1 Utvecklingshistorien inom stickning

##### 2.1.1.1 Tidigare historia om stickning

Stickning är ett gammalt hantverk. Dock är dess ursprung fortfarande okänt eftersom det inte finns många fragment av stickade föremål kvar från långt tillbaka i tiden på grund av textiliers förgänglighet (Black 2012, s. 7-9). Stickningshistorien har sin början i Egypten, där ett par stickade koptiska strumpor kan spåras till kring 1000-talet (ibid. s. 9). Dock poängterar Black (2012, s. 7) att några arkeologiska fynd upphittats i Egypten, Europa och Skandinavien vilket möjligtvis tyder på att stickning uppstått på olika ställen självständigt. Oavsett variationer från olika regioner och länder, är den grundläggande stickningstekniken densamma med att tillfoga nya maskor i ett enda trådsystem med hjälp av stickor (Palmsköld 2009, s. 213). De tidigaste fynden visar att rundstickning var vanligast och att de stickade plaggen ger värme och flexibilitet samt skydd mot extremväder (Black 2012, s. 9).

Innan den industriella revolutionen var stickning inte bara en sysselsättning utan väsentlig för ytterligare inkomster under vintermånaderna, speciellt för folk på landsbygden, i jordbruks- och fiskesamhällen (Black 2012, s. 51). Det kräver endast enkla bärbara verktyg och kan utföras var som helst (ibid. s. 51; Thomas 1972, s. 14). Stickning användes i första hand för att tillverka olika klädesplagg och senare anpassades den även till underkläder och inredning. Efterfrågan på handstickade silkesstrumpor var redan stort på 1300-talet när utvecklingen av spinnrocken möjliggjorde att man kunde producera finare garn i stora mängder (Black 2012, s. 52). Detta expanderade stickningen från ett hushållshantverk till en kommersialiserad småindustri (ibid.). Det första stickningensskräet bildades i Paris på 1200-talet där de män som var medlemmar studerade och bemästrade stickningsteknik (Black 2012, s. 15; Turnau 1982 s. 20). Stickning var också mycket uppskattad som kvinnlig sysselsättning i hemmet (Black 2012, s. 5). Det tyder på att stickning hade två olika utvecklingar, dels inom skräväsendet där stickning till en hög grad av perfektion presenterades som konsthantverk och dels en färdighet för kvinnor i hem och kloster (Thomas 1972, s. 6).

Utvecklingen fortsatte på olika håll och så även efterfrågan. Fram tills början av 1500-talet hade endast räta maskor använts, vilket naturligtvis ger ett slätt mönster. Denna teknik kallas *stocking stitches*, vilket är den grundläggande strukturen för hand- och maskinstickning. Det pekar på att stickade strumpor spelade den viktigaste rollen i utvecklingen (Black 2012, s. 22). En annan stor förändring som kom inom stickteknik var aviga maskor. Denna teknik kan spåras till ett par strumpor som upptäckts i en grav i Toledo, Spanien, i mitten av 1500-talet. Antagligen var det här aviga maskor introducerades i stickningskonsten. (Lockheart 2007, s. 3; The Knitty Gritty NY 2016).

### **2.1.1.2 Industrialiseringen och stickning**

Stickning blev ett etablerat hantverk i slutet av 1500-talet på grund av en stark modetrend av stickade strumpor (Black 2012, s. 22). Det var också då som hantverksskråna blomstrade i Europa. Det innebar att stickning utvecklades i en mer avancerad form med fint och dyrt garn av ull och silke (Palmsköld 2009, s. 214). I mitten av 1500-talet var ekonomiska betydelsen av stickning mycket hög på grund av produktionen av strumpor. Vid denna tid uppfann William Lee den första stickmaskinen för strumpor som gjorde det möjligt att sticka mer komplicerade former och längder (Black 2012, s. 62). Under 1700-talet expanderade stickindustrin för att tillverka stora mängder av stickade plagg som behövdes inom militären. Stickningen hade en stor fördel i jämförelse med skrårderi eller sömnad, för det behövdes endast ett minimalt antal sömmar för att tillverka ett plagg och detta möjliggjorde snabb produktion av produkter efter behov (Palmsköld 2009, s. 216).

Kunskapen om handstickning och olika mönster spred sig även till allmänheten. Stickning som hushållsaktivitet gjorde det möjligt att färdigheter och kunskaper fördes vidare genom demonstrationer i hemmet. Det behövdes ett mer effektivt sätt att sprida kunskap när stickning blev en stor industri och även barn lärde sig handstickning i skolan för att motverka fattigdom (Black 2012, s. 117). Hemslöjd av alla slag, såsom stickning, broderi, och frivoliteter ansåg vara en användbar sysselsättning för kvinnor. Det var då böckerna med tidskrävande mönster blev väldigt populära (ibid. s. 120). Detta i sin tur ledde till en kraftig utveckling av tryckerikonst samtidigt som läs- och skrivkunnighet ökade. Marknaden för stickning och handarbete blev betydligt större i slutet av 1800-talet. Instruktioner för handstickning ändrade hur människor lärde sig stickning, från demonstration i hemmet till tryckt form. Detta gav mer uppmärksamhet till undervisning för grundläggande kunskap istället för komplicerade färdigheter (ibid. s. 124).

I slutet av 1800-talet startades *Arts and Crafts*-rörelsen som gynnade traditionella hantverk, med romantisk och folklig inredningsstil (Victoria and Albert Museum 2016b). Effekterna av industrialiseringen var så stora att det skapade en oro bland folk som arbetade inom design och traditionella hantverksyrken. Rörelsen föddes ur ett nytt ideal vilket etablerade en ny princip för att leva och arbeta, där en modern värdering av konst och hantverk utvecklades. Tanken spred sig till Europa, Nordamerika och Japan. William Morris arbetade på relationen mellan konst, samhälle och arbete, för att behålla hantverksskicklighet och tog avstånd från den massproducerade maskintillverkningen (ibid.). Handstickningen stod också inför en stor konkurrent: den industriella produktionen av triå (Palmsköld 2009, s. 218). Moderna tekniker och maskiner utvecklades snabbt efter en kraftig efterfrågan från samhället och modeindustrin. I början av 1900-talet var det inte längre möjligt att försörja sig genom att sticka för hand. Handstickningen var inte längre ett måste för folk att utöva för att livnära sig, utan övergick till att mer tillverka nödvändiga kläder till barn och vuxna i hushållen och som fritidshobby (ibid.). Utvecklingen av industrialismen och mode delade stickningstekniken i olika läger.

Fram tills början av 1900-talet utfördes de flesta stickade objekt med mycket hög kvalitet av okända vanliga människor. Deras produkter såldes även till kungligheter och den högklassiga modebranschen genom mellanhänder (Black 2010, s. 90). Det exklusiva modet övertogs av individuella formgivare och företag som specialiserade sig på stickade plagg. Uppkomsten av *haute couture*-modet medförde att stickningen utvecklades efter industrialismen (ibid.). Ett bra exempel är Bohus Stickning, en organisation som var aktiv mellan 1936 och 1969 i Sverige (Overland 2015, s.15). Landshövdingen Emma Jacobsson tog sig an att starta en gemensam organisation för kvinnorna som drabbats av arbetslöshet i Bohuslän och skapade jobb för de fattiga familjerna för att kunna öka sina inkomster (ibid. s. 14). Skickliga formgivare och hantverkare arbetade tillsammans med tillverkning och försäljning av olika hemstickade plagg, som oftast stickades i

tunna garner av ull eller angora med exklusiv design. Stickning som högsta mode fortsätter ända fram till idag, både som maskintillverkande kläder eller som överdimensionerade handstickade tröjor som periodvis återkommer i modekollektioner (Black 2012, s. 183).

### **2.1.1.3 Stickning efter industrialiseringen**

Nöjesstickningen bland kvinnor började redan under 1800-talet när produktion av mönsterböcker och mönsterbilagor i tidningarna ökade. Handstickning blev populärt igen på 1920-talet och då var finare plagg med glesa strukturer med finare garn, såsom ull och silke, populärt (Palmsköld 2009, s. 220). Under efterkrigstiden var det hemmafruns ansvar att underhålla hushållsekonomi genom att förnya och sköta hemtextilier såsom att tillverka och laga kläder. Nya syntetiska material som exempelvis nylon kom också till allmän användning (ibid. s. 221). Stickning som hemmafruns aktivitet fortsatte i olika former till början av 1970-talet när massproducerat mode blev allmänt tillgängligt att köpa till ett rimligt pris i butiker och tycktes mer modernt (ibid.). I slutet av 1960-talet ansågs handstickning vara en gammaldags aktivitet, som bara förknippades med gamla tanter (Black 2012, s. 149). Denna bild av stickning fortsatte enda fram till 1990-talet, även om det pågick en del handstickningsaktiviteter. Hemslöjden blev en motrörelse mot konsumtionssamhället och även en kvinnorörelse. År 1976 publicerade Kristen Hofstätter en bok *Hönsestriek – ett sätt att sticka fritt på svenska*, vilken hade en hel del stickmönster som framhävde frihet, kreativitet, kvinnorörelse, jämlikhet och vänsterpolitikens perspektiv (ibid.). Hönsestriek var ett sätt att stå emot det samtida konsumtionssamhället, där industrin tvingar människan att anpassas till något förutbestämt (Arnqvist Engström 2014, s. 23). Mellan 1960- och 1980-talet fick många unga och enskilda formgivare i uppdrag att ta fram handstickning som mode för att inspirera stickare (Black 2012, s. 150). En stickboom kom under 1980-talet och det var trendigt att sticka med grova stickor och ovanliga garner som mohair med pastellfärger (Palmsköld 2009, s. 222). Dock försvann intresset för stickning igen då det gick ur modet (ibid.).

### **2.1.1.4 Stickning vid 2000-talet och framåt**

Återkomsten för hemslöjd och hantverk har ökat sedan stickvågen började i USA i början av 2000-talet (Arnqvist Engström 2014, s. 9). Det stannade inte bara i USA utan spred sig så småningom till Europa, Skandinavien, Japan och andra länder i världen (ibid.). Många stickningsintresserade samlades för att sticka tillsammans i offentliga miljöer. Debbie Stoller skrev internationellt populära böcker om stickning och virkning *Stitch'n Bitch*. Det är ett gammalt begrepp som beskriver hur kvinnorna stickar och samtalar tillsammans och begreppet har redan funnit vid 1940-talet (ibid. s. 12). Denna rörelse, där hantverk utövades i offentliga miljöer, är ett tecken på utveckling för stickningen under 2000-talet. Garngraffiti är ett annat exempel. 2005 började en grupp som heter Knitta, Please! med sådan gatukonst som använder färgglada garner för att tagga och klottra. Genom internet spred sig garngraffiti som en global företeelse (ibid. s. 34). Tillväxten av internet och internetbaserade tekniker har haft en betydande inverkan på återupplivandet av stickning. Internet erbjuder olika ingångar till folk för att t.ex. utbilda sig, nätverka, inspireras av och uttrycka sig. Stickning i samtiden har en helt annan betydelse än förr (Palmsköld 2009, s. 223). Bred och snabb spridning av ny teknik, mönster eller design kan också räknas som ett internetfenomen. Stickning har blivit ett medium som används av samtida konstnärer och hantverkare för att uttrycka idéer, tankar och politiska åsikter (Robertson 2010, s. 74). Att arbeta med textila fibrer och hantverksbaserad konst blir alltmer vanligt. De traditionella hantverksteknikerna börjar omvärderas inte enbart som en kvinnlig aktivitet utan som design eller samtida konst (ibid.).



## 2.1.2 Utvecklingshistorien inom koginzashi

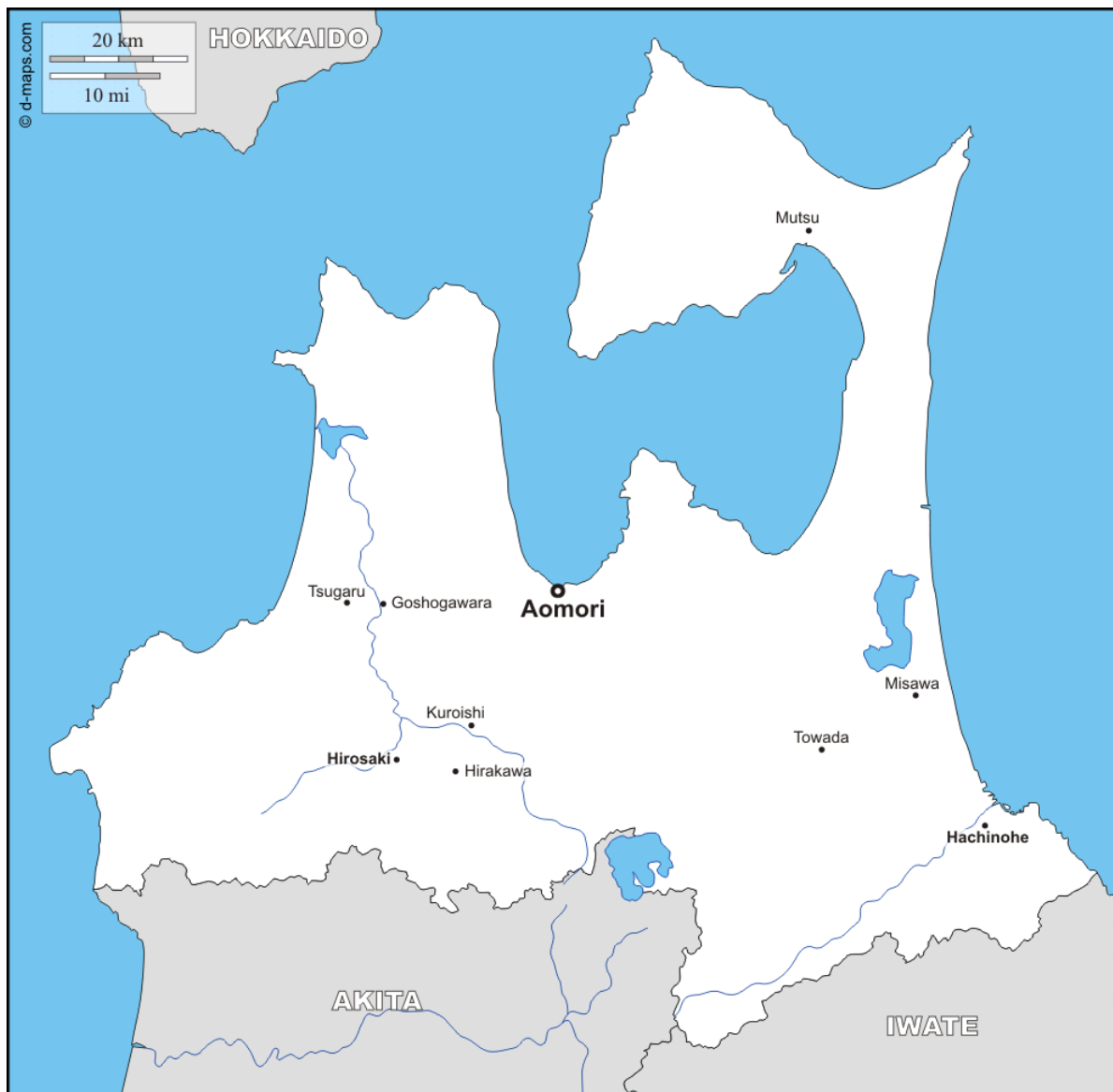
### 2.1.2.1 Inledning

*Sashiko* är en traditionell japansk landskapssöm i symmetriska mönster vilka broderas med förstygn på ett eller flera tyg (Shaver 1993, s. 271). De flesta sashikoteknikerna föddes i Tohoku, den norra delen av Japans största ö, Honshu (ibid. s. 272, se figur 1).



Figur 1: Japans karta  
Källa och copyright: d-map.com

Koginzashi räknas som en typ av sashiko som endast används i en del av Aomori-prefekturen (Hirosaki Kogin Institute 2013; Shaver 1993, s. 272, s. 10, se figur. 2). Området, den västra delen av Aomori-prefektur där koginzashi kommer från, beskrivs ibland som *Tsugaru*. Tekniken kan därför kallas, vid vissa tillfällen, *Tsugaru Koginzashi* och det namnet kommer att registreras som ett varumärke, enligt Sadaharu Narita.<sup>1</sup>



Figur 2: Karta över Aomori  
Källa och copyright: d-map.com

### 2.1.2.2 Tidigare historia om koginzashi

Ordet kogin nämndes först år 1695 i en dagbok som skrevs av det administrativa huvudkontoret i staden Hirosaki. Det är dock inte säkert att ordet då användes för att beskriva arbetskläder med koginzashimönster, som vi gör idag (Hirosaki Kogin Institute 2013, s. 146). Det var år 1775 som kogin med broderimönster första gången nämndes skriftligt (Aomori Prefecture History Complied Cultural Property Group 2010, s. 459) Kogin betydde ursprungligen korta arbetskläder av hampa

<sup>1</sup> Sadaharu Narita. Hirosaki Kogin Institute. Personlig intervju via e-post. den 28 april 2016

för allmogen. (Yokoshima 2012, s. 19) Senare användes ordet även som en term för att beskriva kläder med koginzashibroderi (ibid.). *Sashi-kogin* hänvisar oftast till kläder med koginzashibroderi och *Koginzashi* används mer för själva broderidesignen (ibid. s. 38). *Darning stitch*, som oftast används för att laga eller förstärka klädestyget är ett motsvarande namn till denna teknik på engelska (Feyn 2016). Tekniken koginzashi liknar också mycket vävsöm (kallas även stoppsöm) i Sverige (Textil Hemslojd 2014).

I början använde folk tyg och garn av hampa för att brodera. Då var det bara sashiko-teknik, enkla förstyg utan mönster, som användes för att förstärka tyget (Yokoshima 2012, s. 20 och s. 26) Hampa (som senare ersattes av ramie och linne) var lättare att odla även i området med kallt och hårt klimat (ibid. s. 23). Hampa, ramie och linne kan också vara starka material, men passar inte som klädestyg i området eftersom det inte har värmeförmåga, är ömtåligt och strävt mot huden (ibid. s. 22). Bomull, vilket håller värme och är mjukare mot huden, var svårt att odla i Tohoku eftersom växten behöver varmare klimat. Många fattiga bönder hade inte heller råd att köpa bomullstygn och trådar som kom från den varmare delen av landet. Samtidigt begränsade regeringen på 1700-talet användning av bomull för bönderna, därför var hampa det enda material som var tillgängligt för kläder. Folk odlade växtfibrer vilket sedan vävdes och färgades för att skapa indigofärgade hampa tyger (ibid. ss. 22-32). Anledningen att man färgade med indigo var att den sydvästra delen av Aomori-prefekturen var känt som ett indigoproducerande område. Indigo fungerade som ett sätt att förlänga livslängden på tyget och skyddade mot insekter (Aomori Prefekturer History Complied Cultural Property Group 2010, s. 464; Hirosaki Kogin Institute 2013, s. 150). Mönstermässigt så var det bara enkla horisontala förstyg som användes i början, men under lång tid utvecklades broderiet i olika riktningar.

### **2.1.2.3 Koginzashi i början av meiji-perioden (1869-1912) och framåt**

Så småningom började bomullsgarn bli tillgängliga att köpa när Meijiregeringen upphävde förbudet mot dess användning. Då bytte människor broderigarn från ramie till vit bomull för att brodera koginzashi. (Hirosaki Kogin Institute 2013, s. 149). Koginmönster utvecklades också från enkla förstyg till mer avancerade geometriska designer. Sådana avancerade broderimönster med vita garner gav en fin kontrast med indigofärgade tyget. Vid 1780-talet hade koginzashimönstret nått sin höjdpunkt då fulländades de karaktäristiska diamantmönstren som ses idag (Yokoshima 2012, s. 38-39). Koginzashi användes att skapa ett fint plagg sedan 1860-talet (ibid. ss. 37-40).

De fina plagg (samt de traditionella allmogekläderna) med koginmönster kallas *kosaku* vilket betyder gamla föremål på svenska (Yokoshima 2012, s. 54). Kosaku räknas som den traditionella koginzashi medan de samtida produkterna räknas som moderna versioner. Det finns några gamla kogintekniker som inte syns på moderna produkter, t.ex. den färgade kogin som kallas *some-kogin*. Some-kogin tekniken användes när plaggen blev slitna. Då färgades de om med indigo eller broderades en gång till för att göra tyget starkare och för att slitage inte skulle synas. Broderidelen för some-kogin blev också indigo-färgad så att mönster bara syntes på nära håll. En annan teknik som inte ses i moderna kogin är *nijyusashi-kogin*, vilket betyder dubbelbroderad kogin. Denna teknik gick ut att brodera om ett annat mönster på originalmönstret så mönstret blev tjockare vilket hjälpte att förstärka tyget (ibid. ss. 46-57 och ss. 150-151). Äldre människor föredrar att använda some-kogin och nijyusashi-kogin istället för vanliga kläder med vitt koginzashibroderi (Hirosaki Kogin Institute 2013, s. 54).

## 2.2 Hantverkens bakgrund i den populärvetenskapliga litteraturen

Denna del i uppsatsen är tänkt att sammanfatta litteraturen samt ge en överblick av hur tvåändsstickning och koginzashi beskrivs vad gäller teknik och design i den populärvetenskapliga litteraturen.

### 2.2.2 Tvåändsstickning

Tvåändsstickning är en av de äldsta stickningsteknikerna som återfinns endast i Sverige, Norge och Danmark. Tekniken utvecklades troligen i Norden där folk behövde överleva den hårda och långa vintern (Dandanell et al. 2010, s. 18-20). Tekniken fick stor uppmärksamhet när ett arkeologiskt fynd gjordes i Falun år 1974. Då hittades en tvåändsstickad fingervante som daterades till år 1680 eller ännu tidigare (Dandanell et al. 2010, s. 8; Westman 2004, s. 1).

Tvåändsstickning anses vara en dominerande stickteknik som utövats mestadels i Dalarna och Jämtland i Sverige eftersom nästan alla bevarade stickade föremål från Dalarna idag är gjorda i denna teknik (Dandanell & Gustafsson 1981, s. 7; Dandanell et al. 2010, s. 8). Flera tvåändsstickade föremål har bevarats på olika museum. Det finns många olika sorters vantar; med geometriska mönster, med broderidetaljer och vantar med olika garnfärger vilka förmodligen användes som finvantar till folkdräkt. Museiföremål som mest tas upp och talas om i böckerna är faktiskt tvåändsstickade vantar, vilka visar intressanta skillnader mellan olika socknar var vantarna kommer från. De gamla tröjorna som bevarats idag är till större eller mindre delar utförda med tvåändsstickning, oftast ärmarna och nedersta biten av tröjorna. Detta kan vara för att stickade armar förmodligen är mer elastiska vid fysisk rörelse än vadmalsärmar. Dock är det bara ett fåtal föremål som är helt tvåändsstickade som finns kvar idag (Dandanell et al. 2010). Många lokala och dialektala namn finns för att beskriva tekniken, beroende på var den utövats, t.ex. tvåtrådsstickning, att sticka med två trådar, tveband på norska och tvebinding på danska (Dandanell & Gustafsson 1981, s. 3; Bunad 2016).

I boken *Tvåändssticket* beskriver Dandanell och Gustafsson (2010, ss. 72-91) grundläggande teknik för tvåändsstickning med hjälp av olika bilder, illustrationer och beskrivningar. De mesta väsentliga skillnaderna mellan tvåändsstickning och vanlig stickning är följande:

- Vid tvåändsstickning stickas två trådar samtidigt och trådarna kastas över varandra och maskorna stickas så att trådarna snurrar runt varandra på baksidan. Den tvärrandiga baksidan syns bara i tvåändsstickningstekniken (se figur 3-4).
- Vid tvåändsstickning används z-tvinnat garn, det vill säga garnet har tvinnats motsols. Detta hjälper garnet att inte snurra sig för mycket vid stickningen och det gör det lättare än att sticka med ett vanligt s-tvinnat garn (alltså ett garn som är spunnet medsols).
- Vid tvåändsstickning stickar man cirkulärt istället för fram och tillbaka, traditionellt med 5 stickor.
- Vid tvåändsstickning läggs maskorna upp med tre trådar.

Den tredje punkten beskriver de bevarade föremål som oftast stickats runt i cirkulära riktningar, det vill säga vantar, strumpor och tröjor. Funktionalitet är en annan aspekt av tvåändssticknings unika egenskaper. Man kan producera plagg som är varmare, slitstarka och tätare ytor än plagg stickade i enkla sticktekniker (Dandanell & Gustafson 1981, s. 11; se figur 3 och 4). De unika egenskaperna kan inte imiteras med vanlig stickteknik eller maskiner och det är därför

tvåändsstickade produkter är svåra att hitta på marknaden idag, vilket hjälpte hantverkets överlevnad (Dandanell et al. 2010, ss. 17-18)



Figur 3: Provlapp framsidan - stickade med z-tvinnat garn.

Övre: tvåändsstickningsteknik

Nedre: vanlig stickningsteknik

I jämförelse med tvåändssticknings- och vanlig stickningsteknik syns det att tvåändsstickningsdelen är mycket tätare och baksidan på objektet ser även annorlunda ut.

Foto: Sayaka Goto Lind (Figur 3-4)



Figur 4: Provlapp baksidan

Övre: tvåändsstickningsteknik

Nedre: vanlig stickningsteknik

Vad som räknas som de traditionella teknikerna i grunden är uppläggning, rata- och aviga maskor, och hur man kan skapa varierande ytmönster såsom mönstekrus, djupmaskor och krokmaskor. På en blogg av Ulla-Britt Önnestam skriver hon att djupmaskor har utvecklats i modernare tillämpningar så tekniken används inte traditionell tvåändsstickning (Önnestam, 2016), men någon vidare källa för detta påstående har inte hittats. I boken *Tvåändsstickat* finns däremot en bild av fingervantar från Lima socken, ett gläsländ mot Norge där tycks en stor produktion och export av stickade fingervantar av bomull ha pågått under 1800-talet. Eftersom de fingervantarna på bilden gjorts med användning av djupmaskor, har tekniken troligen funnit sedan dess. Beskrivningen av ökning och minskning saknar dock i viss litteratur av den orsaken att dessa utförs som i en vanlig stickning.

*Fingervante av bomull med enkelstickad krage med mönster medan resten av vanten är tvåändsstickad. Handens ovansida och tumkilen har rader av räta djupmaskor.*

*(Jönsson et al. 2003, s. 61)*

Det traditionella materialet som användes för att skapa tvåändsstickade plagg var tunt ullgarn med hjälp av fem tunna strumpstickor. Föremål gjorda av lin och bomull fanns också (Dandanell et al. 2010, s. 72). Vitt ullgarn användes oftast för tvåändsstickning förr. Då var det oftast inte själva garnet som färgades utan det färdiga plagget som doppades i färgbud, för färgämnet var dyrbara

och det var nödvändigt att vara sparsam (ibid. ss. 44-69). De samlade tvåändsstickade föremålen visar att färgen oftast ligger på ytan av plaggen och det vita garnet kommer fram när de blivit nött eller när något hål uppkommer (ibid. s. 36) All litteratur idag föreslår i princip att använda ullgarn som material. Trots att det är s-tvinnat garn som är mest tillgängliga i garnbutiker nu, rekommenderas z-tvinnat garn (två s-spunnet garn som är tvinnat ihop) för att sticka i tvåändsstickning, eftersom garnet tvinnar upp sig under stickningens gång, vilket ger samma utseende som i de gamla plaggen (Dandanell et al. 2010, s. 72; Ling & Eriksson 2002, s. 3). S-tvinnat garn kan används för att sticka något mindre som vantar eller sockar men Ling och Eriksson (2002, s. 3) poängterar att det blir extra besvärligt att hantera med garnet när tvinning blir hårdare. Detta kan resultera i en randig yta och plagget kan dra sig snett om s-tvinnat garn används för att sticka något större. Funktionalitet är en annan aspekt av tvåändssticknings unika egenskaper. Man kan producera plagg som är varmare, slitstarka och täta ytor än plagg stickade i enkla sticktekniker (Dandanell & Gustafson 1981, s. 11). De unika egenskaperna kan inte imiteras med vanlig stickteknik eller maskiner och det är därför tvåändsstickade produkter är svåra att hitta på marknaden idag, vilket hjälpte teknikens överlevnad (Dandanell et al. 2010, ss.17-18).

Som nämnts tidigare, är vantar och tröjor ett bra exempel på hur kulturen fördelas inom olika områden i Dalarna som visar så tydligt att varifrån mönster kommer från (Dandanell et al. 2010, ss. 22-43; Westman 2004, s. 1). Dandanell beskriver:

*Vi kan verkligen tala om bevarande mönster eftersom man kan finna samma mönsterformer på olika slags textilier, till exempel i sockendräktens broderier, de vävda banden, fransarna i fyrflätning och i de stickade plaggen, både i strumpornas bårder och i de vita bomulls- eller lingarnsvantarna som ofta har yttäckande mönster.*

*(Dandanell et al. 2010, s.22)*

Anledningen till detta är att folket förmodligen lärde sig att skapa tvåändsstickade plagg från sin mor eller gamla beskrivningar. Dandanell (2010, s. 62) poängterar att det finns mycket få stickbeskrivningar eller mönstersamlingar nedtecknade. En stor möjlighet finns att människor kopierade mönster från de gamla stickbeskrivningar, föremålen eller antecknade mönster. Därför ser många bevarade föremål identiska ut i området. Samma princip gäller teknikmässigt. Sättet att kasta garnet i tvåändsstickning, det vill säga att kasta garnet med höger pekfinger underifrån och under den sticka man stuckit in i kommande maska är det dominerande långt in på 1900-talet (Dandanell et al. 2010 s. 17, Westman 2004, s. 1). Dandanell et al tar upp olika gamla föremål som exempel för att visa på hur tekniken lärts från generation till generation. Det var folkskolans slöjdundervisning som infördes vid 1800-talets slut vilket var en bidragande faktor till att stickningskulturen i Dalarna förändrades (Dandanell et al. 2010, s. 17).

### 2.2.3 Koginzashi

I koginzashi kräver relativt enkla material och verktyg: vävt tyg såsom ramie, linne eller bomullstygn speciellt skapats för koginzashi, bomullsgarn och broderinål. Vissa använder *saratekawa* (eller *saratekka* på dialekt, kallas även *tekawa* eller *teka*), en speciell fingerborg som man har på långfingret precis som en ring istället för att ha på toppen av fingret (Yokoshima 2012, s. 131). Det är ett trådbundet broderi, som korsstygn. Det traditionella koginzashi broderiet är alltid symmetriskt och broderas i horisontella linjer (Miyake 1959, s. 23) Broderitekniken börjar från mitten av mönstret för att bestämma centrum, sedan sys först stygn av olika längd på en rad från höger till vänster och tillbaka. Bomullsgarn sys igenom framför och bakom tyget på över- och undersida genom att räkna ojämna antal av varptrådarna, det vill säga, de vertikala trådarna av tyget (Hirosaki Kogin Institute

2013, s. 75; se figur 5). Det finns dock undantag i några koginzashi mönster såsom *soroban-zashi*, där räknas jämna antal av varptrådarna (ibid. s. 58).



Figur 5: Koginzashi i närbild  
Foto: Sayaka Goto Lind (Figur 5)

Alla traditionella enhetsmönster för koginzashi kallas *modoko*. Det är de olika modokomönster som blandas och repeteras vilket skapar geometrisk design. Det sägs att det finns ungefär 40 traditionella mönster som sedan kombinerats och utvecklats till 600 variationer (Hirosaki Kogin Institute 2013, s. 73; Holmberg 2016; se figur 6). Koginzashiteknik har i grunden använts för att täcka större ytor på kläder för att skapa varmare kläder. Då använde man bara två eller tre enkla mönster och broderar i rad. Anledningar till detta kan variera, men det är enklare att komma ihåg mönster utan att ha mönsterskiss och att använda samma mönster var mer effektivt för att skapa, förstärka och värma fler antal kläder (Yokoshima 2012, s. 79). Bomullsgarn blev mer lättillgängligt hos vanliga människor i mitten av 1800-talet och då började koginzashi utvecklas mer åt att dekorera kläder för speciella tillfällen.

Precis som när det gäller tvåändsstickning finns det också mönsterskatter som gör det lätt att identifiera vilket område broderiet kommer ifrån. Området är indelat i tre och klassificeras som *Higashi-kogin*, *Nishi-kogin* och *Mishima-kogin*. De unika mönstren skapas med inspiration från till exempel klimatet och livsstilen i regionen. Higashi-kogin kom från östra delen av området, där människor använde grovt vävda tyger att brodera på. Därför blev dessa mönster mycket tjockare och grövre än i andra områden (Yokoshima 2012, s. 44, se figur 7 och 9).



Figur 6: Olika mönster med koginzashibroderi  
Foto och copyright: Hirosaki Kogin Institute (Figur 6)



Figur 7: Higashi-kogin  
Foto och copyright: Hirosaki Kogin Institute (Figur 7-8)



Figur 8: Nishi-kogin





Figur 9: Från vänster till höger: Higashi-kogin, Nishi-kogin, Mishima-kogin  
Foto och copyright: Hirosaki Kogin Institute (Figur 9)

Från västra delen av området finns det Nishi-kogin, där man använde mycket tätare vävda tyger och mönstret blev därför mer tunnare och delikat (Yokoshima 2012, s. 44). Den karaktäristiska med Nishi-kogin är bland annat de tunna randiga mönstren på axeln. Både vitt och svart garn broderades för att förstärka tyget (ibid., se figur 8 och 9). Mishima betyder tre randiga mönster. Som namnet antyder, brukade Mishima-kogin ha tre bredare randiga mönster på både framsidan och baksidan (ibid. se figur 9). Det sägs också att kläder med tre randiga mönster oftast tillhör männen. För damkläder är det fyra eller fem ränder. De gamla plaggen med koginzashi på axlarna som är kvar idag skapades troligen från i början av Meijiperioden, mellan 1868 och 1912 (Miyake 1959, s. 22). Mishima-kogin var inte så vanligt förekommande broderi. Det kom från norra delen av området, runt *kanagi*-staden, där klimatet var mycket hårdare och sämre. Det var svårt för de bönderna med låga inkomster att ägna sig åt ett sådant extra fint handarbete, speciellt när de inte kunde försörja sig med jordbruksarbete (Hirosaki Kogin Institute 2013, s. 36). Det är därför som det inte finns så många föremål som är bevarade idag.

En stor skillnad mellan de traditionella koginzashi och moderna koginzashi är att tyget inte är färgad själv. Yokomichi (2012) skriver att det är svårt att gå tillbaka till den gamla traditionen att färga eftersom det finns så mycket möjligheter att köpa tyger som redan är färgade. *Fugeiten* (namnet betyder utställning av tygkonst) är ett projekt som handlar om tygkonst av två japanska kvinnor och en designer för tygkassar Yoko Tsukamatsu och en matlagningspecialist Ricca Fukuda. De betonar också i sin bok att de inte valde de traditionella material i syftet att anpassa deras föremål till det moderna livet som vi lever (Fugeiten 2009, s. 2). Tyget behövs exempelvis inte färgas med indigo, vilket var av nödvändighet förr för att förhindra insektsskada men nu är det mycket roligare

att använda färgat garn för att matcha med samtida färgglada kläder. Vissa hantverkare och konsthantverkare försöker hamna så nära originellalet som möjligt, genom att färga tyger själv och sedan brodera. Det finns också ett nyväckt intresse för koginzashibroderiet på kläder som liknar gamla arbetskläder för bönderna. Inspiration anses komma från *Remakes* tanke, exempelvis att använda sashikobroderi för att laga kläder med en kreativ dekoration som lyfter plagget istället för att försöka göra lagningen osynlig som vi gjorde förr (Fugeiten 2009 s. 22-29; se 3.1.4 Boro – ett nytt liv för textilier).

## 3. Undersökning

### 3.1 Jämförande beskrivning av centrala begrepp och företeelser

I detta avsnitt presenteras först en undersökningsstudie om olika begrepp och företeelser. Sedan behandlas den populärvetenskapliga litteraturstudien inom tvååndsstickning och koginzashi. Slutligen presenteras informanterna och deras svar på enkätundersökningen. Syftet med detta är att ge en översiktlig bild av hur tradition och kulturarv tolkas i Sverige och Japan samt sammanfatta kulturella företeelser som berör uppsatsen.

#### 3.1.1 Slöjd- och hantverksrörelse

Lilli Zickerman är en svensk ideolog och initiativtagare till Föreningen för Svensk Hemslöjd som bildades år 1899. Hon spelade en viktig roll i Svensk Hemslöjd när industrialismen var på framfart och betydelsen av slöjd och hantverk i samhället förändrades snabbt (Stavenow-Hidemark 2012, ss. 14-15). Zickerman fann en skönhet i gamla slöjdföremål snarare än nyare och tog uppgiften av att formulera och utveckla den svenska hemslöjden i olika riktlinjer. Med stort engagemang lyckades hon intressera Sveriges kronprins som senare kom att bli kung, Gustav V att ställa sig som beskyddare av föreningen vars syfte var att utveckla den svenska slöjden. Detta ledde till att hans bror prins Eugen blev medlem i styrelsen, vilket bidrog till hemslöjdens framgång. Ett av Zickermans långvariga arbete är att inventera och dokumentera allmogens textilier. Under drygt 20 år reste hon över hela landet för att fotografera och katalogisera svenska folkliga textilier. Hon lyckades samla in så många som 24,000 unika föremål under sina resor (ibid. ss. 19-24). Hon kom också med idén om att bevara kunskaperna genom att använda folklig slöjdekunskap för föremålstillverkning och försäljning som ledde till att skapa hemarbete och extraförtjänst till folket (ibid.).

Det var exakt vad Soetsu Yanagi uppmuntrade i den japanska hemslöjdsrörelsen. Han arbetade på liknande sätt som Zickerman (Yokoshima 2012, s. 59-69). Från 1910 till 1940-talet engagerade sig Yanagi i en kampanj för erkännande av skönhet i vardagsföremål som gjorts av okända vanliga människor i Japan, där skråhantverkarnas värderades högst (Yanagi 2006, s. 154). Då var det bara konstnärligt hantverk som betraktas som högklassig konst av stort värde. Det lyxiga arbetet utfördes oftast av en mästare med en mängd val av material, komplicerade tekniker, rika färger samt dekorationer (ibid.). Däremot gjordes folkligt hantverk oftast med begränsade material och enklare i formen för att passa deras dagliga liv. Enligt Yanagi (2010, s. 168) sitter skönheten i folkligt hantverk i dess praktiska natur, där produkter används vardagligt och där kollektiv kunskap såsom hantverkstradition och teknik ligger i fokus. Detta skiljer sig från konst vilken bara beundras genom att titta på.

Både Zickerman och Yanagi brann för hemslöjden efter industrialiseringen, när hantverkstraditioner så småningom ersattes av modernisering och mekanisering. Deras hemslöjdsrörelser har förändrat vårt sätt att se på hantverkstradition vilket ledde till den samtida hemslöjdstanken. Makovicky (2009, ss. 43-58) skriver att hantverksrörelser såsom Arts and Crafts-rörelsen i Storbritannien uppkom som ett svar på att utmana förändringar när hantverken stått inför industrialisering. Då behövde de gamla tråkiga allmogens hantverkstraditioner nya betydelser för att kunna existera. Hantverksrörelsen skapade förutsättningar för att uttrycka ett nytt sätt genom hantverket med hjälp av nya och moderna intryck och ideologi. Denna teori tillämpades både i

Sverige och Japan där hantverksrörelser skapade nya synsätt för slöjd och hantverk som ledde till utveckling och skapade de uppfattningar som finns idag.

### 3.1.2 Gesäll- och Mästarbrev/Meister

Gesäll- och Mästarbrev är ett svenskt diplom/intygssystem som bevisar utövarens skicklighet i ett specifikt yrke (Sveriges Hantverksråd 2016). Gesällbrevet är ett grundläggande kompetensbevis som bevisar att hantverkaren har genomgått tre års hantverksyrkesutbildning eller har yrkeserfarenhet i yrket samt har den kompetens som krävs av yrkets branschorganisation. Det högsta beviset på yrkesskicklighet inom hantverksyrken kallas mästarbrev. Ett godkänt mästarbrev kräver verksamhet i yrket, minst sex års dokumenterad yrkeserfarenhet eller 10,000 arbetstimmar i yrket, och att ha genomgått Sveriges Hantverksråds mästarutbildning. Det är Sveriges Hantverksråd och Hemslöjden som bedömer och avgör olika prov för ett gesällbrev inom slöjdrelaterade hantverksområde exempelvis: broderi, vävning, handstickning, maskinstickning och slöjdyrket med trä. Det finns också mästarbrev för de textila hantverksyrkena (Hemslöjden 2016).

I Japan finns det ett officiellt diplomsystem som kallas *Dentokogeishi* (Traditionell hantverkare) som liknar Mästarbrev (Japan Traditional Crafts Aoyama Square 2016). Diplomsystemet började 1974 på grund av att antalet yngre traditionella hantverkare hade minskat dramatiskt och oron för att traditionella hantverk skulle försvinna var stor. *The Association for the Promotion of Traditional Craft Industries*, liknar det där Hemslöjden bedömer och avgör prov till hantverkare, dock finns det några skillnader mellan Sverige och Japan. Först och främst krävs det mycket längre yrkeserfarenhet i Japan, och de flesta hantverksyrken som bedöms siktar mer åt traditionella hantverksområden, alltså textil-, läder-, keramik-, trä-, sten- och metallslöjd. Textilhantverk som bedöms för diplomsystemet i Japan är endast vävning, broderi och flät- samt bandvävning, dock inte stickning. Anledningen till detta är att stickning inte har så lång historia i Japan och tekniken, som importerades utifrån, inte haft tillräcklig tid att utvecklas inom landet eller någon specifik region. Därför räknas den inte som ett traditionellt hantverk (Knit in Japan 2016). Gesällbrevsyrken i Sverige har en bredare yrken som kategoriseras som hantverkare, från bagare till frisör, medan *Dentokogeishi* är för hantverkare som använder händerna för att skapa något inom hantverk/konsthantverk med olika traditionella material, tekniker och metoder, som har använts i mer än 100 år (se bilaga 3). För andra hantverkare såsom bagare och frisör finns det ett annat diplomsystem som kallas *Kokkashikaku* (Nationella kvalifikationer).

En annan skillnad från Sveriges mästarbrev är att det också finns ett lokalt diplomsystem som skapas av olika prefekturer i Japan. Hirosaki kommun i Aomori-prefekturen har exempelvis instiftat Hirosaki Meister system (*meister* är lånord från tyska och betyder ungefär samma som mästare/*master/maestro*) för att certifiera de utmärkta hantverkarna. Syftet med detta är att skydda kulturarvet som lätt kan försvinna och de meister som väljer att arbeta på olika sätt för att främja teknik, utbilda människor, utveckla hantverks resurser, kompetens och tekniker samt utföra aktiviteter på olika organisationer och utbildningsinstitutioner. De valda hantverken har en bredare variation från mekaniska hantverk till skogsbruk. Det är ännu bara en koginzashi hantverkare som fått Hirosaki Meister idag (se bilaga 4).

Gesäll- eller mästarbrev i Sverige fungerar som ett bevis för de hantverkare som har utmärkt kompetens och yrkesskicklighet inom yrket. Diplomsystemet i Japan riktar sig mer åt att bevara traditionella hantverk på en viss nivå, eftersom fri tolkning av traditionella hantverk anses kunna förstöra och göra att de förlorar i värde.

### 3.1.3 Regional anknytning

Uppkomsten av tvåändsstickning är okänd och vi vet inte om tekniken ursprungligen kom från området kring Dalarna. Dandanell et al (2010) skriver dock om en genomgång av alla stickade plagg från Dalarna och samlingar på Nordiska museet samt inom landskapet där det framgick att mer än 95 procent av allt stickat material var tvåändsstickat. Detta visar att tekniken ansågs som en standard stickteknik i Dalarna sedan länge.

Christoffersson (2016) berättar att stickningstekniker och mönster var lokalt särpräglade i områden som Värmland, Dalarna, Gästrikland, Hälsingland, Härjedalen och Jämtland. Där används sticktekniken exakt som tvåändsstickning, att sticka genom färgväxling eller två ändar (ibid.). Kunskapen för att tvåändssticka, det vill säga att kasta garnet med höger pekfinger underifrån var vanligt till i slutet av 1800-talet, innan folkskolans slöjdundervisning infördes (Dandanell et al 2010, s. 17). Tekniken som man lär sig i skolan blev då den stickmetod som vi är vana vid idag, att lägga garnet över vänster pekfinger. Dandanell et al (2010, s. 17) fortsätter att det var svårt att lära om vad man lärt sig som barn och ger ett exempel av kvinnor på 1980-talet berättar om sina svårigheter att lära sig skolslöjdens metod.

Mönsterskatten representerar vilka socknar man kommer från och det är lätt att identifiera detta genom att titta närmare på olika mönster som används för t.ex. tröjor, mössor och vantar (Dandanell et al 2010, s. 18-69). I Sollerön socken har vantar med krokmaskor varit väldigt kända (Figur 10) medan i Rättvik/Boda användes oftast band med samma kraftiga rutmönster i botten (Figur 11 och 12). De vita vantar tillhör kvinnor och de blåa tillhör män (ibid. s. 28-29). Likadana fenomen uppkommer i koginzashi. Yokoshima (2012, ss. 142-143) skriver om gamla koginzashi plagg som samlats från olika områden i Aomori-prefekturerna. Då visade mönstret tydligt vart det kom från och det var nästan omöjligt att hitta några andra unika mönster.



Figur 10: Vantar från Sollerön      Figur 11-12: Vantar från Rättvik/Boda (vänster: kvinnliga vantar, höger: manliga vantar)  
Foto och copyright: Mona-Lisa Djerf/Digitalmuseum (Figur 10-12)

Japan är, liknande som Sverige, ett avlångt land som sträcker sig från norr till söder. Klimatet varierar därför i landet. Exempelvis blir vintrarna i norra delen av Japan långa och kalla medan öarna längre söderut har subtropiskt klimat året om. Yanagi (1985, kap. 2, avs. 3) poängterar att Japan är ett land med både kallt och varmt klimat vilket ger en mängd material att hämta från naturen för att använda i hantverk. Många hantverk föddes i de norra provinserna där vintertiderna är hårda och långa. Detta påverkade det mänskliga beteendet. Folk stannade hemma och ägnade sig åt handarbete under tiden de inte kunde arbeta ute på grund av snön. (Yanagi 1932, se Yokoshima 2012, s. 55-56; Yanagi 1985, kap. 2, avs.3) Det var exakt samma i Sverige där vinterns

mörker fick människor att dra sig inomhus och skapa med händerna. (Region Halland 2014). Det vinterklimat de levde i lät människor utveckla hantverkstekniker såsom tvåändsstickning och koginzashi för att skapa varmare plagg, vilka var nödvändigt (Yokoshima 2012, s. 22). Det tyder på att båda dessa hantverk kanske inte hade existerat utan klimatpåverkan.

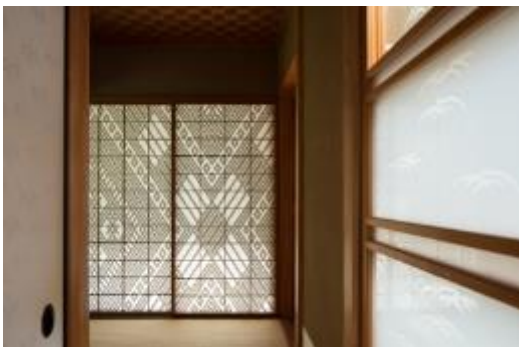
Hantverket har en stark koppling till platsen där det kommer från. Koginzashi mönster blev en symbol för Aomori-prefektur (eller mer specifikt, staden Hirosaki). Kommunen och lokala företag använder aktivt dessa koginmönster som en positiv image för att främja och marknadsföra lokal verksamhet. Hoshino resort KAI Tsugaru har exempelvis arbetat med att uppgradera sina hotellrum med koginzashi år 2015 (se figur 13). I rummen syns traditionella koginzashi mönster och indigo-färgade tyger överallt på till exempel stolar, kuddar och löpare (se figur 17). Det finns även moderna koginzashi design för *fusuma* (en typisk skjutdörr för japanska rum) med mönster (se figur 14, 15 och 17), dekoration med akrylplatta (se figur 16) och lampskärm (se figur 14 och 18).



Figur 13: Hotell exteriör



Figur 14: Golvlampa



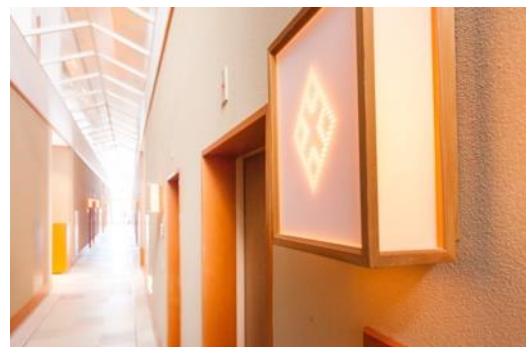
Figur 15: Fusuma – skjutdörr



Figur 16: Dekoration med akrylplatta



Figur 17: Inredning – kuddar och löpare  
Foto och copyright: Hoshino Resort Hotel (Figur 13 - 18)



Figur 18: Lampskärm

Ett annat exempel är ett nyöppnat Starbucks café i Hirosaki (Hirosaki Keizai Shimbun 2015). Cafét är lokaliserat i en gammal byggnad som kallas *Kyu Daihachi Shidancho Kansha*. Den byggdes ursprungligen år 1917 och användes som en tjänstebostad för befälhavare under en viss period. År 1958 demonterades byggnaden och flyttade till sin nuvarande plats och är nu registrerad som den som materiellt kulturarv i Japan (Utbildningsstyrelser för Aomori-prefektur/Utbildning och Kultur Division för Aomori-prefektur 2000, s. 54). Cafét är inrett med olika traditionella material och hantverk från Aomori-prefektur för att främja olika hantverkskulturer i Hirosakistaden (Hirosaki Keizai Shimbun 2015).

### 3.1.4 Boro – ett nytt liv för textilier

*Boro* är ett japanskt ord som översätts till trasor eller *rags* på engelska. Det är samlingsnamnet för objekt såsom kläder och sängöverkast tillverkade av de fattiga, landsbygdsbefolkningen i Japan som inte hade råd att köpa nya saker (Yamanobe et al. 2013, s. 60). Därför lagade och lappade de kläder med hjälp av sparade tygstycken och sashiko eller oregelbundna lapptechniker (ibid. s. 60, se figur 19, 20 och 21).



Figur 19: Kimono, troligen använt som ett täcke förr



Figur 20: Boro kimono



Figur 21: Boro i närbild  
Foto och copyright: Amuse Museum (Figur 19-21)

Koginzashi kan räknas som en typ av lapp- och lagningsteknik. Chuzaburo Tanaka samlade mängder av antika textilier som sedan blev en kollektion och utställningen visades runt om i hela världen. Folket förr ansåg att sådana trasiga textilier var skamliga och tänkte aldrig visa dem upp för andra (NHK 2016). Nu fungerar boro som en påminnelse om att återanvända material, skapa ett nytt liv till kläder och se ett värde i något som inte är perfekt. Folket använde dock sådana kläder på grund av behov och nödvändighet då och då och de trodde på att alla materiella saker har ett liv, precis som människor (Yamanobe et al. 2013, s. 79).

*Mottainai* är ett japanskt uttryck som ungefär betyder ”vilket slöseri” på svenska. Människor använder ordet för att förmedla en känsla av ånger om mat, tid och saker går till spillo. *Boro* och *Mottainai* är ett sätt att visa hur tradition, kulturell praxis och idé såg ut i den japanska kulturen, och hur människor värdesatte även de små tygbitarna då var material inte fanns i överflöd som idag. Denna företeelse var inte bara i Japan, utan var överallt i hela världen. Många känner igen tiden när folk var fattiga och tvingades leva sparsamt. Dandanell et al (2010) skriver att det finns några tvåändsstickade finkläder/plagg kvar men inte några arbets- eller vardagskläder. Anledningen till detta är att sådana kläder användes tills de blev helt utslitna eller för att människor återanvände materialen för att göra om dem till ett nytt plagg. Det visar att människor i Sverige och Japan tog stor hänsyn till material som användes för att skapa plagg och bruksmaterial omkring sig och värdesatte detta högt. Tanken speglas också i nutiden där både vanliga människor och företag börjar återanvända material som redan finns för att skapa nya saker, såsom *Remakes* (Stockholms Stadsmission 2016).

## 3.2 Enkät

Som tidigare nämnts kommer undersökningen i kommande avsnitt att genomföras och redovisas utifrån en fenomenologisk ansats. I varje kapitel presenteras fenomenets situerade struktur som består av en kort sammanfattning (se 1.7.2 Enkätundersökning). Varje sammanfattning innehåller en kort presentation av varje informant med ålder för att ge läsaren en tydlig inblick i vilka personerna är och göra det lättare att följa den kommande analysen. Alla informanter behandlas som anonyma och kallas informant 1, informant 2 och så vidare. Enkätfrågorna finns i bilaga (se bilaga 5 och 6).

### 3.2.1 Informant 1 – tvåändsstickning

Informant 1 är en 42 år gammal person som arbetade i skolan i tio år tills fulländade sitt jobb som lärare för ett par år sedan. Informanten har ingen hantverksutbildning i grunden och personens nuvarande sysselsättning är att arbeta i garnbutik och hålla kurser i stickning. När informanten var 5 år på 1970-talet, kom tillfället att lära sig att sticka av sin farmor. Nyfikenhet efter att ha sett några tvåändsstickade exempel blev startskottet till att börja gå en grundkurs i tvåändsstickning. Det var år 2007 i närheten av Örebro där informanten fick grundkunskap om hantverket av en expert. Informanten har ingen anknytning till Dalarna. För att utöva sitt hantverk, vill informanten använda så enkla redskap som möjligt men behåller kvalitet vad gäller stickorna och garnet. Informanten uttrycker sig som traditionell för personen tycker bäst om att arbeta med ren ull och resultat den ger. Däremot har informanten ingenting emot att pröva på annat material än ren ull eller s-tvinnat garn istället för z-tvinnat. Informanten lägger stor vikt vid nyfikenhet och tvåändsstickning råkar vara en traditionsbaserad hantverksteknik som personen tycker om och vill experimentera med. Informanten experimenterar med mönsterformer som aldrig har använts inom tvåändsstickning förut för att testa nya saker för sig själv.



### **3.2.2 Informant 2 – tvåändsstickning**

Informant 2 är en 53 år gammal person och arbetar som lärare i stickning samt arbetar som egen företagare. Informanten har utbildat sig vid högre hemslöjdsutbildningen vid Handarbetets Vänner skola och beskriver sig själv som traditionsbärare. Informanten lärde sig att sticka vid 7 års ålder. Vid 21 års ålder lärde informanten sig tvåändsstickning på en kvällskurs på Hemslöjden och kände direkt att sticksättet lockade. Informanten har bott i Dalarna 23 år sammanlagt, men bor nu i Stockholm. Material och verktyg väljer informanten väldigt noggrant vid utövning av hantverket och använder bara strumpstickor av stål eftersom detta har visat sig fungera bäst. När det gäller garn använder informanten Wålstedts tvåändsstickningsgarn som enligt informanten har en otroligt hög kvalitet med glans. Kvalitet är viktigt för att få ett bra resultat och plaggen blir vackrare vid användning. Informanten väljer Wålstedts garn på grund av deras val av material (svensk ull av högsta kvalitet) och att stötta detta familjeföretag så att de kan fortsätta. Informanten har provat andra garner, men var inte nöjd för att inte fick samma goda resultat som Wålstedts garn. Informanten tycker att det är tvåändsstickningens unika teknik och kvalitet som möjliggjort en överlevnad in i modern tid. Det är avgörande att fortsätta framhålla det unika sättet. Därför arbetar informanten med att sticka traditionella produkter som har bra kvalitet och egenskaper eftersom informanten inte vill tappa det karaktäristiska för tekniken. På färgvals-, mönstrings- och användningsområden är informanten dock öppen för att skapa något som inte använts traditionellt och ge en modern känsla.

### **3.2.3 Informant 3 – tvåändsstickning**

Informant 3 är en 73 år gammal person och är nu pensionär. Informanten har ingen formell utbildning inom slöjd eller hantverk, men arbetade som hälsovårdsinspektör tills när informanten slutade yrket år 1980. Sedan började informanten söka något annat att ägna sig åt och under denna tid träffade informanten, vid olika tillfällen, duktiga stickerskor och skickliga hantverkare såsom Mieko Yano som bidrog till en fördjupad kunskap om både stickning och tvåändsstickning. Vid utövandet av hantverket, brukar informanten använda material såsom ull och silke att sticka med. Verktygen är de vanliga; rund- eller strumpstickor och o-ringar (stickmarkörer) om det är mönsterrapporter. Informanten funderade ett tag på att pröva bomullsgarn, men det kändes inte så lockande efter att hört om erfarenheter från en elev, som sade att det förlorade sin form efter bara några tvättar. Informantens föräldrar föddes i Dalarna, men har själv aldrig bott där. Informanten har alltid varit noga med att inte förenkla eller ändra i tekniken, men har däremot utvecklat helt andra mönster än de traditionella. Det är kul att utveckla något till ett modernare uttryck på plaggen än de traditionella folkdräktsmönstren, säger informanten, t.ex. intresset för flerfärgade mönster som informanten nästan hade glömt.

### **3.2.4 Informant 4 – koginzashi**

Informant 4 är en 28 år gammal person som i grunden har konstnärsutbildning från universitetet i Aomori. I början sökte informanten sin väg att bli konstnär inom måleri och skulptur, men senare insåg att det personligen inte var rätt väg att gå. Det var då informanten kom i kontakt med koginzashi genom en professor på skolan. Innan informanten själv startade sitt företag, arbetade informanten som koginzashihantverkare i drygt två år på Hirosaki Kogin Institute där fördjupad kunskap inom tekniken skaffades. Informanten insåg då att koginzashi gjorde det möjligt för det personliga konstnärliga uttrycket. Informanten kommer ursprungligen från Iwate-prefekturen, som också ligger i norra delen av Japan. Sedan blev en flytt nödvändig till staden Hirosaki i Aomori-prefekturen för att studera konst vid universitet och där har informanten varit bosatt sedan dess.

Det är den traditionella sidan av koginzashi som intresserar informanten och därför väljer att använda traditionella material vid skapandet av sitt hantverk. Bomullsgarn och linnetyg färgar informanten själv. Just nu väljer informanten växtfärger vid infärgning av tyg och garn i olika svaga nyanser. Informanten tycker att förändringarna av naturfärger under åren skapar djupare och vackrare nyans vid användning. I framtiden tänker informanten dock bara använda traditionell indigofärg, exakt som det traditionella sättet. Personen uttrycker också att koginzashi är ett sätt att uttrycka textilkonst och att man på det sättet kan utmana sig själv att inte begränsas och fortsätta utvecklas så att hantverkets tradition kommer att bevaras. Däremot vill informanten inte förnya koginzashi med nya mönster och färger, som andra hantverkare verkar göra.

### **3.2.5 Informant 5 – koginzashi**

Informant 5 är en 31 år gammal person som huvudsakligen arbetar som försäljare i klädbutik och utövar hantverket vid sidan av sitt arbete. Informanten har ingen speciell utbildning inom slöjd och hantverk förutom från skoltiden. Koginzashi lärde informanten sig själv först i högstadiet och sedan från sin mor men har inte tagit upp tekniken förrän informanten blev 20 år gammal. Informanten föddes i Aomori-prefekturen och bodde där i 18 år tills personen flyttade därifrån för att studera vidare vid universitetet i ett annat område. Enligt informanten visar koginzashi särskiljande kännetecken för Aomoris kultur. Informanten vill förmedla att det var människors livsstil och kunskaper som skapade detta hantverk och dess skönhet. Informanten tycker att broderandet på ett traditionellt sätt är helt naturligt för att kunna kalla det man gör för koginzashi. När det gäller material så använder informanten det traditionella, det vill säga linnetyg och bomullsgarn och har inte tänkt att ändra på det. Däremot har informanten utformat moderna produkter med olika färger som informanten finner vara nödvändiga ändringar för hantverks utveckling. Genom att arbeta kreativt kan koginzashi ge oändliga möjligheter och mycket glädje hos hantverkare och det är något av det bästa med hantverket, säger informanten.

### **3.2.6 Informant 6 – koginzashi**

Informant 6 är en 32 år gammal person som arbetar som grafisk designer, hantverkare och workshopsledare för koginzashi. Informanten föddes i Aomori-prefekturen och bodde där tills 18 års ålder. Efter tre-årig modedesignlinje på gymnasiet, gick informanten vidare för att utbilda sig tre år inom grafisk design på en designskola, där lärde informanten sig om slöjd och design. Informanten lärde sig först koginzashitekniken av en lärare på gymnasiet men den historiska delen av tekniken fick informanten kunskap om från den före detta koginzashi hantverkaren Mitsunobu Kamata (även kallad Koten Kamata). Informanten tog upp tekniken igen vid 20 års ålder efter att ha sett kollektioner på Chuzaburo Tanakas Boro utställning. Då blev informanten så överraskad av hur kraftfull men delikat koginzashi var. Informanten känner att det ibland är svårt att hitta det rätta sättet att uttrycka sin idé. Som hantverkare använder informanten material såsom linnetyg och bomullsgarn för att kunna sprida det traditionella sättet att brodera koginzashi. Informanten använder också andra material som akryl eller trä för att skapa föremål av koginzashimönster, vilket informanten gör för att få mer uppmärksamhet från människor som inte känner till hantverket. Koginzashi handlar inte bara om historia, mönster och teknik, utan denna hantverkstradition har stor kraft att utveckla sina berättelser åt olika håll, vilket är det anledning varför koginzashi får så mycket beundran och respekt, säger informanten.

### **3.2.7 Informant 7 – koginzashi**

Informant 7 är en 67 år gammal person som har bott i Hirosaki, Aomori-prefekturen sedan födseln. Informanten arbetar som hantverkare på ett företag som producerar och säljer koginzashi

produkter på marknader. Det var gymnasietiden när informanten först upptäckte tekniken. Då var det informantens mor som broderade koginzashi vilket skapade ett intresse kring hantverket. Det var dock högskoletiden som informanten på riktigt fastnade för tekniken och valde även hantverket som tema för sin B-uppsats. Grunden i tekniken lärde informanten sig genom en korrespondenskurs (eller distanskurs som kanske är närmaste förklaring på svenska). Informanten tycker att det finns stark förbindelse mellan hantverket och vart det kommer från. Det finns några andra sashikoteknik, säger informanten, men koginzashi är mycket tätare än andra tekniker för att skydda mot det kalla vädret. Det är ett unikt sätt att brodera som endast utvecklats i Aomori. Informanten verkar se sina skapelser som enbart produkter på marknaden, inte för att uttrycka en konstnärlig sida av sig. Den viktigaste uppgiften är istället att behålla material och teknik på ett traditionellt sätt. Därför använder informanten, som hantverkare på företaget, bara traditionsbaserade material och verktyg för att skapa produkter. Informanten fortsätter att det är den historiska delen av hantverket som ger oss förståelser för det nuvarande sanna värdet av dem. Samtidigt uttrycker informanten att hantverket får mer empati och chans till överlevnad och spridning när produkter passar in i tiden och människors efterfrågan, när det gäller design och mönster. Informanten tror att koginzashiteknik kommer att utvecklas under en lång tid som handelsvara, istället för hobby eller tradition.

## 4. Resultat

### 4.1 Litteratur om tvåändsstickning och koginzashi

Den mesta populärvetenskapliga litteraturen om tvåändsstickning och koginzashi i denna studie är publicerad mellan en viss period när hantverken har fått uppmärksamhet. Författarna Dandanell et al (2010, s. 10) beskriver att en arkeologiska fynd som hittades år 1974 har bidragit till ett ökat intresse för tvåändsstickning. Den tidiga boken om tvåändsstickning som är att tillgå i denna studie publicerades 1977 medan de flesta böcker publicerades under 80-talet och 00-talet när stickboom eller intresse för hantverk i generellt ökat. (Palmsköld 2009, s. 222). Enligt Dandanell et al (2010, s.4), har tvåändsstickning spridits i utställningsform, föredrag och studiecirkel vid 80-talet, så detta kan också förklaras varför begränsade antal av instruktionsböckerna om tvåändsstickning publicerades och några av dem är från självpublicering eller någon mindre form av publicering, inte från de stora bokförlagen. Litteratur om koginzashi visar liknande företeelser. De som samlats in för undersökningen utges i tryck från 1959 till 2015, men övervägande del av litteraturen i ämnet publicerades under 2000- och 2010-talen när hantverk har fått en stor uppmärksamhet (Arnqvist Engström 2014, s. 9). Koginzashi var inte en välkänd teknik innan Soetsu Yanagi lyfte uppmärksamheten på 1930-talet då började lokala människor undersöka och återuppliva tekniken. Yanagis mingeirörelsen har spelat en viktig roll i att bevara tradition av koginzashi som t.ex. ledde till att hantverket introducerades i lokala skolklasser (Yokoshima 2012, ss. 54-69).

Vid en undersökning visade det sig att en del av litteraturen har en historik beskrivning kring både tvåändsstickning och koginzashi. Däremot var det endast ett fåtal av böckerna som genomgår en djupgående historik, med användning av dokumenterade museiföremål och andra empiriska material. För tvåändsstickning är de böckerna skrivna av samma författare (Birgitta Dandanell) och har publicerats vid olika tidpunkter (1981, 1984 och 2010) i samarbete med Dalarnas museum. En av de tre böckerna är en uppdaterade version av den andra boken så de två har nästan samma innehåll. Författarna skriver dock en ny text i den reviderade andra upplagan om, troligen, den äldsta tvåändsstickade vanten som hittades 1976 i Falun och ett ytterligare vantfynd senare i stadsdelen Nedre Elsborg. Den instruktiva litteraturen har ingen eller någon form av historik inom tekniken. För koginzashi nämner de flesta böcker inte vilka publikationer som de refererat till, men de senaste böckerna som beskriver den historiska delen av koginzashi refererar och återupprepar mycket från Yokoshimas arbeten. De flesta böckerna har en viss tendens att innehålla någon form av historik i ämnet, men ofta kortfattat. Många lokala och dialektala benämningar av teknikerna och verktyg bevisar att båda hantverksteknikerna har rötter från dessa områden.

Gemensamt för litteraturen är att den syftar till att främst vara instruktiv som omfattar material- samt verktygsval, beskrivningar för tillverkning av olika bruksföremål och tillvägagångssätt gällande tekniskbeskrivning. Den tidiga litteraturen för koginzashi innehåller mer detaljerade och löpande mönster som skulle täcka större ytan av ett föremål, precis som traditionell koginzashi gör. De visar varierande användningsområdena på utövandet, exempelvis att skapa inredningsprylar (mattor, dekoration för möbler, gardiner samt löpare), kläder (kimono och bälte för kimono) och något stort vilket kräver en avancerad hantverksteknik. På senare tid har litteraturen gått mot enklare instruktioner att brodera små inredning- eller modeprylar såsom knappar, necessär och väskor. Vissa främjar ett återgående till där allt började, vilket är att brodera på kläderna, dock föreslår de att använda färdiga plagg att brodera och broderiet är mer för dekoration- eller lagningssyfte. Litteratur för tvåändsstickning visar likadana företeelser och de tidigare böckerna riktar sig mot människor som redan behärska den grundläggande tekniken i stickning och förmågan att skapa

något mer detaljerade mönster med avancerat textilhantverk, exempelvis tröjor och kappar (Dandanell & Gustafsson 1981, s.88-96; Ling & Eriksson 2002, ss. 52-67). Det finns ingen lagningsdel för tvåändsstickning. Anledningen till detta är troligen att lagning inom stickning är relativt lätt jämfört med andra hantverk, genom att dra upp trådarna och göra om igen.

Litteraturstudien indikerar också att utvecklingen av både tvåändsstickning och koginzashi har påverkats av (moderna) metoderna från andra hantverkstekniker och anpassats till efterfrågan i dagens samhälle. Den mest intressanta teknik som tillförts till tvåändsstickning är att sticka fram och tillbaka med två stickor, istället att sticka runt med fem stickor som är i det vanliga tvåändsstickningsteknik. För designmässigt använder de flesta böckerna för tvåändsstickning gamla mönster som inspirationskällor och hämtar nya mönster därifrån, t.ex. randig mössa med två färger (Jönsson et al. 2003, s. 37) och mockasin med stjärnmönster (Dandanell & Gustafsson 1981, s. 98). Labyrintmönster är ett modernt mönster som utvecklades av Anne-Maj Ling. Det innebär att man stickar med två trådar i olika färg med hjälp av krok- eller djupmaskor som bilda ett vertikalt randigt mönster (Ling och Eriksson 2002, s. 30). I koginzashi har förändring av tekniken introducerats av olika hantverkare med användning av både gamla och nya broderitekniker, men utvecklingen verkar fortsätta mer av design och färg eftersom tekniken är så enkelt och det inte finns så mycket att ändra på. Många använder olika tyger och garn med färgkombination för att få moderna uttryck. Somliga har mer japanskt uttryck med svaga, grånyanserade färger medan andra har mer *bokuou-fu* (skandinaviskstil) starka färger (Fugeiten 2009, s. 38)

Påverkan från svensk/skandinavisk stil i somliga instruktionsböcker för koginzashi som publicerades efter 2000-talet är tydliga. Det finns t.ex. nya mönster som liknar svenska flaggar, dalahästen och *matsukasamoyou*, som betyder kottmönster. Mönstret påminner stickningsmönstret Gran från boken *Sticka mössor vantar sockar!* av Ann-Mari Nilsson (Nilsson 2009, s. 12). Näverslöjd, svepask och träsked används som dekoration med föremål i olika bilder. De flesta föremål som användes i böckerna är av enkel design och gjort av naturliga material såsom trä. I instruktionsböcker för tvåändsstickning finns det inte någonting som påminner om Japan alls, men två av författarna namnger en japansk stickerska, Mieko Yano, i sina publikationer trots att det egentligen inte finns någon koppling mellan tvåändsstickning och Japan tekniskt (Ling och Eriksson 2002, s. 4; Jönsson 2003, s. 61). Yano hade tagit sig mycket värdefulla kunskaper i stickning från Japan, som bidrog till olika svenska stickerskor och hantverkare för att utveckla vidare. Jönsson (2003, s. 61) poängterar att Yano försökte förklara vissa tvåändsstickningstermer med ord som hon översatte från japanska. Det tyder på att det kanske redan fanns någon form av information om tvåändsstickning i Japan på 1980-talet eller hon kanske har läst någon bok om tvåändsstickning och översatte därifrån.

## 4.2 Enkätanalys

I detta kapitel presenteras det som kallas fenomenets generella struktur och essens (se. 1.7.2 Enkätundersökning). Szklarski (2015, s. 142) skriver att de teman som syns i informanternas berättelser är det som bildar fenomenets existens, vilka formar fenomenets generella struktur. Analysen har genomförts med hjälp av Giorgis analysmetod och den fenomenologiska reduktionen för att identifiera både fenomenets existens och essens. Historia och tradition, hantverksutveckling och äkthet samt kulturarv är de upptäckta gemensamma teman som syns i materialet, det vill säga fenomenets essens vilket fokus därför läggs på.

#### 4.2.1 Historia och tradition

Gemensamt för informanterna är att alla uttryckte att betydelsen av att förmedla den historiska delen av hantverken. Utövare av tvåändsstickning tycker mer eller mindre att hantverket har en unik utvecklingshistoria bakom sig som är ett viktigt element i att väcka intresse eller öka respekten för hantverket. Utövare för koginzashi visar att den historiska bakgrunden har en starkare koppling till hantverkets värde. Alla informanter för koginzashi säger att man kan brodera koginzashi med eller utan den historiska kunskapen, men man saknar djupare förståelse för hantverkstradition och dess värde utan att lära sig den historiska delen.

*Man får förståelse för det samtida värdet i hantverk genom att känna till historien.*

*(Informant 7)*

Enkätundersökningen visar däremot att hur utövare förstår ordet ”tradition” kan vara annorlunda och subjektivt. En del av utövarna för tvåändsstickning använder ordet tradition som en begränsning eller förhinder för förnyelse och utveckling på ett sätt. Svaren visar också att det finns en koppling mellan regionala anknytningar och hur informanter tolkar ordet tradition. Informant 1 och 3 tycker att tradition, främst mönster och tekniken, är viktigt att behålla eftersom det finns mycket kunskaper man kan ta med sig och inspireras av. De uttalar dock någon åtskiljande inställning till begreppet tradition. Informant 1 tycker att man inte vill bli bunden av tradition och informant 3 tycker att det inte är dennes uppgift att arbeta med tradition, trots att personen respekterar hantverkstradition. Båda informanterna är inte födda eller uppvuxna i Dalarna och därför visade de inte någon stark anknytning till landskapet eller traditionen där. Informant 3 har även uttryckt att inte ursprungligen komma från området ledde till en befrielse från begränsningar eftersom informanten inte färgats allt för mycket av Dalarna och dess tradition. För dem är den historiska kontexten inte relevant för att utöva ett traditionellt hantverk.

*Nej. Och därför har jag känt mig fri att experimentera med mönster och modeller.*

*(Informant 3)*

Informant 2 har en egen inställning och definition till tradition i samband med regional anknytning till hantverket. Informanten använde ordet traditionsbärare för att beskriva sig själv flera gånger i enkäten. Informanten känner att sin framtida uppgift är att föra vidare hantverkets traditionella sida. Informanten tar ordet tradition mer positivt och är stolt över att vara den som bär hantverksskulturen vidare. Informanten är den enda utövaren som uppvuxit i Dalarna. Därför har informanten stor vikt vid hantverkets ursprung och betydelse för att utöva just detta hantverk. Tvåändsstickning för informanten är en symbol för både traditionellt hantverk och Dalarna.

Alla utövare för koginzashi uttrycker att det är viktigt att bevara tradition, även om vad som innefattas i ordet ”tradition” beror på utövare. Informant 6 säger att de fina koginkläderna som bevarats från sent 1800-talet är symbol för det traditionella, medan informant 4, 5 och 7 svarar att tradition innebär något immateriellt såsom kunskap eller teknik. Informant 6 och 7 tycker helt enkelt att den traditionella metoden måste bevaras medan informant 4 och 5 påpekar att hantverket också behöver någon utveckling som anpassar till människors behov i avsikt att tekniken bevaras och förs vidare. Tre utövare kommer från Aomori-prefekturen och en kommer från Iwate-prefekturen, som ligger relativt nära området där koginzashi började. Ingen har uttryckt sig att tradition är ett förhinder för utveckling eller förnyelser inom den historiska kontexten. I svaren

läggs då mer uppmärksamhet på varför denna hantverksteknik föddes i just denna region samt känslan av stolthet, kärlek och respekt för landskapet.

*Det är lite svårt för mig att svara vad tradition är. Jag känner inte att jag har ärvt något traditionellt bara för att jag broderar koginzashi, men för mig är det en självklarhet att man bör följa det traditionella sättet för att om man vill kalla vad man skapar som koginzashi. Jag tycker att genom att man bevarar den grundläggande metoden samtidigt som man fortsätter prova på nya saker är det bästa sättet att bevara tradition. Om man struntar i den grundläggande metoden, så kommer tekniken att bli något annat än vad det egentligen är. Så det är viktigt att bevara det traditionella sättet.*

(Informant 5)

#### 4.2.2 Hantverksutveckling och äkthet

I princip har både utövarna för tvåändsstickning och koginzashi det gemensamt att de har använt de traditionella material och verktyg inom hantverken. Alla utövarna för tvåändsstickning framhäver att de tycker att garnkvaliteten är mycket viktig för att utöva i hantverket. De flesta prövade andra material än ull eller garn med moderna färger för att testa eller utveckla hantverket, men de tycker att det bästa resultatet nås med ren ull av bra kvalitet. Verktygsvalet varierar men alla använder enkla redskap som gör det lättare att sticka. Informant 2 köper bara z-tvinnat garn från ett svenskt företag som säljer garn med hög kvalitet för att få bättre resultat i stickningen samt att stödja företag som säljer garn med svensk ull. Ordet kvalitet upprepas i svaren hos utövare i tvåändsstickning. Materialkvalitet (ren ull och slutresultat) är särskilt viktigt hos alla utövare. Alla tre informanter känner att förnyelse behöver ske men aldrig på bekostnad av tradition, teknik eller kvalitet.

*Jag har bara stickat i ull och silke. Verktygen är ju bara rund- eller strumpstickor att sticka med. Garnet nystar jag på endast nystmaskin eller nystpinne. För att markera mönsterrapporter använder jag o-ringar. Jag funderade ett tag på att prova bomullsgarn. När en elev sade att bomull blir så fult efter några tvättar så gav jag upp den tanken för det stämmer ju ofta.*

(Informant 3)

Utövare för koginzashi uttrycker att använda traditionella material och verktyg är viktigt för att behålla kärnan för hantverket men informant 6 försöker även utveckla hantverket genom att använda icke traditionella material såsom akryl eller trä för att fånga intresse och uppmärksamhet för hantverket. Gällande garn och tyg använder alla bomullsgarn och linnetyg som skapades som ett traditionellt sätt. Till skillnad från tvåändsstickning, visar vissa utövare ett stort intresse för de traditionella materialen, speciellt handtillverkade/handfärgade garn och tyg. Informant 4 använder just nu garn och tyg som informanten själv färgat med naturfärger, men planerar att tillverka och färga tyg med bara indigofärg i framtiden. Informanten tycker att förändringarna av färger vid användning är en del av hantverkets egenskaper och att naturfärger skapar finare nyans. Informant 5 köper tyg och garn som tillverkas just för koginzashi, från en äldre kvinna, som också är koginzashi hantverkare och färgar garn själv med naturligt material. Informant 7 arbetar för ett företag där de tillverkar egna garn och tyg görs på det traditionella sättet.

*Allting jag använder till workshops är traditionella material så att deltagarna förstår hantverkstradition. När det gäller mina arbeten för utställningar osv. så har jag skapat föremål*

*med koginzashi mönster genom att använda olika material såsom akryl eller trä som aldrig använts förut. Försökte mycket att få intresse och uppmärksamhet från betraktarna.*

*(Informant 6)*

En annan intressant gemensamhet är att alla utövare för tvåändsstickning och koginzashi uttrycker mer eller mindre att äkthet för hantverket sitter i tekniken. För informant 2 är det teknik och kvaliteten som är nödvändigt för hantverket. Informanten menar att just därför att tvåändsstickning behållit sin tradition är på grund av de egenskaperna hantverket äger. Informant 1 och 3 beskriver också att det är den grundprincipen att tvinna garn som måste behålls för att det är där tvåändsstickningens äkthet sitter. Utvecklingen syftar därför mer åt att skapa moderna mönster och använda annorlunda färgkombination eftersom hantverkstradition, såsom teknik och traditionella mönster, ses som en viktig del av tvåändsstickning hos utövarna för att bevara och få inspiration från.

*För mig är kvaliteten viktig. Jag tycker det är fel att sticka tvåändsstickning löst och elastiskt, då tappar man det typiska för tekniken. Däremot är jag helt öppen för nya moderna användningsområden, bara man behåller den karaktäristiska täta kvaliteten.*

*(Informant 2)*

Utövare för koginzashi visar liknande känslor för hantverket. Hantverkets egen kultur och tradition finns i teknik, material och mönster som är viktigt att behålla. Informant 4 uttrycker att det finns mycket tankar bakom hur de traditionella mönstren har broderat och att ändra mönstret för mycket kan förlora dessa kunskaper. Så som utövare för tvåändsstickning, försöker de flesta koginzashi utövare också att utveckla sina hantverk till följd av att använda moderna färger eller producera moderna produkter som anpassat till dagens behov.

*Jag tycker inte att det är bra att ändra mönstret för mycket. Det är så märkbart att de är beräknades när man ser hur de har broderat genom att se tråden på baksidan. Onaturligt sätt att brodera förströr mycket av koginzashis skönhet.*

*(Informant 4)*

För tvåändsstickning är det mer egenskaper (att hantverket håller värme, slitstarka och så vidare) medan koginzashi är det mönster som symboliserar hantverket. Informant 2 har namngett några andra utövare inom tvåändsstickning och hur de har utvecklats sitt konsthantverk. Vissa har ändrat mönster eller skapat unika föremålen såsom en dörrmatta, vilket inte är rundstickad. Informanten poängterar att föremålen inte har den rätta känslan av tvåändsstickning trots att tekniken som tillämpas är den samma. Koginzashi har däremot utvecklats mer fritt på ett sätt. Som namnat förr, har informant 6 utvecklat sitt hantverk genom att digitalisera och använda andra material som inte använts förr. Informant 4 poängterar också att koginzashi inte är bara broderiteknik, utan att det är ett sätt att möjliggöra uttrycket i stor skala, som ett tyg.

#### **4.2.3 Kulturarv**

Utövarna för tvåändsstickning ser sig själva som en del av kulturarvet, och får känslan av det på olika sätt. Det kan vara genom att undervisa i kurserna eller genom att skapa nya mönster. Svaren visar att de känner sig hemma i traditionsbaserat hantverk och som en del av traditionen. Utövarna



i Japan hade haft svårt att tolka ordet ”kulturarv” i sammanhang med sitt hantverk. Ordet *Bunkaisan* (översättning av kulturarv) på japanska förknippas oftast med traditioner som är på gränsen till utdöda och det är därför de inte vet hur de ska tolka ordet. De flesta utövare, trots att de betonar ordet tradition eller historia, känner inte att de skapar något traditionellt, utan hantverket är bara ett sätt att uttrycka sin kreativitet eller att producera produkter som hantverkare. Alla har poängterat att koginzashi kommer att bevaras och föras vidare genom att hantverket utvecklas, inte bara som ”kulturarv” eller ”tradition”.

Informant 6 användes orden huvudströmning och subströmning, som är ett japanskt sätt att tänka att det finns alternativa vägar att bevara tradition och kultur.

*Jag tror att traditionell kultur överförs till nästa generation genom att anpassas till tiden för att bli älskad av människor i den eran. Så länge den kulturen är älskad av människor, finns det någon som vill arbeta för att föra vidare den och det fortsätter på det sättet. Jag hoppas att vi kan fortsätta den kulturen utan avbrott genom att föreslå något som anpassas till tiden så att vi kan bevara både huvudströmning (traditionellt) och subströmning (modernt sätt).*

*(Informant 6)*

Ordet *do* (väg på japanska), ett särskilt traditionellt sätt att möta livet som konst, används oftast i samband med de japanska kulturtraditionernas namn såsom Sado (teceremoni), Kado (blomsterarrangemang) samt Budo (samlingsnamnet för kampsporter/kampkonster). En sådan kulturtradition, som Kado utvecklas i varierande riktningar eller stilar beroende på olika filosofiska tankar av individuella mästare. Sådana riktningar eller stilar beskrivs som strömning, specifikt huvudströmning och subströmning. *Do* kan också används för att beskriva själslig kultur eftersom ordet innehåller betydelser för allmänt universum, natur, universell lag samt den underliggande verkligheten, moraliska normer såsom skönhet och sanning. Intressant nog visar informant 4 liknande synsätt (dock utan att använda huvud- och subströmning) att det är viktigt att någon behåller det traditionella hantverket även om marknadsbehov är stort hos hantverket som utvecklats och moderniserats. Informant 1 för tvåändsstickning har också svarat att tradition kan fortsättas på olika håll. Det handlar dock inte om vikten att bevara traditionellt hantverk, utan mer om utövarens fria vilja att utveckla hantverket.

*Jag tror inte att koginzashi försvinner. Det kan dock hända att man inte ser den korrekta versionen av koginzashi i framtiden. Moderna koginzashi har mycket färger vilket är så trevligt och iögonfallande för många. Men det är så synd att förneka de karaktäristiska mönster och färger som utövades förr. Det är därför jag börjar känna att det är nödvändigt att någon behåller och utövar den korrekta versionen av koginzashi även om det är de moderna koginzashi som efterfrågas idag.*

*(Informant 4)*

## 5. Diskussion och slutsatser

Detta kapitel har för avsikt av att besvara frågeställningar som ställs i inledningskapitlet. Diskussionen utgår från en jämförelse mellan två hantverk, där frågeställningarna kommer att diskuteras löpande utifrån litteraturstudien och enkätundersökningen, och där analysen utgår från frågor som är levande och aktuella idag.

### 5.1 Tvåändsstickning och koginzashi i litteraturen

Uppsatsens första frågeställning lyder: *är det viktigt att behålla traditionella sätt/material/verktyg i utövandet?* Analys av litteraturstudie kan sammanfattningsvis besvara att det är viktigt att behålla traditionella sätt i utövandet av tvåändsstickning och koginzashi eftersom den historiska delen av båda hantverken spelar en viktig roll för hantverkets befintlighet. Både tvåändsstickning och koginzashi har sina rötter i områdena där hantverken föddes och utövades. Detta har möjliggjort att teknikerna utvecklats, utan dessa förhållanden skulle hantverket inte existera som det gör idag. I förordet till *Bok om koginzashi – folkebroderi från Tsugaruområde* förklarar Fugeiten (2009 s. 4) att följa en regel (som i detta fall är att sy igenom ojämna antal av varptrådarna) ibland betraktas som förhinder för fria uttryck, men att skönheten i koginzashi sitter i mönstrens regelbundenhet och att detta är en viktig del av traditionen som bör bevaras. Analysen har också visat att litteratur om tvåändsstickning och koginzashi har fungerat som en ingång för att både lära om gamla hantverkstekniker samt hantverkets historiska bakgrund, även om det är kortfattat. I sin andra upplaga av *Tvåändsstickning* tar Dandanell et al. (2010) upp exemplet där ett arkeologiskt fynd inte bara väckte intresse för tvåändsstickning utan initierade en omfattande inventering av teknikens innehåll och utbredning, vilket ledde till nya frågeställningar om textil- och samhällshistoria i Sverige. På så vis kan litteraturen bidra till nya kunskaper kring gamla tekniker samt föra vidare de bevarade historiska och tekniska fakta om hantverk, kultur och tradition.

Däremot har den utförda litteraturstudien svårt att besvara om *det är viktigt att behålla traditionella material eller verktyg i utövandet* eftersom en del av hantverkens utveckling innebär förändringar i val av material och verktyg. De flesta publikationerna tar upp traditionella material och verktyg som grundläggande kunskaper för att utföra hantverken, men bilder och beskrivningar i dem visar att förändringar har skett när efterfrågan förändrats. Detta faktum visas särskilt i publikationer om koginzashi. Boken som kom i tryck under 1950-talet presenterar föremål som är traditionsbaserade i val av mönster, material och färgskala. Detta förändras i moderna publikationer från 2000-talet och framåt, då är föremålen mycket mer färgglada och har moderna uttryck. Boken ”Tvåändsstickat” har också uppdaterat innehållet från den tidigare upplagen, då har vissa stickbeskrivningar tagits bort från boken och ersatts med något modernt.

Nästa frågeställning från inledningskapitlet lyder: *På vilket sätt använder de samtida författarna/utövarna av tvåändsstickning och koginzashi sina tekniker för att utmana och föra tradition vidare?* Genom studien går det att se att hantverkens roll har förändrats, vilket till stor del beror på att efterfrågan i samhället och i kultursammanhang har ökat. I de samlade publikationerna som publicerades vid olika tidpunkter märks det också att hantverkens utveckling har skett vid olika tillfällen. Som tidigare nämnt (se 4.1 litteratur om tvåändsstickning och koginzashi), har uppmärksamhet för både tvåändsstickning och koginzashi ökat vid en viss tidpunkt, då några handböcker som rör hantverket publicerades. Instruktionsbok för koginzashi som utgavs under 1950-talet visar exempelvis en rad broderimönster tillsammans med avancerade klädsömnadsbeskrivningar. Enligt Mori (2008, ss. 21-30) var det fortfarande dyrt att köpa nya

kläder i Japan under 1950-talet. Vid denna tid blev material med syntetiska fibrer också tillgängliga för allmänheten. Av den orsaken studerade många kvinnor på klädtillverkarskolor för att lära sig om handarbete såsom sömnad, stickning och broderi. Det kom också en revival av *wafuku* (japanska kläder, det vill säga kimono och liknande traditionella kläder) och människor uppskattade igen det fördelaktiga i kimonen (ibid.), boken reflekterar över det samhällssammanhanget under den tiden. Egentillverkade och lagade kläder hade då en stor betydelse för många människor, speciellt för kvinnor. Den första upplagan av ”Tvåändsstickning” publicerades år 1984, troligen under 80-talets stickboom i Sverige (se Palmsköld 2009, s. 222). Boken innehåller några nya stickbeskrivningar för moderna kläder och väskor som kräver mer avancerade kunskaper. Detta indikerar att författarna har försökt presentera tvåändsstickning som inte bara en äldre stickningsteknik, utan är nymodig hantverksteknik som tillfredsställer dem som vill ha större utmaningar för skapandet.

De nyare publikationerna om tvåändsstickning och koginzashi visar däremot enklare föremål att sticka eller brodera, och beskrivningar av mindre föremål såsom grytlappar, mössor eller necessärer som kan lätt användas i vardagliga situationer. Yoneyama (2015, ss. 86-87) skriver i sin publikation att koginzashi kan ta lång tid att brodera, speciellt om det gäller att täcka större delen av ytan, därför vill hon föreslå att brodera något mindre krävande, som går att känna sig närmare till och använda varje dag. Förändringar i val av verktyg kan också iakttas med användningen av träramar som broderibåge (Miyake 1959, ss. 66-67). Vissa samtida koginzashiböcker har även föreslagit användning av tätare tyger med märkstramalj (ett glesvävt hårt tyg som tas bort när man broderat färdigt) så att man kan brodera koginzashi på vilka tyger som helst. I tvåändsstickningsböcker går det att se att några stickningstekniker från vanlig stickning har tillämpats, såsom resårstickning och valkning. Sådan inspiration har hämtats från andra hantverksteknik för förnyelse, eller föra att göra stickningen eller broderiet enklare. I dagens samhälle använder vi varken tvåändsstickning och koginzashi för att skydda mot hårda klimat som människor gjorde förr. Som Arnqvist Engström (2014, s. 13) menar, hamnar de traditionella hantverken inte längre i sitt gamla sammanhang, utan har breddat sin definition och sitt syfte. De samtida författarna utmanar sin teknik och kunskap och anpassar den till dagens behov samt för att uttrycka sin kreativitet genom förändring av hantverket. De har samtidigt lyckats att få läsare att de lära sig om gammal kunskap men ändå känna att de skapar något helt nytt och originellt.

Den sista frågeställningen lyder: *Finns det några kulturella skillnader i hur tradition och kulturvård för ett hantverk tolkas mellan tvåändsstickning och koginzashi? Om det finns vad är anledningen i så fall?* Något som har framkommit i studien är att publikationer om tvåändsstickning är mer traditionsbaserade (där bilder, föremål med mera visas upp) än de som handlar om koginzashi. Anledningen till det kan variera, men en av de största anledningarna kan vara att kunskapen om tvåändsstickning nästan var helt försvunnen och det är därför det fanns ett större behov av att bevara tradition i form av litteratur. Vid slutet av 1800-talet infördes folkskolans slöjdundervisning och då lärdes den stickmetod ut som vi ser idag och är vana vid tog över som stickningsteknik (Dandanell et al., 2010 s. 17). Dandanell et al. påpekar också att det inte finns så många gamla textila material kvar i museer eller hembygdsgårdar på grund av att stickning lätt kunde repas upp och spinnas tillsammans med ny ull för att sticka något nytt. Det är svårt att säga vad som hände från den tiden fram till 1974, när intresset för hantverket väcktes igen, men det fanns en tid när tvåändsstickning inte uppmärksammades. Under denna tid var det nya syntetiska material som kom och massproducerade kläder blev alltmer populära (se under 2.1.1.3 stickning efter industrialiseringen). Dessa faktorer ledde till att den traditionella delen av hantverket behövde upptäckas och bevaras inom litteraturen. Koginzashi har haft en liknande historia då hantverket inte praktiserades vid slutet av 1800-talet eftersom folket i Aomori-prefekturen började få det ekonomiskt bättre när järnvägen öppnades mellan Tokyo och Aomori. Som tur var återupptäcktes koginzashis skönhet

av Yanagi vid 1930-talet. Då började människor arbeta med bevarande av hantverket. Personer som Yokoshima har ägnat sin tid åt att studera hantverket, spara information om mönster och material samt intervjuat levande hantverkare. Han har även startat ett företag (som idag kallas Hirosaki Kogin Institute). Dessutom har skolorna i Aomori-prefekturen börjat lära ut koginzashi så den viktiga kunskapen inte förloras med tiden.

Analysen visade att somliga handböcker för koginzashi som getts ut efter 2000-talet har påverkan mycket av svensk/skandinavisk stil. Dessa företeelser visar att begreppet svensk/skandinavisk stil blev ett sätt att sälja i Japan. Japaner har ett stort intresse för svenskt hantverk som baseras på tradition och design inspirerad av naturen och det dagliga livet. Japansk historia visar att japaner har varit nyfika på yttre influenser genom att absorbera utländska kulturvärden och sedan anpassa dem till befintliga inhemska modeller, bland annat Yanagis mingeirörelse som påverkats djupt av den brittiska Arts and Crafts-rörelsen. De traditionella mönstren i koginzashi användes för att identifiera ursprung och visa tillhörhet till en grupp. Nu blir även de gamla mönstren från Sverige en inspirationskälla för koginzashi hantverkare. På ett sätt påminner vissa svenska hantverksprodukter om japanskt hantverk, men de har ändå något unikt, ofta i färgskala men även i form eller material som fångar japaners intresse.

## 5.2 Tradition och historia

Enkätundersökningsanalysen har också visat att *det är viktigt att behålla traditionella sätt i utövandet*, som tidigare nämnt (5.1 Tvåändsstickning och koginzashi i litteraturen). Alla informanterna har svarat att tradition är något som måste bevaras, framför allt tekniken, vilken innebär tvinning för tvåändsstickning och sy igenom ojämna antal av varptrådar för koginzashi. Särskilt informanterna som kommer från det området där hantverket föddes (det vill säga Dalarna eller Aomori-prefekturen) har lagt stor vikt vid hantverkets ursprung i samband med tradition. För dem är det naturligt att bevara det traditionella sättet om man utövar traditionellt hantverk och vill kalla det för tvåändsstickning eller koginzashi.

Analysen har dock visat att betydelse för ordet "tradition" tolkas på olika sätt och vilken mening individer lägger i det varierar. Hantverk har oftast förknippats med anti-progressiva tankar, såsom bevarandet av traditionella tekniker eller former och det är ett dilemma som står i vägen för utveckling (von Busch 2013, s. 9). Somliga informanter i tvåändsstickning ansåg att traditionen är en viktig informationskälla där man kan söka kunskaper och inspiration för att utföra hantverket på ett nytt sätt, men de vill inte bli bundna av det. För dem tolkas tradition som något som är till last eller förhinder och som kan krocka med egna uttryck när man vill förändra (se Palmsköld 2011, s. 98). Samtidigt noterade informant 1 att det som är tradition för oss nu är något som var nytt en gång och sedan har accepterats som tradition. Enligt Domar (1997, ss. 219-220), är hantverk en symbol för den samlade tekniken och representerar människors originalitet och uppfinningsrikedom, som blivit vår kultur och tradition under en lång period av förändring och utveckling. Detta bekräftas i kommentar från vissa utövare för koginzashi, som inte tolkat ordet tradition som en begränsning, snarare bör traditionen utvecklas vidare för att bevara sin originalitet.

Oavsett vilka traditioner vi pratar om, är det ett slags identitetsskapande som visar vilka vi är och var vi kommer från. Hantverkstradition innebär också något som vi inte fysiskt kan ta på, en levande rörelse som bibehåller hantverkets skönhet och innebörd (Adamson 2007, s. 4). Föremålen är fysiska bevis för kvarlevor av handlingar som ägt rum i det förflutna (Black 2010, s. 38). Informant 4 betonade att gammal tradition såsom traditionella mönster inte skulle förändras och måste bevaras. Informanten menar att sättet som mönstren har broderats på syns tydligt från

baksidan av tyget och det är en del av den skönhet som förknippas med koginzashi. Tradition och historia för utövarna är något som aldrig kan förbises när man utför handarbetet eftersom tanken på teknikens ursprung, hur människor tänkt om handarbetet och hur det fördes vidare, sitter i hantverken.

### 5.3 Hantverksutveckling och äkthet

Enkätundersökningens resultat har inte heller klargjort något konkret svar *om det är viktigt att behålla traditionella material och verktyg i utövandet*. Samtliga informanter svarade att de använder traditionella material och verktyg för utövandet av tvåändsstickning och koginzashi eftersom resultatet oftast blir bättre än med andra material. Materialkvalitet och slutresultat är det som är viktigt för utövandet. Otto von Busch (2013, s. 8) poängterar att innovation inom hantverk oftast tolkas på ett visuellt sätt såsom silhuett, form, mönster, uttryck med färger eller ett konstnärligt sammanhang. De flesta informanterna har utvecklat hantverket med moderna mönster, färger, användningsområden eller andravisuella aspekter för att fånga kunderna eller den yngre generationens intresse. Informant 6 har dock utvecklats koginzashi till en annan nivå. Informanten har gått ifrån hantverkets fysiska form och förnyar istället bilden av koginzashi lämplig för modern tid, i digital form. För att skapa skulptur med koginzashimönster i en annan skala, använder informanten även andra material såsom papper, trä och akryl. Yoneyama (2015, s. 91) skriver i sin publikation att det finns en växande rörelse för att stärka koginzashi i staden Hirosaki och att man kan se koginzashimönster överallt på gatan, väggar och även kommunala byggnader. Informant 6 har på sätt och viss deltagit i en sådan rörelse som uppkommit under de senaste åren. Till skillnad från tvåändsstickning, som är ett mer teknikbaserat hantverk, är koginzashi en spännande hybrid som omfattar både teknik och mönster. Medan mönster i tvåändsstickning kan variera från de symmetriska fyrkantiga formerna till broderat blommor, är mönster i koginzashi exakt samma form, vilket gör det lätt att tillämpa koginzashimönster till i annan design eller till tredimensionella former. Enligt Informant 1 skulle tvåändsstickning förlora i äkthet om man frångår grundprincipen (det vill säga att sticka med tvinningen). Informant 6 har däremot utvecklats sitt hantverk med användning av icke-traditionellt material och teknik. Tappar hantverket sin äkthet då? Äkthetsbedömningar kan bero på kulturarvets natur, dess kulturella sammanhang och dess utveckling genom tiden och kan kopplas till värdet av en mängd olika informationskällor (se 1.9.2 Naradokumentet om äkthet). Almevik (2014, s. 10) skriver att det är utövarna själva som kan besvara dessa frågor eftersom vad som uppfattas som äkthet beror på kulturell kontext och kulturbärarnas egna värderingar. Föremålen informant 6 har skapat kanske inte räknas som äkta hantverk i en kontext av teknik och material utifrån ett kritiskt perspektiv, men på ett sätt har dessa hjälpt att bevara koginzashimönster och dess historiska bakgrund i framtiden samt väcker intresse hos människor genom att använda andra material. Detta har också visat en annan väg för hur hantverk kan utvecklas för att överleva, dock i en annan form.

Med denna fråga om vad äkthet är i åtanke, kan en annan frågeställning från undersökningen besvaras, *på vilket sätt använder de samtida författarna/utövarna av tvåändsstickning och koginzashi sina tekniker för att utmana och föra tradition vidare?* Utövarna av tvåändsstickning och koginzashi använder varierande sätt för att utmana sig själva och för att föra traditionen vidare. Hantverkare har dragit nytta av sina färdigheter för att skapa en ny form som både är anpassad till samtida behov och som uttrycker kreativitet. Denna utveckling handlar inte bara om tekniker, utan om att skapa nya mönster, färger och former som har marknadsvärde, som kan kopplas till industriell utveckling samt är en del av det konstnärliga uttrycket. Informant 1 poängterar att vad som är vackert eller värdefullt är subjektivt, men att förnyelser av hantverket alltid syftar till att öka skönheten. Svaren från informant 7 tyder på att hantverkens utveckling drivs av människor som vill skapa nya

arbetstillfällen och vill ge ett nytt liv och en ny betydelse åt ett hantverk. Detta kan relateras till Adamsons resonemang (2007, s. 117) om att den innovationen som skett inom design och form är oftast marknadsstyrd, men innovationen inom slöjd och hantverk styrs av skaparen. Detta kan återspeglas inom vad som helst som hantverkaren väljer att göra såsom tillvägångsätt, uttryck eller experiment med material och teknik, exempelvis syns detta i hur Informant 6 har arbetat med andra material. Hantverk är en praktisk filosofi som innebär mängder av kunskap och värden som undersökts och testats genom övning (Dormer 1997, s. 219).

## 5.4 Kulturarv

Svaret på den här frågan, *Finns det några kulturella skillnader i hur tradition och kulturvård för ett hantverk tolkas mellan tvåändsstickning och koginzashi?* har varit intressant. Analysen av enkätundersökningen har visat både likheter och olikheter mellan tankesätt om tradition och kulturarv hos utövare inom tvåändsstickning och koginzashi. Utövarna för tvåändsstickning har tydligt sett sig själva som traditionsbärare och deras utövande betyder både bevarande och utförande av kulturarvet. Utövarna för koginzashi har däremot haft svårt att tolka ordet kulturarv i sammanhang med sitt hantverk. Ordet "bunkaisan" var för otydligt och formellt ord för att förstå så de flesta har inte svarat på frågan direkt, trots att de önskar att deras hantverk på något sätt fungerar som en bro så att tekniken får mer uppmärksamhet och förs vidare i framtiden. De flesta utövare för koginzashi känner inte att de utövar tekniken på traditionellt vis, istället använder de tekniken för att uttrycka sin kreativitet och hantverket råkar bara ha en lång tradition bakom sig. Undersökningen har också bekräftat att utveckla och modernisera hantverket är lika viktigt som att föra vidare det traditionella hantverket bland dagens utövare. Informant 1 har svarat att det traditionella är en enorm kunskap- och inspirationskälla och bör bevaras, men att man får våga förändra sin stil eftersom det inte kommer att leda till någon utveckling om man bara följer det gammaldags sättet. Informanten poängterar också att utövarna har olika inställning till vad som är tradition och att det är bra att utveckling sker så att hantverkskunskapen fortsätter att leva. Informant 4 och 6 har betonat att traditionen måste bevaras som en huvudströmning medan utövare kan fortsätta och förnya hantverket som en subströmning. Almevik (2014, s. 10) skriver att en tradition inte är något som aldrig förändras, utan återskapas av den nya generationen som övertar och integrerar den till sin samtid. Nymodigheter inom traditionen införlivas gradvis, vilket leder till att tidigare moderna inslag begripas med tiden som traditionella.

Under undersökningen har det framgått att det finns stora kulturskillnader i hur vi ser på immateriellt kulturarv, tradition och kulturvård i hantverkssammanhang. Gesäll- och Mästarbrev i Sverige är ett bevis på yrkesskicklighet inom hantverksyrken och mästarbrev inte bara omfattar traditionellt hantverk eller slöjd. I Japan finns dentokogeishi, som fungerar som Gesäll- och Mästarbrev gör i Sverige, men som syftar till traditionella hantverksyrken som behöver skyddas och annars lätt kan försvinna. Värderingen av vad som betraktas som traditionella hantverk värda att bevara har troligen en historisk förklaring. I Japan har konsthantverk länge värderats mycket högre än folkliga hantverk. I konsthantverk är det oftast en mästare som utför det praktfulla arbetet utifrån en mängd val av material, komplicerad teknik, rika färger och rika dekorationer, vilket betraktas som högklassig konst av stort värde. Folkligt hantverk däremot görs av människor utifrån begränsade material och i enklare former för att passa i deras dagliga liv. Yanagi (2006, ss. 150-151) poängterar också att en konst som får offentlig beundran ofta står på följande grunder; individualism, liberalism och att utövaren endast fullföljer sin vilja att skapa vad man tror är skönhet. Det är därför hantverk oftast värderas mycket lägre än konst på grund av dess icke individualistiska natur. Detta har dock förändrats i nutid, där vissa folkliga hantverk lyftas fram (se 3.1.4 Boro – ett nytt liv för textilier). Undersökningen har visat att folkliga hantverk och dess kulturella uttryck

såsom Boro värderas på ett nytt vis, vilket har påverkat andra hantverkare, som Informant 6 exemplifierar.

Andra olikheter mellan länderna har visat sig under arbetets gång. Japans regering har exempelvis länge arbetat för att skydda de immateriella kulturarven och har sedan 2001 nominerat en rad av dessa som behöver skyddas och bevaras till Unescos internationella listor (The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization 2017). Oron var stor för att moderniseringen skulle radera Japans nationella identitet. Enligt Rees (1997, s. 123), har vi tappat kontakten med att tillverka saker med våra egna händer och förlorat känslan för skapandet som en hjälp att återställa grundläggande mänskliga värden efter industrialiseringen. Sveriges regering har däremot vägrat att nominera sina immateriella kulturarv på grund av rädsla för värdehierarkier (se 1.9.1 Unescos definition om immateriella kulturarv). De vill inte framkalla att ett visst kulturarv eller en viss tradition skall komma före ett annat av rädsla för att kulturarvet ska utnyttjas och omtolkas av nationalistiska krafter. Men istället kan det bli motsatt effekt som leder till att hantverkskunskap, höga nivåer av teknikens komplexitet och värde tenderar att förbises. Enligt Almevik (2014, s. 10), brukar kunskapen överleva genom att föras vidare till yngre generationer som kan hålla traditionen levande. Undantagsfall är den traditionella hantverkskunskapen som oftast överförs muntligt och som endast ett fåtal personer upprätthåller i praktiken. Unescos konvention om tryggnad av det immateriella kulturarvet är skapat för att identifiera och synliggöra immateriella kulturarv som är i behov av att dess framtid skall säkerställas, eftersom en rad kulturarv riskerar att falla offer för utrotning eller att missbrukas som negativa symboler om det inte diskuteras vidare. Alla traditioner och kulturarv vi har nu idag kommer från våra förfäder som har vårdat och bevarat de kunskaper som ansågs betydelsefulla. Sjöberg (2014, s. 81) skriver att det fortfarande finns utmaningar för att genomföra konventionen i Sverige. Sverige är ett komplext land som strävar efter att fånga mångfalden inom det flyktiga och föränderliga immateriella kulturarvet. Hon påpekar också vikten av internationell samverkan och värdet av att skapa nya samverkansmodeller, vilka ger möjligheter för utövare med olika nationell bakgrund att upptäcka gemensamma kunskapsområden och regionala drag (ibid.). I undersökningen har det framgått att utövare för tvåändsstickning och koginzashi har många gemensamma värderingar kring utövandet av traditionellt hantverk, trots skillnader. En sådan gemensam värdering och ett ömsesidigt intresse av utövare teknikerna emellan kan bidra till en fungerande struktur och gemensamma problemlösningar inom traditionerna, vilket Unescos konventionen om tryggnad av det immateriella kulturarvet syftar till att uppnå. Almevik (2014, s. 26) hoppas på ett långsiktigt bevarande av de traditionella hantverken, men första steget i rätt riktning trots dess kortsiktiga lösning får vara att de hittar sin plats i samtiden genom att överleva och utvecklas.

## 6. Sammanfattning

Under de senaste åren har uppmärksamhet kring svenskt hantverk från Japan och vice versa ökat. Idén till uppsatsen kommer från intresset av hantverksrelationen mellan Sverige och Japan och undran om hur vi tänker kring traditionellt hantverk. För uppsatsen har två olika hantverkstekniker, tvåändsstickning och koginzashi, valts, vilka är traditionella hantverksteknikerna som fortfarande kvar och används idag. De två hantverksteknikerna har liknande utvecklingshistorien, vad gäller hur hantverket föddes och hur det lyckats överleva även efter den industriella revolutionen.

Syftet med uppsatsen är att studera hur traditionella hantverken betraktas som immateriella kulturarv i två olika länder och hur individer tänker kring bevarande och spridande om kunskaper genom att förändra hantverksuttryck och teknik. Målet för denna uppsats är att öka förståelsen för immateriellt kulturarv genom att studera hantverk från Sverige och Japan samt väcka intresse för tvåändsstickning i Japan och för koginzashi i Sverige, två hantverkstekniker som fortfarande inte är ömsesidigt kända.

Undersöknings frågeställningar är:

- Är det viktigt att behålla traditionella sätt/material/verktyg i utövandet?
- På vilket sätt använder de samtida utövarna av tvåändsstickning och koginzashi sina tekniker för att utmana och föra traditionen vidare?
- Finns det några kulturella skillnader i hur tradition och kulturvård för ett hantverk tolkas mellan tvåändsstickning och koginzashi? Om det finns vad är anledningen i så fall?

Uppsatsen har avgränsats till tvåändsstickning och koginzashi som endast relateras till Sverige och Japan. Anledning till denna avgränsning är främst för att underlätta diskussionen samt undersöka mönster och fenomen som berör hantverken utifrån tradition- och kulturarvsperspektiv i dessa länder, där undersökningens fokus har lagts på.

Undersökningdelen kan delas in i tre avsnitt. Den första delen innefattar den litteraturstudie om tvåändsstickning och koginzashi som gjorts för att få en djupare förståelse om hantverkets historia och utveckling, samt att synliggöra mönster och fenomen som upptäckts i den populärvetenskapliga litteraturen. Den andra delen har ett antal rubriker som handlar om olika begrepp och kulturella företeelser i Sverige och Japan och om hur hantverkshistorien och tradition tolkades i dessa länder. Den sista delen innefattar enkätundersökningen, vilken utgör undersökningens största del. Enkätundersökningen besvarades av sju informanter inom tvåändsstickning och koginzashi. För att analysera enkätundersökningen har fenomenologi samt fenomenologisk reduktion använts som ett vetenskapligt förhållningssätt. Fenomenologin kan kortfattat förklaras som en metod för att fånga individens förståelse av sin upplevelse och erfarenhet. Analysen av enkätundersökningen har besvarat frågan hur utövare ser på relationen mellan tradition, utveckling och kulturarv och hur detta påverkar utövandet.

Undersökningen har besvarat uppsatsens frågeställningar:

Med utgångspunkt i den första frågan, *Är det viktigt att behålla traditionella sätt/material/verktyg i utövandet?* visar analysen av materialet från litteraturstudien och enkätundersökningen att det är viktigt att behålla traditionella sätt i utövandet, framför allt tekniken, eftersom betydelsen av den historiska delen för både hantverken är stor och innebär kärnan i hantverkets existens. Dock kunde analysen inte ge några direkt svar om det är viktigt att behålla traditionella material eller verktyg i utövandet. Samtliga utövare i enkätundersökningen har bekräftat att traditionella material och



verktyg är optimala för att uppnå bättre resultat, samtidigt pekar analysen på att den huvudsakliga hantverksutvecklingen oftast har skett genom förändringar av design, färg, material och verktyg.

På den andra frågan, *På vilket sätt använder de samtida författarna/utövarna av tvåändsstickning och koginzashi sina tekniker för att utmana och föra traditionen vidare?* pekar analysen ut att det alltid är samhällsförändringar som har haft en påverkan på hantverkens utveckling. Både tvåändssticknings och koginzashis överlevnad har varit hotad genom tiden. Författare/utövare för båda hantverken strävar efter förbättring av hantverket på olika vis, så att de traditionella hantverken kan fortsätta utvecklas i framtiden. Svårigheter uppstår alltid när förbättringar samsas med tradition. Därför försöker författarna/utövarna hitta sina egna sätt att skapa något nytt som anpassats till efterfrågan, samtidigt som de kan uttrycka sin kreativitet och även föreslå ett nytt sätt att utveckla hantverket.

På den tredje frågan, *Finns det några kulturella skillnader i hur tradition och kulturvård för ett hantverk tolkas mellan tvåändsstickning och koginzashi?* uppvisar analysen att det finns olika fenomen i både litteraturstudien och enkätundersökningen, men kan sammanfattas så här; Litteraturstudien indikerar att litteraturen om tvåändsstickning är mer traditionsbaserad än den om koginzashi. Det tycks vara olika element som har påverkat, exempelvis ställdes tvåändsstickning inför problem med dess överlevnad under tiden när ny stickningsteknik infördes. Då var tvåändsstickningstekniken troligen inte så vanlig som förr även i områden där tekniken används flitigt. Det skulle ta ett tag innan tvåändsstickning lockade människors intresse igen och en sådan orsak har haft inflytande i hur tvåändsstickningens tradition har presenterats i litteraturen. Litteraturen om koginzashi visar också en intressant företeelse att ha haft mycket inspiration från svenskt/skandinaviskt hantverk. Den historiska delen av Japan berättar om utländska kulturer som fascinerat japaner och som de sedan har tagit som inspiration till den egna japanska kulturen. På detta vis har den nyfödda kulturen levat och utvecklats vidare.

Enkätundersökningen pekar på att utövarna av tvåändsstickning är medvetna om att vara traditionsbärare medan utövarna av koginzashi har svårt att tolka ordet kulturarv och lägger ingen särskilt vikt på hantverket som kulturarv. Fokus i deras utövande läggs istället på att skapa något originellt med utgångspunkt i traditionellt hantverk. Det visar också att det finns kulturella skillnader i hur immateriellt kulturarv, tradition och kulturvård betraktas från Sverige och Japans perspektiv. Ett exempel är mellan Gesäll- och Mästarbrev i Sverige och dentokogeishi i Japan. Gesäll- och Mästarbrev i Sverige fungerar som ett bevis för att intyga skicklighet inom en yrkeskategori där även flera hantverkstekniker räknas in medan dentokogeishi finns till för att skydda de högvärderade traditionella hantverk som har lång historia bakom sig och som annars lätt kan utsättas i överlevnadskris. Orsaken till denna skillnad kan bero på hur hantverksyrken och kulturarv har betraktats under en lång tid i dessa länder. Analysen poängterar skillnaden på vilket sätt regeringen tolkar och förstår immateriella kulturarv i Sverige och Japan. Japans regering har länge arbetat för att skydda immateriella kulturarv i avsikt att förstärka känslan av identitet, eftersom immateriella kulturarv oftast inte är något fysiskt att betrakta vilket gör det svårt att återfinna kunskaper om de en gång har förlorats. I Sverige har regeringen dock uttryckt att de inte tänker nominera immateriella kulturarv på Unescos internationella listor eftersom detta kan leda till värdehierarkier. Analysen påpekar att Sverige ännu har en utmaning att möta för att genomföra konventionen. Att lista immateriella kulturarv handlar inte om att värdesätta vilka traditioner och kulturer som är bättre än andra, utan den fungerar för att trygga immateriella kulturarv, vilket betyder att de ska vara lönsamma för att säkerställa dess kontinuerliga ändring och överföring.

## 7. Summary in English

In recent years, Swedish crafts have drawn increasing attention from Japan and vice versa. The idea of the thesis comes from the interest and academic curiosity in the craft relationship between Sweden and Japan, which includes how we think about traditional crafts. Twined knitting and koginzashi, two traditional craft techniques still in use today, have been chosen as the theme for the paper. These traditional crafts have similar development history; how the craft was born and how it managed to survive even after the industrial revolution.

The purpose of the study is to analyse how traditional crafts are considered as intangible cultural heritage in these countries as well as to investigate how individuals think about the conservation and the dissemination of craft knowledge by changing expressions and techniques. The aim of the thesis is to increase understanding of intangible cultural heritage by studying crafts from Sweden and Japan and also intended to attract general interest in both twined knitting and koginzashi, two crafts that are still not mutually familiar in both lands.

The specific research questions are as follows:

- Is it important to keep traditional methods/materials/tools in the practice?
- In which way do contemporary authors/practitioners of twined knitting and koginzashi use their techniques to challenge and propagate tradition?
- Are there any cultural differences in how traditional and cultural care for a craft is interpreted between twined knitting and koginzashi? If so, what is the reason in that case?

The delimitation has been set to the study of twined knitting and koginzashi only related to Sweden and Japan. The reason for this delimitation is primarily to facilitate discussion as well as to investigate patterns and phenomena relating to the crafts based on the traditional and cultural heritage in these countries, where the focus of the survey has been addressed.

The study section is composed of two chapters, each of them dealing with different aspects of studies. The first chapter provides the literature study on twined knitting and koginzashi to gain a deeper understanding of the crafts history and its development as well as to visualize patterns and phenomena discovered in popular science literature. The second chapter is subdivided into two parts. Part one focuses on studying different concepts and cultural phenomena in Sweden and Japan to see how the history and tradition related to crafts, in general, were interpreted in these countries. Part two deals with the results of the survey, which is the largest part of the study. The survey was answered by seven informants who practice twined knitting and koginzashi. Phenomenology and phenomenological reduction have been used as a scientific approach to analysing the survey. Phenomenology can be briefly explained as a method of capturing the individual's understanding of his/her perception and experience. The analysis of the survey has answered the question of how practitioners look at the relationship between tradition, development and cultural heritage and how this affects the craftsmanship.

The survey has answered the specific research questions as follows:

Based on the first question, *Is it important to keep traditional methods/materials/tools in practice?*, the analysis of the literature study and the survey shows that it is important to maintain traditional ways in practice, especially technology, considering the importance of the historical part for both the crafts is great and that is where the essence of the crafts exist. However, the analysis could not provide any direct answer *if it is important to keep traditional materials or tools in practice*. All practitioners

in the survey have confirmed that traditional materials and tools are optimal for achieving better results, at the same time, the analysis points out the fact that the main craft development has usually taken place through changes in design, colour, materials and tools.

On the second question, *In what way do contemporary authors/practitioners of twined knitting and koginzashi use their techniques to challenge and propagate tradition?*, the analysis indicates that the constant social changes have had an impact on the development of the craft. The existence of both twined knitting and koginzashi has been threatened over time. Authors/practitioners of both crafts seek to improve the craftsmanship in a variety of ways so that traditional crafts can continue to evolve in the future. Difficulties always arise when improvements need to break down the wall of tradition. Consequently, the authors/practitioners try to find their own ways of creating something new to meet people's demand, while expressing their creativity as well as proposing a new way of developing the craft.

On the third question, *Are there any cultural differences in how traditional and cultural care for a craft is interpreted between twined knitting and koginzashi?*, the analysis shows some differences in phenomena in the study, but can be summarized as follows; The literature study indicates that the literature on twined knitting is more tradition-based than that of koginzashi. There seem to be various factors that have influenced this. For example, twined knitting was faced with problems with its survival during the time when new knitting techniques were introduced. Then the technique was probably not as common as before, even in areas where it is used diligently. It took a while before twined knitting was re-discovered by the researchers and held people's interest. That has probably had quite an effect on how the tradition of twined knitting has been presented in various literature, which is studied in this survey. The literature about koginzashi also shows an interesting phenomenon that has had a lot of inspiration from Swedish/Scandinavian handicrafts. In Japanese history, Japanese people have shown great fascination in foreign cultures and philosophy which later on have been absorbed and taken for their own Japanese culture. In this way, another new culture was born, has lived and developed further.

The survey shows that practitioners of twined knitting are aware of being traditional bearers, while the practitioners of koginzashi have difficulty interpreting the word heritage and do not attach particular importance to the craft as a cultural heritage. The focus of their practice is instead to create something unique and original, using traditional craft techniques. It also shows that there are cultural differences in how intangible cultural heritage, tradition and culture conservation are evaluated in those countries. An example is the certification system on journeyman or master craftsman in Sweden and Japan. Gesäll- and Mästarbrev in Sweden serves as evidence of attestation on skills in a professional category, where various craft/handicraft techniques are included while dentokogeishi prevails to protect the traditional crafts that have a long history and are highly valued for their beauty, yet can easily be subjected to survival crisis. The reason for this difference may also be due to the way in which crafts as cultural heritage have been considered for a long time in these countries. The analysis highlights the difference in how the government interprets and understands intangible cultural heritage in Sweden and Japan. The Japanese government has long been working to protect intangible cultural heritage in order to enhance the sense of identity since these types of heritages are usually unconventional, which makes it difficult to retrieve knowledge once they have been lost. In Sweden, however, the government has stated that they intend not to nominate intangible cultural heritage on UNESCO's international lists, as this can lead to value hierarchies. The analysis points out that Sweden still has the challenge to meet in order to implement the convention. Listing intangible cultural heritage is not about evaluating which

traditions and cultures are better than others, but rather, it works to safeguard intangible cultural heritage, which means that they will be profitable to ensure its continuous change and development.

## Figurförteckning

Figur 6-9 och 13-18 har jag haft en personlig kontakt med Hoshino Resort Hotel och Hirosaki Kogin Insitute och be om tillstånd för att få låna och publicera några bilder. De bilderna som använts i uppsatsen är tagna främst för kommersiellt syfte, därför finns det inga URL att länka.

- Figur 1, s. 22 d-maps. (2016). Japans karta (Japan with Ryukyu Island). [illustration].  
[http://d-maps.com/carte.php?num\\_car=24848&lang=en](http://d-maps.com/carte.php?num_car=24848&lang=en)
- Figur 2, s. 23 d-maps. (2016). Karta över Aomori (Aomori). [illustration].  
[http://d-maps.com/carte.php?num\\_car=29230&lang=en](http://d-maps.com/carte.php?num_car=29230&lang=en)
- Figur 3, s. 26 Provlapp framsidan taget av Sayaka Goto Lind
- Figur 4, s. 26 Provlapp baksidan taget av Sayaka Goto Lind
- Figur 5, s. 28 Koginzashi i närbild taget av Sayaka Goto Lind
- Figur 6, s. 29 Olika mönster med koginzashibroderi.  
Fotografi taget av Hirosaki Kogin Insitute. hämtat: [2016-05-21]
- Figur 7, s. 29 Higashi Kogin. Fotografi taget av Hirosaki Kogin Insitute. hämtat: [2016-05-21]
- Figur 8, s. 29 Nishi Kogin. Fotografi taget av Hirosaki Kogin Insitute. hämtat: [2016-05-21]
- Figur 9, s. 30 Tre olika koginzashi. Fotografi taget av Hirosaki Kogin Insitute. hämtat: [2016-05-21]
- Figur 10, s. 34 Digitalmuseum (2016). Vantar från Sollerön (Fingervante). [fotografi].  
<https://digitalmuseum.se/011023717524/fingervante?i=3&aq>,  
Nordiska museet, Tillgänglig: Digitalmuseum.
- Figur 11, s. 34 Digitalmuseum (2016). Kvinnliga vantar från Rättvik/Boda (Halvvantar). [fotografi].  
<https://digitalmuseum.se/011023539097/halvvantar?i=16&aq>,  
Nordiska museet, Tillgänglig: Digitalmuseum.
- Figur 12, s. 34 Digitalmuseum (2016). Manliga vantar från Rättvik/Boda (Vantar). [fotografi].  
<https://digitalmuseum.se/011023522784/vantar?i=21&aq>,  
Nordiska museet, Tillgänglig: Digitalmuseum.
- Figur 13, s. 35 Kaitsugaru – Hotell exteriör. Fotografi taget av Hoshino Resort Hotel. hämtat: [2016-03-01]
- Figur 14, s. 35 Kaitsugaru – Golvlampa. Fotografi taget av Hoshino Resort Hotel. hämtat: [2016-03-01]
- Figur 15, s. 35 Kaitsugaru – Fusuma - skjutdörr. Fotografi taget av Hoshino Resort Hotel.  
hämtat: [2016-03-01]
- Figur 16, s. 35 Kaitsugaru – Dekoration med akrylplatta. Fotografi taget av Hoshino Resort Hotel.  
hämtat: [2016-03-01]
- Figur 17, s. 35 Kaitsugaru – Inredning – kuddar och löpare. Fotografi taget av Hoshino Resort Hotel.  
hämtat: [2016-03-01]
- Figur 18, s. 35 Kaitsugaru – Lampskärm. Fotografi taget av Hoshino Resort Hotel. hämtat: [2016-03-01]
- Figur 19, s. 36 Amuse museum. (2016). Kimono, troligen använts som ett täcke förr. [fotografi].  
<http://www.amusemuseum.com/boro/index.html>, hämtad: [2016-05-21]
- Figur 20, s. 36 Amuse museum. (2016). Boro kimono. [fotografi].  
[http://www.amusemuseum.com/ex\\_archive/index12.html](http://www.amusemuseum.com/ex_archive/index12.html), hämtad: [2016-05-21]
- Figur 21, s. 36 Amuse museum. (2016). Boro i närbild. [fotografi].  
<http://www.amusemuseum.com/boro/index.html>, hämtad: [2016-05-21]

# Käll- och litteraturförteckning

## Tryckta källor

Adamson, G. (2007). *Thinking through Craft*. Berg in association with the Victoria & Albert Museum, Oxford; New York: V&A.

Almevik, G. (2014). "Hantverkare emellan: perspektiv på hantverkens kunskapskultur", I *Hantverkare emellan*. Mariestad: Hantverkslaboratoriet; Göteborgs universitet, s. 7-27.

Aoki, A (2015). "こぎん刺しの美の特性と今後に向けて (*The Beauty and Future of Kogin*)". Uppsats. Tokyo: Bunka Gakuen University.  
<http://dspace.bunka.ac.jp/dspace/handle/10457/2266>

Aomori Prefecture History Compiled Cultural Property Group. (2010). "染織工芸 (*textilslöjd*)", I *青森県史 文化財編 美術工芸 (Aomori-prefekturerna historia och kulturregdom – Konst och hantverk)*". Aomori-prefektur: s. 449-466.

Arnqvist Engström, F. (2014). *Gerillaslöjd: garngraffiti, DIY och den handjordade revolutionen*. Stockholm: Hemslöjden.

Black, S. (2010). "Knitting Technology Comes Full Circle", I Hemmings, J. (red.), *In the loop: knitting now*. London: Black Dog, s. 120-127.

Black, S. (2012). *Knitting: Fashion, industry craft*. London: V&A.

Dandanell, B. & Gustafsson, K. (1981). *Studieplan i tvåändstickning*. medborgarskolan, Örebro: Bergslagsdistriktet.

Dandanell, B., Danielsson, H.U., Ankert, K. & Lindström-Nilsson, L. (2010). *Tvåändstickat*. Ny utg. edn, Falun: Dalarna museum.

Domer, P. (1997). "The language and practical philosophy of craft", I Domer, P. (red.), *The Culture of Craft: Status and Future*. Manchester: Manchester Univ. Press.

Fejes, A. & Thornberg, R. (2015). "Kvalitativ forskning och kvalitativ analys". I Fejes, Andreas. Thornberg, Robert. (red.) *Handbok i kvalitativ analys*, 2., utök. uppl., Stockholm: Liber, s. 131-143.

Fugeiten. (2009). "こぎん刺しの本 津軽の民芸刺繍 (*Bok om koginzashi – folkbroderi från Tsugaruområde*)". Tokyo: Bunkagakuen Bunka Publishing Bureau.

Hayashi, K. (2014). "林ことみの刺し子ノート (*handarbete notebook av Hayashi Kotomi*)", Tokyo: Chikumashobo Ltd.

Hirosaki Kogin Institute. (2013). "津軽こぎん刺し 技法と図案集 (Teknik och design om Tsugaru Koginzashi)", Tokyo: Seibundo Shinkosha.

Icomos.org. (1964). "International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (The Venice Charter 1964)". [https://www.icomos.org/charters/venice\\_e.pdf](https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf)

Jönsson, K., Andersson, B. & Ariadne antikvariat (2003). *Tvåändsstickning: mina mönster och idéer*. Dannike: Ariadne antikvariat.

Kurin, R. (2004), "Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: a critical appraisal", *Museum International*, vol. 56, no. 1-2, s. 66-77.

Labadi, S. (2013). *UNESCO, cultural heritage, and outstanding universal value: value-based analyses of the World Heritage and Intangible Cultural Heritage Conventions*, AltaMira Press, Lanham, Md.

Ling, A. & Eriksson, G. (2002). *Tvåändssticka*. Örebro: Firma Krokmaskan.

Lockheart, S. (2007). "Egyptian Socks at The Textile Museum - A study of Extant Knitted Items" I. Northern Lights, Result archives (NL XVI in 2007:Written 2007). Vermont: Northernlights.org. s.1-17, [http://scanorthernlights.org/results/2007/Egyptian\\_Socks\\_NoPhotos.pdf](http://scanorthernlights.org/results/2007/Egyptian_Socks_NoPhotos.pdf)

Makovicky, N. (2009). "'Traditional – with Contemporary Form": *Craft and Discourses of Modernity in Slovakia Today*". *The Journal of Modern Craft*, vol. 2, no. 1, s. 43-58.

Masser, B. & Tidén, G. (2012). "Smak av Dalarna: maten, miljön och människorna", Västerås: Ica.

Melin, O-P. (2015). "Stickade och dekorerade vantar från Övre Dalarna i Nordiska museets samlingar", Kandidatuppsats. Uppsala: Uppsala Universitet.

Miyake, K. (1959). "こぎん刺繍 (Kogin-broderi)", Tokyo: Ondori-sha.

Mori, R., (2008) "Urban Trends in Middle-Class Women's Dressmaking and Clothing around 1950 Japan". *Journal of Home Economics of Japan*, Vol. 6, No. 3, s. 155-164.

Morris, W. (1888). "The Revival of Handicraft", I Adamson, G. (red), (2010) *The Craft reader*. Oxford: Berg.

Munjeri, D. (2004). "Tangible and Intangible Heritage: from difference to convergence". *Museum International*, vol. 56, no. 1-2, s. 12-20.

Nellmar, Y. (2015). "Tummen mitt i handen? En undersökning om hur tummar är stickade på tvåändsstickade vantar från Dalarna". B-uppsats. Uppsala: Uppsala Universitet.

Nilsson, A. (2009). "Sticka mössor, vantar, sockor!". Hemslöjden: Stockholm.

Overland, V. (2015). "Bobus stickning på nytt: the revival", Uddevalla: Bohusläns museums förlag.

- Palmsköld, A. (2009). "En historia om stickning", I Christoffersson, B. *Stickning: ett hantverk att utveckla*. Stockholm: Hemslöjdens förlag.
- Palmsköld, A. (2011). "Hantverkskunskap som immateriellt kulturarv", I: Löfgren, E. (red.), *Hantverkslaboratorium*. Mariestad: Hantverkslaboratoriet; Göteborgs universitet. s. 96-105  
[http://craftlab.gu.se/digitalAssets/1328/1328263\\_antologin-hantverkslaboratorium-2011.pdf](http://craftlab.gu.se/digitalAssets/1328/1328263_antologin-hantverkslaboratorium-2011.pdf)
- Patel, R. & Davidson, B. (2011). "*Forskningsmetodikens grunder: att planera, genomföra och rapportera en undersökning*", 4 [uppdaterade] uppl. edn, Lund: Studentlitteratur.
- Robinson, P. & Englander, M. (2007). "*Den deskriptiva fenomenologiska humanvetenskapliga metoden*", Nordic Journal of Nursing Research, 27(1), s. 57-59
- Rees, H. (1997). "Patterns of Making: Thinking and Making in Industrial Design", I Domer, P. (red.), *The Culture of Craft: Status and Future*. Manchester: Manchester Univ. Press, s. 116-136.
- Robertson, K. (2010). "Textiles and Activism", I Hemmings, J. (red.), *In the loop: knitting now*. London: Black Dog. s. 68-79.
- Shimada, T., (2005). "*北欧のニットこものたち(Stickade tillbehör från Norden)*", Tokyo: Nihon-Vogue-sha Co., Ltd.
- Sjöberg, A. (2014). "Att bevara ett levande bruk – Sveriges arbete med Unescos konvention om trygghet av det immateriella kulturarvet", I *Hantverkare emellan*. Mariestad: Hantverkslaboratoriet; Göteborgs universitet. s. 71-82.
- Stavenow-Hidemark E. (2012). "Lilli Zickerman – En central person i hemslöjdens historia". I Meister, A. & Waldemarsudde. (2012). *Lilli & Prinsen: 100 år av hemslöjd och textil konst*. Stockholm: Carlsson.
- Szklarski, Andrzej. (2015). "Fenomenologi". I Fejes, Andreas. Thornberg, Robert. (red.) *Handbok i kvalitativ analys*, 2., utök. uppl., Stockholm: Liber. s. 131-143.
- Thomas, M. (1972). *Mary Thomas's knitting book*. New York: Dover Publications.
- Turnau, I. (1982). "Knitting Craft in Europe from the Thirteenth to the Eighteenth Century". *The Bulletin of the Needle and Bobbin Club*, Vol. 65, s. 20-42.
- The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. (2007). "*The Nara Document On Authenticity*", [whc.unesco.org/document/116018](http://whc.unesco.org/document/116018)
- Utbildningsstyrelse för Aomori-Prefektur/Utbildning och Kultur Division för Aomori-Prefektur. (2000), "*青森県の近代化遺産 近代化遺産総合調査報告書(Modernisering arv av Aomori Prefecture – undersökningsrapport)*". Aomori.
- van Balen, K. (2008). "*The Nara Grid: An Evaluation Schema Based on the Nara Document on Authenticity*", APT Bulletin, vol. 39, no. 2/3, s. 39-45.



Von Busch, O. (2013). "*Zen and the Abstract Machine of Knitting*".  
<https://www.yumpu.com/en/document/view/24727042/zen-and-the-abstract-machine-of-knitting>

Westman, B. (2004). "*Tvåändsstickning: grunderna*", Sätergläntan. Insjön: Hemslojdens gård.  
Wintzell, I. & Nordiska museet. (1976). "*Sticka mönster: historiskt om stickning i Sverige*". Stockholm: Nordiska museet.

Yamanobe, T., Tanka, C., Minagawa, M., Takeuchi, J. & Arai, J. (2013). "*津軽こぎんと刺し子はたらき着は美しい (Tsugaru kogin och sashiko - Skönhet i arbetskläder)*". Tokyo: Lixil Publishers.

Yanagi, S. (1985). "*手仕事の日本 (Hantverk i Japan)*". Tokyo: Iwanami Shoten Publishers.

Yanagi, S. (2006). "Nature of Folk-crafts (essä på engelska)", I Yanagi, S. *民芸とは何か (Vad är Mingei (folk craft)?)*. Tokyo: Kodansha Ltd. s. 150-158.

Yanagi, S. (2010), "The Way of Craftsmanship", I Adamson, G. (red), (2010) *The Craft reader*. Oxford: Berg. s. 167-176.

Yokoshima, N. (2012). "*津軽こぎん (Tsugaru Kogin)*", [Reviderad]. Tokyo: Nippon Housou Shuppan Kyokai.

Yoneyama, C. (2015). "*素朴でかわいいこぎん刺し (Rustik och söta design med koginzashi)*" Tokyo: Mynavi Publishing Corporation.

## Otryckta källor

Bunad. (2016). Tveband-striking, <http://www.bunad-magasinet.no/tveband-striking.4650173-103162.html>, hämtad: [2016-03-19]

Christoffersson, B.M. (2016). "*Sticka*", <http://textilhemslojd.se/sticka/stickt tekniker-historik/tvaandsstickning>, hämtad: [2016-05-02]

Feyn, D. (2016). "*Darning stictb*", [blogg ], <http://www.nordicneedle.net/guides/stitching-techniques-guides/darning/>, hämtad: [2016-05-01]

Hemslojden. (2016). "*Gesäller och mästare*", <http://www.hemslojden.org/om-hemslojden/gesall/>, hämtad: [2016-05-03]

Hirosaki Keizai Shimibun. (2015). "*弘前公園前に弘前市初のスタバ内装にブナコやこぎん刺しも (Det första Starbucks café i Hirosaki som inredad med lokal bokträd och Koginzashi öppnades)*", <http://hirosaki.keizai.biz/headline/281/>, hämtad: [2016-04-02]

Holmberg, P. (2016). "*Trasor nu och då*" [blogg ], 26 mars, 2016, <http://samlingar.varldskulturmuseerna.se/trasor-nu-och-da/>, hämtad: [2016-05-15]

- Japan Traditional Crafts Aoyama Square. (2016). "*伝統工芸品とは(Om Dentokougeihin)*", <http://kougeihin.jp/association/about/>, hämtad: [2016-04-26]
- Joffer, B. (2015). "*Maria Norrfalk avtackades som landshövding*", Dalarnas Tidningar, 21 augusti. <http://www.dt.se/allmant/dalarna/maria-norrfalk-avtackades-som-landshovding>
- Kogin.net. (2017). "*北欧にこぎん進出！(Koginzashi hittar sin väg till Norden!)*" [blogg ], 8 februari, 2017, <https://www.facebook.com/kogin.net/posts/1428489547202315>, hämtad: [2017-02-08]
- Mofa: Ministry of Foreign Affairs in Japan. (2016). "*Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*", [http://www.mofa.go.jp/policy/culture/coop/unesco/c\\_heritage/i\\_heritage/convention.html](http://www.mofa.go.jp/policy/culture/coop/unesco/c_heritage/i_heritage/convention.html), hämtad: [2016-04-17]
- NHK. (2016). "*美の壺 (Was av skönhet), file 159*", <http://www.nhk.or.jp/tsubo/program/file159.html>, hämtad: [2016-05-15]
- Knit in Japan. (2016). "*The story of Knitting in Japan, Part 1*", [http://www.knitjapan.co.uk/j\\_select/pages/japanknitting\\_pt1\\_p3.php](http://www.knitjapan.co.uk/j_select/pages/japanknitting_pt1_p3.php), hämtad: [2016-04-28]
- Region Dalarna. (2014). "*Starka Dalarna – en beskrivning av Dalarnas styrkor, möjligheter och framtidsutsikter*", <http://www.regiondalarna.se/wp-content/uploads/2014/02/StarkaDalarna.pdf>, hämtad: [2016-05-10]
- Region Halland (2014). "*Handmade with love, from Halland to Tokyo (utställningskatalog)*", <http://www.regionhalland.se/PageFiles/81274/tokyo-utstillningskatalog-tor-webb.pdf>, hämtad: [2016-04-10]
- Shaver, C. (1993), "*Sashiko: A Stitchery of Japan*", I Rathbun, W.J. (red.). *Beyond the Tanabata Bridge: Textile Journey In Japan*, Seattle: Seattle Art Museum. <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1583&context=tsaconf>
- Stockholms Stadsmission. (2016). "*Remake – hållbart mode och design*", <https://www.stadsmissionen.se/vad-vi-gor/remake-hallbart-mode-och-design>, hämtad: [2016-11-15]
- Sveriges Radio. (2016). "*Svensk näverslöjd trender i Japan*", <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1637&artikel=6493913>, hämtad: [2016-09-01]
- Sveriges Radio. (2017). "*Inga svenska traditioner på Unescos lista över immateriella kulturarv*", <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=6669759>, hämtad: [2017-04-26]
- Sveriges Hantverksråd. (2016). "*Gesäll- och mästarbrev*", <http://hantverksrad.se/gesall-och-mastarbrev/>, hämtad: [2017-04-20]

Textil Hemslojd. (2014). "*Vävsöm*" [Online ], 16 sept, 2014, <http://textilhemslojd.se/brodera/broderitekniker-historik/vavsom>, hämtad: [2016-04-26]

The Knitty Gritty NY. (2016). "*The History of Knitting*", <http://www.theknittygrittynyc.com/knitting-history/>, hämtad: [2016-03-18]

The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. (2015). "*Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*". [Online], <http://www.unesco.org/culture/ich/en/convention>, hämtad: [2016-02-11]

The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. (2016). "*Frequently Asked Questions about Intangible Heritage*". [Online], <http://www.unesco.org/culture/ich/en/faq-00021>, hämtad: [2016-04-28]

The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. (2017). "*List of Intangible Cultural Heritage*". [Online], <https://ich.unesco.org/en/lists>, hämtad: [2017-06-18]

Victoria and Albert Museum. (2016a). "*Biography of William Morris*", <http://www.vam.ac.uk/content/articles/b/biography-of-william-morris/>, hämtad: [2016-03-21]

Victoria and Albert Museum. (2016b). "*The Arts and Crafts Movement*", <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-arts-and-crafts-movement/>, hämtad: [2016-03-21]

Önnestam, U.B. (2016). Hur gör man: Djupmaskor,\_[blogg ], <http://ullabritt.se/?p=4124>, hämtad: [2016-02-17]

## Bilaga 1: Tvåändsstickningslitteratur

Nummer	Författare	Titel	År	Typ	Innehåll
1	Dalarnas hemslöjd & Dalarnas museum	Tvåändsstickning: arbetsbeskrivning	1977	Instruktion	Grundläggande teknik
2	Dandanell, B & Gustafsson, K	Studieplan i tvåändsstickning	1981	Historietecknande	Grundlig historik, Beskrivning av grundläggande teknik
3	Westman, B & Västmanlands läns hemslöjdsförening	Tvåändsstickning	1982	Instruktion	Instruktion av grundläggande teknik
4	Dandanell, B & Danielsson, H.U	Tvåändssticket: vackert, slitstarkt, varmt	1984	Historietecknande	Utförlig historik, Instruktion vid hantering av material, Grundläggande teknik, Mönster
5	Ling, A & Eriksson, G	Tvåändssticka	2002	Instruktion	Grundläggande teknik, Mönster
6	Jönsson, K., Andersson, B & Ariadne antikvariat	Tvåändsstickning: mina mönster och idéer	2003	Instruktion	Grundläggande teknik, Mönster
7	Westman, B	Tvåändsstickning: grunderna	2004	Historietecknande Instruktion	Kort övergripande historik, Grundläggande teknik, Mönster
8	Dandanell, B., Danielsson, H.U., Ankert, K & Lindström-Nilsson, L	Tvåändssticket	2010	Historietecknande	Utförlig historik, Instruktion vid hantering av material, Grundläggande teknik, Mönster
9	Frisk, G	Tvåändssticket: Nya modeller	u.å.	Instruktion	Mönster

## Bilaga 2: Koginzashilitteratur

Nummer	Författare	Titel	År	Typ	Innehåll
1	Miyake, K	こぎん刺繍 (Kogin-broderi)	1959	Historietecknande	Kort om övergripande historik, Materiallära, Grundläggande teknik, Instruktion för tillverkning av föremål
2	Kimura, M	新こぎん刺繍入門 (Ny kogin-broderi för nybörjare)	1991	Instruktion	Övergripande historik, Materiallära, Grundläggande teknik, Instruktion för tillverkning av föremål
3	Takagi, Y	こぎん刺し (Koginzashi)	2000	Instruktion	Materiallära, Grundläggande teknik, Instruktion för tillverkning av föremål
4	Fugeiten H.U	こぎん刺しの本 津軽の民芸刺繍 (Bok om koginzashi – folkebroderi från Tsugaruområde)	2009	Historietecknande	Övergripande historik, Grundläggande teknik, Information om modoko (traditionella mönster), Instruktion för tillverkning av föremål
5	Yokoshima, N	津軽こぎん (Tsugaru kogin)	2012	Historietecknande	Historik, Grundläggande teknik, Information om modoko (traditionella mönster), Intervjuer
6	Kamata, H	はじめてのこぎん刺し (Koginzashi för nybörjare)	2011	Instruktion	Grundläggande teknik, Instruktion för tillverkning av föremål, Information om modoko
7	Boutique-sha	かんたん、かわいい、こぎん刺しの小物 (Lätta och söta tillbehör med koginzashi)	2013	Instruktion	Grundläggande teknik, Mönster
8	Hirosaki Kogin Institute	津軽こぎん刺し 技法と図案集 (Teknik och design om Tsugaru Koginzashi)	2013	Historietecknande	Utförlig historik, Grundläggande teknik, Information om modoko, Intervjuer med hantverkare
9	Nihon-Vogue-sha Co., Ltd	かわいいこぎん刺し (De söta koginzashi)	2015	Instruktion	Grundläggande teknik, Instruktion för tillverkning av föremål, Information om modoko
10	Yoneyama, C	素朴でかわいいこぎん刺し (Rustik och söta design med koginzashi)	2015	Instruktion	Kort om övergripande historik, Materiallära, Färglära, Grundläggande teknik, Instruktion för tillverkning av föremål, Information om modoko

## Bilaga 3: Dentokogeishi

*The Association for the Promotion of Traditional Craft Industries* tydliggör vad gäller att kategorisera som traditionella hantverk som följande (Japan Traditional Crafts Aoyama Square 2016):

- Hantverk som används i vardagliga situationen (inkludera även ceremoni och festival, vilket har kulturell bakgrund).
- Hantverk som görs mestadels av händerna (en viss del av maskinerna kan tillämpas).
- Hantverk som följer traditionell teknik och metoder. Här specificerar vad gäller traditionell teknik och metoder, att de har varit används mer än 100 år.
- Hantverk som används traditionella materialen.
- Hantverk som har en viss omfattning av tillverkaren och har fastställts som en lokal eller regional industri.

## Bilaga 4: Hirosaki Meister system

Sex olika standarder måste uppfyllas för att få diplom såsom:

- Att arbeta som hantverket mer än 20 år och ha utmärkt kunskaper och tekniker.
- Att arbeta aktivt med tekniska innovationen och utveckling för sin tekniker samt färdigheter och förbättra produktivitet.
- Ha förmåga och engagemang för att vägleda och utbilda andra hantverkare och yngre generationer.
- Att vara en respektabel person som har förmåga att vara en förebild för andra hantverkare. Att ha möjlighet att visa färdigheter och tekniker offentligt.
- Att arbeta för företag eller verksamhet som utvärderar detta diplom högt och ha förståelse för att arbeta som Hirosaki Meister.

## Bilaga 5: Enkät till utövare (tvåändsstickning)

Ålder:

Kön:

Vad sysslar du med som yrke? Skulle du kunna beskriva vad du gör som stickare och andra yrke om det finns?

Hur beskriver du dig själv? Är du slöjdare, hantverkare, konsthantverkare eller något annat?

Har du någon utbildning inom slöjd och hantverk? Eller har du någon annan utbildning?

Kommer du från Dalarna? Bor du eller har du bott i Dalarna och hur länge i så fall?

Tycker du att utöva tvåändsstickning representera något som du bär med dig från Dalarna? Vad kan det vara i så fall?

När började du sticka? När började du sticka tvåändsstickning? Hur lärde du tvåändsstickning?

Vad fick dig att sticka tvåändsstickning? Varför?

Vad gör du med din slöjd? Vad händer med föremålen? (ex: ställer ut, säljer eller något annat)

Vilka budskap vill du att dina föremål ska skicka ut?

Vilka material/verktyg använder du dig av? Är materialet/verktygen traditionella? Varför? Skulle du kunna beskriva dem och vad det betyder för dig?

Använder du eller har du tänkt att använda någon annan material/verktyg? Varför?

Är det viktigt för dig att berätta den historiska delen om tvåändsstickning när du undervisar någon? Varför?

Känner du att din slöjd är en bro för att föra tekniken vidare till yngre generationer?

Vilka värden står tvåändsstickning för enligt dig?

Vad betyder tradition för dig? Känner du att du behåller det traditionella sättet att utöva tekniken på som förr?

Är det viktigt för dig att behålla det traditionella sättet?

Vilka förnyelser har du gjort för din slöjd? Varför?

Hur mycket känner du att man kan förnya en hantverksteknik utan den förlorar sin skönhet/värde/äkthet?

Hur ser du på relationen mellan tradition och förnyelse? Tycker du att det krockar eller är det något som du tycker behöver ske? Varför?

Hur ser du på ditt slöjdande ur ett kulturarv perspektiv?



## Bilaga 6: Enkät till utövare (koginzashi)

年齢:

性別:

現在どのような活動をされていますか？ (こぎん刺しに関して、またはそれ以外での仕事もあればご記入ください)

あなた自身をどのように説明されますか？ (手芸作家、職人、工芸職人など。)

現在までに、手芸や工芸に関する教育を受けたり、習い事をした経験はありますか？

手工芸以外の教育や習い事の経験はありますか？

青森県の出身ですか？ 青森に住んでいる、または住んでいたことはありますか？ それはどのくらいの期間ですか？

こぎん刺しを刺すことは、青森ならではの文化を表現していると感じますか？ 理由を教えてください。

刺しゅうを始めたのはいつ頃からですか？ こぎん刺しを始めたのはいつ頃からですか？ こぎん刺しを誰かに習いましたか？ それとも独学ですか？

なぜこぎん刺しを始められたのですか？

作った作品はどのようにされていますか？ 売ったり、展示会で飾ったり、人にあげたり、自分のポートフォリオとして取っておいたりなど、例をあげてご回答ください。

あなたは自分の作品を通じて、どのようなメッセージを届けたいですか？

どのような材料や道具を使用していますか？ それは伝統に基づいた材料、道具ですか？ どうしてそれを選びましたか？

伝統に基づいた材料や道具以外のものを使っている、もしくは使おうと考えていますか？ 理由を教えてください。

こぎん刺しを人に教える際、こぎん刺しの歩んできた歴史を伝えることは重要だと思いますか？ それはなぜですか？

あなたの作品が、その伝統技術を次世代へと受け継ぐ橋のような役目をしていると感じることはありますか？ どのような時にそう感じますか？

こぎん刺しにはどのような価値があると思いますか？

あなたにとって伝統とは何ですか？ 伝統的な方法でこぎんを刺すことは、昔からの伝統を受け継いでいると感じますか？ あなたにとって、伝統的な方法を守ることは大切なことですか？

こぎん作品を作る上で、新しいことを取り入れたり、技術において新しい工夫などをされたりしていますか？ (例えば新しいモドコをデザインしたり、お客さんからの要望に応じて変わった商品を作ったりなど) それはなぜですか？

伝統工芸の美や価値、本来の特徴を守りながら、新しいこと(例えば伝統的技術やデザイン、材料を変えるなど)をする難しさはありますか？ 新しくすることはどこまで可能だと思いますか？

伝統を守ることと、新しいことを取り入れること、この二つの関係をどのように見えていますか？ 対極にある交わることのない価値だと思われませんか？ 伝統文化において、新しいことを取り入れるのは必然だと感じますか？ それはなぜですか？

伝統工芸に従事していることを、文化遺産的視点からどのように見えますか？