

**Berit Ternell**  
**Brita Mellander-Jungermann**



# Två kvinnliga designpionjärer

1950-talet är ett spännande decennium inom svensk designhistoria. Den tidiga efterkrigstidens folkhem var expansivt, med omfattande bostadsbyggande och stark framtidstro. Konstindustrin hade goda år och fann avsättning för sina produkter i keramik, glas, textil, trä och metall både inom och utom landet. En rad nya formgivare engagerades till fabrikena, inte minst kvinnor. Gamla konventioner utmanades, exempelvis kring hur en servis skulle vara sammansatt, och det experimenterades med nya material och tillverkningsmetoder. Årtiondet beskrivs ofta som en höjdpunkt för den modernistiska formgivning som förknippas med begreppet *Scandinavian Design*.

Men samtidigt som designklimatet i många avseenden var progressivt, bevarades äldre konservativa strukturer inom branschen. Många formgivare har vittnat om hur fabriekernas försäljare var skeptiska mot nymodigheter och utgjorde en bromskloss för utvecklingen. De unga kvinnor som knöts till fabriekerna som formgivare fann sig ofta – med textilindustrin som enda undantag – hamna i ett sammanhang där alla i ledande ställning var män, från verkstadsförmän till försäljare, konstnärliga ledare och direktörer. Inte sällan fick kvinnliga formgivare kämpa mer än manliga kollegor för att få tillgång till de bästa hantverkarna, få sina modeller i produktion och få möjlighet att göra eller delta i utställningar. Att förena yrkesarbete med familjebildning mötte också ofta svårigheter.

Medan några av 1950-talets kvinnliga debutanter inom konstindustrin tidigt lyftes in i en designhistorisk kanon – bland andra Hertha Bengtson och Marianne Westman på Rörstrands porslinsfabrik, Karin Björquist på Gustavsbergs porslinsfabrik och Mona Morales-Schildt på Kosta glasbruk – fanns det också många andra kvinnor vars insatser inom modernismens design kommit att hamna i skymundan. De som glömts bort eller negligerats i historieskrivningen var ofta verksamma i fabriker eller verkstäder utanför Stockholmsområdet. Ibland har de arbetat i material, till exempel lergods, som inte haft någon hög status. Ofta har deras arbeten inte hamnat i de nationella museisamlingar som utgjort en bas för designhistorien och från vilka illustrationsmaterialet till översiktsverken i regel har hämtats.

Under de senaste tio åren har det gjorts flera ansatser till att revidera den etablerade designhistorien, inte minst med avseende på att lyfta fram de kvinnliga formgivarnas arbete. I USA har till exempel Museum of Arts and Design i New York visat *Pathmakers: Women in Art, Craft and Design, Midcentury and Today* (2015) och Alfred Museum presenterade utställningen *O Pioneers! Women Ceramic Artists 1925–1960* samma år. I Sverige har Nationalmuseum gjort utställningen *Kvinnliga pionjärer: Svensk form under mellankrigstiden* (2015) och Malmö konstmuseum *Oomph: Kvinnorna som satte färg på Sverige* (2016), båda med värlarbetade kataloger. Men ännu finns det mycket att göra; många namn väntar på att återupptäckas.

Rian designmuseum inledde i fjol en flerårig satsning där vi kommer att uppmärksamma kvinnliga formgivare och konsthantverkare från 1900-talet. Förra årets utställning med den finlandssvenska modernisten Lillemor Mannerheim (1927–1994) väckte stort gensvar hos media och publik och befinner sig nu ute på turné. Det är med glädje vi nu presenterar två andra kvinnliga keramikere från samma generation, som även de debuterade som formgivare inom industrin på 1950-talet. Berit Ternell (f. 1929) och Brita Mellander-Jungermann (f. 1934) rekryterades efter sina utbildningar snabbt till olika fabriker och kom sedan att ägna hela sina yrkesliv åt keramiken. I katalogens intervjuer berättar de medryckande om sina erfarenheter, bland annat om hur det var att som ung kvinna ta plats i de hierarkiska och mansdominerade fabriksmiljöerna.

Berit Ternell och Brita Mellander-Jungermann var båda knutna till Upsala-Ekebykoncernen och arbetade båda också en period med glas. Under arbetet med utställningen har det också uppenbarats sig ett par andra samband mellan dem – till exempel gick båda, vid olika tillfällen, vidareutbildning i glasrteknik för Landskronakeramikern Sven Hofverberg, en kollega som de talar mycket varmt om. Bland keramiksammlare är Sven Hofverberg idag ett namn för dem som intresserar sig för avancerade glasyrer, men han har sällan uppmärksammats i de större museisamlingarna och översiktsverken. Sättet som hans gärning lyfts fram på i katalogens intervjuer blir ytterligare ett exempel på hur det vid sidan av institutionernas etablerade historieskrivning ofta finns andra historier, andra erfarenheter och andra sätt att värdera konstnärliga och kollegiala insatser. Under 2000-talet har den konsthantverks- och designhistoria som formulerades under det föregående seklet börjat skakas om och nya namn gör sig gällande bredvid de redan kanoniserade.

Berit Ternell lämnade keramikindustrin i början av 1970-talet, missnöjd över hur hennes arbetsmöjligheter som formgivare kommit att bli alltmer kringskurna. Hon ägnade resten av sitt yrkesliv åt undervisning på Konstindustriskolan i Göteborg (numera en del av HDK-Valand – Högskolan för konst och design vid Göteborgs universitet). För Brita Mellander-Jungermann blev

tiden som anställd formgivare inom industrin kortare, tre år i slutet av 1950-talet. Hon återkom sedan till sin gamla arbetsgivare, Karlskrona porslinsfabrik, som frilans under ett par år i början av 1960-talet. Idag är hon mest nöjd med de dekorer som hon under den senare perioden utförde förlagor till i den egna verkstaden och skickade till fabriken: "Jag kände mig mer fri". Senare gjorde hon en kort återkomst som frilansformgivare för Höganäs Keramik i mitten av 1980-talet, men var huvudsakligen verksam som studiokeramiker med produktion av både bruksgods, skulpturer och reliefer för offentlig miljö.

Rian designmuseum tackar de båda konstnärerna som generöst öppnat sina arkiv och minnesbanker under arbetet med utställningen och katalogen. Tack också till Läns museet Gävleborg, som varit en aktiv samarbetspartner och ställt föremål från Bo Fajans och Gävle porslinsfabrik till förfogande och som även kommer att visa utställningen. Generösa lån av föremål har också beviljats av Karlskrona Porslinsmuseum och en rad privata samlare – flera av dem knutna till föreningen Gävlekeramikens vänner – till vilka Rian också vill rikta sitt varmt kända tack.

Love Jönsson  
Museichef, Rian designmuseum



# ”Tre små knarriga gubbar var chefer på fabriken”

## Samtal med Berit Ternell

Berit Ternell i ateljén på Gefle porslinsfabrik, slutet av 1960-talet.

**Love Jönsson:** Jag vet att du tidigt intresserade dig för hantverk och som femtonåring gick på Stenebyskolan i Dalsland.

**Hur hamnade du där?**

Berit Ternell: På skolan jag gick på i Göteborg, Rudebecks, hade vi träslöjd vilket var ovanligt för en flickskola. Det var roligt. Mamma och pappa hade sagt att om det gick bra i skolan skulle jag få gå på Stenebyskolan under sommarlovet och så blev det. Det var internat där. Man fick pröva på både trä, halmslöjd och keramik. Där upptäckte jag att jag kunde dreja nästan direkt. Jag fastnade för det och kände att jag ville arbeta med keramik. Efter Rudebecks sökte jag till Slöjdföreningens skola i Göteborg och började där 1945. Först gick jag den treåriga lägre konsthantverksskolan. Då fick man gå två år på textil först och efter det kunde man få keramik det tredje året. Sedan inrättades det en riktig keramikutbildning under Kurt Ekholms ledning, där jag gick i två år till och avlade examen i keramik i högre konsthantverksskolan.

**LJ:** Kurt Ekholm hade ju tidigare varit konstnärlig ledare för Arabia porslinsfabrik i Helsingfors. Hur var han som lärare?

BT: Mycket kunnig och trevlig, och en bra pedagog. Han ordnade jobb till mig också efter utbildningen.

**LJ:** Vilka studerade du tillsammans med?

BT: Jag minns Astrid Anderberg, vi var där samtidigt under några år. Else-Kulle Petersson minns jag också. Hon var kvar på skolan senare som lärare i keramik, till slut blev hon huvudlärare under en period. Maud Rydin gick där också. Hon arbetade sedan mest med batik. Hjördis Oldfors var också en av kurskamraterna. Hon anställdes senare på Upsala-Ekeby.

**LJ:** En del som gick ut från skolan vid den här tiden, som Astrid Anderberg, startade egna verkstäder, men du sökte dig i stället mot industrin?

BT: Efter Slöjdföreningen kom jag till Upsala-Ekeby i Uppsala hösten 1950. Vi var fem keramikutbildade ungdomar som fick sitta tillsammans och arbeta med ateljéproduktion för fabriken konstnärer. Vi hade väldigt roligt! Fabriken ville att vi skulle jobba på ackord men det ville inte vi. När de skulle mäta tiden målade vi



Berit Ternells examensarbete från Slöjdföreningens skola 1950.

extra petigt. Vi gjorde bland annat Ingrid Atterbergs serie *Grafika*, Anna-Lisa Thomssons *Athene* och Mari Simmulssons Baliflickor. En del föremål gjordes i numrerade upplagor.

Innanför vårt rum hade Mari Simmulsson sin ateljé och hon irriterades av att vi hade så roligt. Vi satt ofta och skrattade! Anna-Lisa Thomson höll sig ganska mycket för sig själv, men Ingrid Atterberg var mer engagerad

i oss ungdomar. Ingrids man Viking Göransson var stadsarkitekt i Uppsala, men vid den här tiden också konstnärlig ledare för Upsala-Ekeby. Ingrid och han tog hand om oss fem litegrann. De ordnade sightseeingturer till Skokloster slott och alla möjliga sevärdheter.

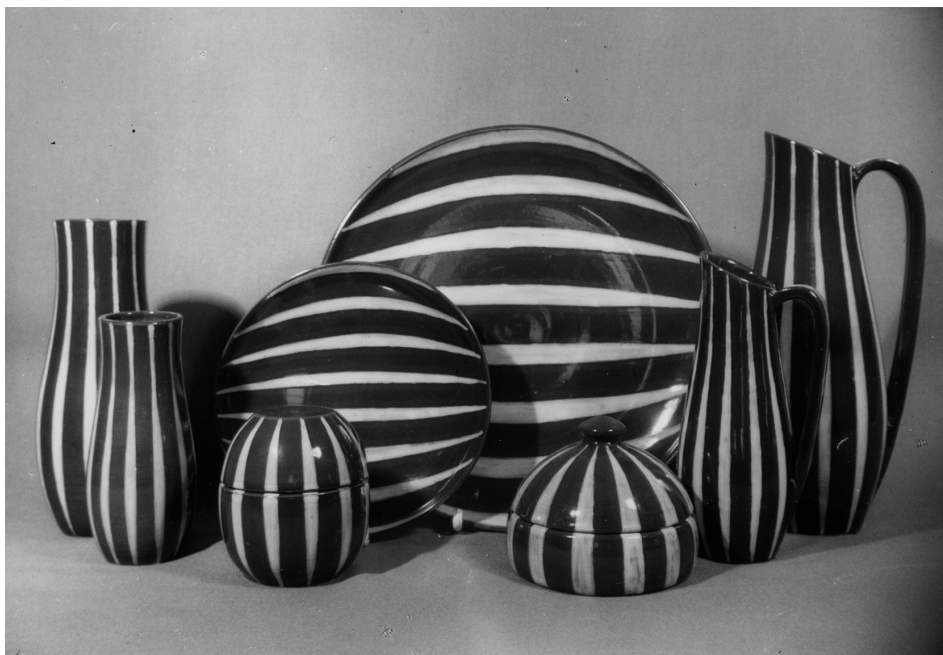
**LJ: Sedan kom du snart till en annan, mindre fabrik, den familjeägda Bobergs fajansfabrik i Gävle – eller Bo Fajans som den också kallas – där du fick en mer självständig roll som formgivare hösten 1951. Hur fick du kontakt med Bo Fajans?**

BT: Det var Kurt Ekholm på Slöjdföreningen som hade ordnat så jag fick jobba på Upsala-Ekeby och det var nog tack vare honom jag fick jobbet på Bo Fajans också. Han hade en massa kontakter. Först var jag provanställd ett halvår. Det var tre små knarriga gubbar som var chefer på fabriken. De var kusiner tror jag, alla hette Boberg. Efter ett halvår sa de att "vi tar väl ett halvår till". Jag skulle bland annat ha en separatutställning på Artiums Exposé i Göteborg i november 1952. Vernissagen var lyckad men när jag kom tillbaka till Gävle var det ingen på fabriken som var intresserad av hur det gått med utställningen. Det enda de frågade var hur vädret hade varit i Göteborg! Då blev jag så sur att jag rymde. Jag gick ner till järnvägsstationen i Gävle och bad om en rundresebiljett för en vecka och åkte iväg. Från fabriken funderade de på att efterlysa mig i radion! Men jag kom tillbaka sen och fortsatte arbeta. Sedan fick jag fråga själv om jag skulle få vara kvar, när ett halvår till hade gått. "Ja, vi måste ju sätta alla de här modellerna i produktion, så du får vara kvar ett halvår till" sa de då. Men nästa gång sa gubbarna: "Nu har vi grejer så vi klarar oss i tio år, så nu kan du sluta!" Jag fick sluta i april 1953. Två år senare, efter att fabriken fått en ny chef, erbjöds jag att komma tillbaka.

**LJ: Under den mellantiden, men också senare, hade du uppdrag för andra tillverkare. Kan du berätta om det?**

BT: När jag åkt ut från Bo Fajans kom jag till Rörstrand under en kort period, det var hösten 1953. Där hade man börjat arbeta med en ny lera, en kraftig mörk lera, och jag fick göra olika modeller i den.





Lergodsföremål ur Berit Ternells produktion för Bo Fajans.  
Serien Page med randdekor (nedre bilden) sattes i produktion 1953.

Vas och skål i chamotterat lergods med ristad dekor ifylld med glasyr i olika färger. Föremål i den här serien visades för första gången i Berit Ternells debututställning på Artium's Exposé i Göteborg 1952 och kom i serieproduktion året därpå. *Ny Tid's* recensent skrev vid utställningen uppskattande om hur de tunga chamotte-pjäserna livades upp av "ett primitivt, exotiskt mönster."



Direktören Fredrik Wehtje skulle komma och titta på det jag gjort, men mötet blev inställt. Sen gjorde jag fler modeller och vi bokade in ett nytt möte, men han kom inte. När jag väntat en och en halv timme skrev jag en lapp: "Klockan är så och så mycket och jag går nu". Det blev ett himla liv! Så fick man inte göra mot Wehtje. Det slutade med att anställningen avslutades "efter överenskommelse" som det hette. Jag var där i tre-fyra månader. För det mesta var det väldigt trevligt på Rörstrand. Vi konstnärer träffades hemma hos varandra. Marianne Westman och Sylvia Leuchovius var dem jag umgicks mest med.

Tidigare, när jag gick på Slöjdföreningen, hade jag också praktiserat på Rörstrand, det var 1947. Jag minns att en av drejarna på fabriken visade ett papper med slarviga skisser av vaser som Carl-Harry Stålhane gjort. Drejaren fick göra riktiga, fina vaser av det. Till oss andra sa han: "Har ni sett så usla skisser?" Sedan, när det var klart, sattes Stålhane's namn på alltihop.

### **LJ: Du fick också uppdrag i England?**

BT: Bo Fajans hade en försäljare i Stockholm som också representerade TG Green Potteries i England och jag fick kontakt med den fabriken och började jobba där 1954. Jag åkte med Englandsfärjan från Göteborg. TG Green hade en härlig chef, vänlig och rar. Han hämtade mig vid färjeläget och körde mig i en vansinnigt fin bil till fabriken, som låg i Church Gresley, nära Burton-on-Trent. Alla på fabriken var väldigt engelska till sättet. Jag fick bo inneboende hos ett par som väckte mig i ottan med engelsk frukost. Jag blev väl omhändertagen.

Det var krångligt att som utlänning få lön i England så jag fick betalt av TG Green i resor i stället. Varje arbetsperiod, ofta tre-fyra veckor, avslutades med en resa. Jag fick önska vart jag ville åka. Det var gruppresor till Skottland, Irland och Italien. Resorna var väldigt eleganta, organiserade av Thomas Cook. Ofta fick jag resa i sällskap med blåhåriga amerikanskor.

När jag kom tillbaka till Bo Fajans 1955 tänkte jag att jag kan inte sitta och haspla ur mig hela tiden. Jag måste vara ledig och få intryck också. Så jag arbetade åtta månader om året. Resten

av tiden var jag ledig eller arbetade med annat. Jag fortsatte samarbetet med TG Green, men fick skriva på ett avtal med Bo Fajans om att mina modeller från fabriken i England inte fick säljas i Sverige.

Sedan när jag var på Gefle porslinsfabrik var jag anställd tio månader per år. Då jobbade jag litegrann med barnmöbler också, för en möbelfabrik i Virserum. Det var bland annat en sitt- och gungstol för barn, utförd i bjojträ.

Delar ur servisen *Fleur*, med form och dekor av Berit Ternell, lanserad omkring 1960 av TG Green Potteries.



**LJ: Sedan hade du ju en period med glas också i mitten av 1950-talet?**

BT: Ja, på Reijmyre. Möjligen var det Kurt Ekholm igen som förmedlade kontakten, det kan jag inte komma ihåg. Jag var där i ganska korta perioder. Glasblåsarna var duktiga. I stort sett har jag alltid tyckt om dem som arbetat med produktionen i fabriken. Det har varit goda erfarenheter.

**LJ: Vilka andra konstnärer var på Reijmyre?**

BT: Monica Bratt hade ju varit där tidigare, men jag träffade henne aldrig. När jag var på Reijmyre fanns Johnny Mattsson där, träkonstnären. Han snackade in sig och fick alltid förtur hos blåsarna. Så gick det till. Killarna snackade in sig och fick förtur.

**LJ: På Bo Fajans blev du den första nyanställda formgivaren på länge. Den tidigare produktionen hade formats av konstnärer som varit knutna till fabriken under långa perioder, det var kända namn som Allan Ebeling, Eva Jancke Björk och Ewald Dahlskog. Blev du jämförd med dem?**

BT: En av de knarriga gubbarna kom upp och tittade på allt som stod på mina hyllor. Det var bland annat de nya pjäserna i tjockt chamottegodis som skulle visas i min debututställning på Artiums



Berit Ternell på Reijmyre glasbruk med ett urval av sina modeller, omkring 1955.

Exposé. Då sa han: "Fru Eva Jancke Björk, hon gjorde säljbara grejer hon."

Allan Ebeling kom på besök på fabriken någon gång, i en märklig kostym i brunt peppar och salt-mönster. Han var en härlig man, stor och bullrig.

**LJ: 1957 bytte du arbetsgivare, från Bo Fajans till Gefle porslinsfabrik. Det var en större och modernare utrustad fabrik, som ingick i Upsala-Ekebykoncernen. Hur etablerades den kontakten?**

BT: Jag tror det var Ingrid Atterberg som först kontaktade mig från Upsala-Ekeby. Hon var ju på fabriken i Uppsala.

**LJ: På Geflefabriken var Arthur Percy den store konstnären ända sedan 1920-talet. Men han bodde ju inte i Gävle utan kom dit i perioder. Hur var han som person?**

BT: Percy kom ett par sejourer medan jag var där. Vi hade en gemensam ateljé, där vi satt på varsin sida om ett stort skynke och arbetade. Percy hade inrett ateljén mycket elegant, med en Carl Malmstensoffa som han sov middag på. Han var mycket prudentlig, kom alltid i kostym och hatt. Direktörerna på fabriken gillade han för "sillkrämare". Han gillade inte när de ändrade glasyrerna och dekorerna på hans modeller. Sådant hände mig också.

**LJ: Kan du ge några exempel på hur fabriken förvanskade din design?**

BT: Det finns en dekor från Gefle som kallas *Bollar*. Det är egentligen mina maskrosbollar från *Kalas*, den första dekoren jag ritade för fabriken. Men i *Bollar* förminskade man dekoren, arrangerade bollarna annorlunda och använde en annan färg. Sådant hände utan att jag visste om det. Serien *Reaktor* på

Kaffekoppar från Gefle porslinsfabrik med dekor av Berit Ternell. Från vänster *Smide* (1966), *Pors* (1962) och *Blåbär* (1960-tal). *Blåbär* formgavs ursprungligen med röda bär och skulle heta *Klarbär*, "den blå färgen var fabriken påhitt", berättar Berit Ternell.





Berit Ternell vid tunnelugnen på Gefle porslinsfabrik med en karott ur serien *Mykolo*, lanserad 1958 med stämplad och handmålad dekor.



Karott ur serien *Mykolo* med form och dekor av Berit Ternell.

Upsala-Ekeby ville jag skulle göras med vit glasyr. Men den gjordes i stället i flera andra färger. Det var lite hitan och ditan. Det hände också att fabriken satte mitt namn på sådant som jag inte gjort.

### LJ: Vilka på Gefle var det som bestämde vad som skulle sättas i produktion?

BT: Det var försäljarna och direktionen. Det var för dem jag fick visa upp mina förslag på nya modeller. Jag hade alltid flera alternativ att visa upp. Snart lärde jag mig att de kunde inte läsa en ritning. Så då begärde jag att få en drejskiva, vilket jag fick, och drejade upp formerna. Men sen, en gång på 1960-talet, efter en period när jag varit ledig, var min drejskiva borta. "Var är den"?, frågade jag. "Den ligger på tippen", var svaret. Då hade det kommit en ny chef som ville få bort mig, Backman hette han och var rationaliseringsexpert. Han sa: "vi ska inte ha konstnärer, vi ska köpa en färdig servis för 5000 kronor i stället". Jag sa: "Då får du nog lägga på en nolla".

Jag fick börja modellera prototyper av lerkorvar när jag inte hade någon drejskiva. Sen var modellören upptagen med något jobb för Sven Erik Skawonius så jag fick göra gipsmodellerna själv till alla de ugnselfasta delarna i det som blev serien *Kosmos*.

Reklambroschyr för eldfast gods av Berit Ternell från Gefle porslinsfabrik, sent 1960-tal. *Kosmos*, *Tunis* och *Smaragd* betecknar olika glasyrvarianter.

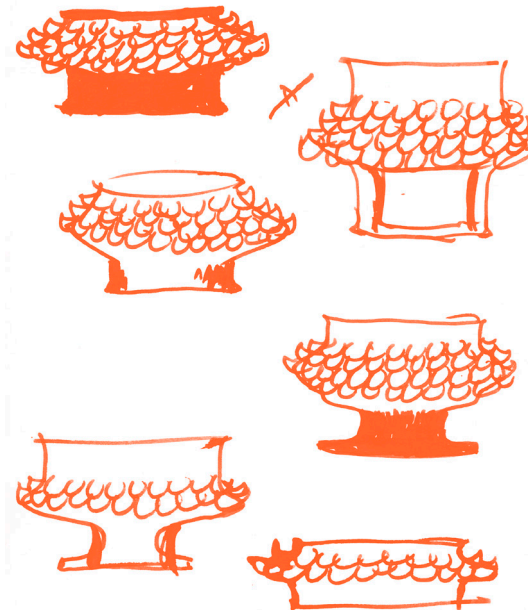


### LJ: I litteraturen om Gefle nämns framgångarna med serien *Kosmos*, och att den fick ett fint pris på en designmessa i Holland.

BT: *Kosmos* sålde enormt. Idag kallar förresten antikhandlarna allt från Gefle med den blanka blå glasyren för *Kosmos*, men ursprungligen var det namnet på en serie ugnselfasta kärl. Serien ställdes ut på designmässan Jaarbeurs i Utrecht 1967 och belönades med den finaste utmärkelsen, *Jaarbeurstrofee*, som delades ut av designstiftelsen Gulden Vorm. Jag fick inte veta något om det förrän efteråt. De sa att *fabriken* fått ett pris. Någon slängde







till mig en holländsk tidning där det stod om mässan och prisutdelningen. De trodde väl inte jag skulle kunna läsa det men en granne till mig, som var holländska, översatte alltihop. Där stod det tydligt att det var jag som tilldelats priset, inte fabriken. Någon från ledningen hade varit där och tagit emot priset, som var i form av en modernistisk skulptur i metall. Det var det finaste priset som delades ut. Timo Sarpaneva fick också pris på mässan, men inte lika fint. "Formgivaren Berit Ternell kunde tyvärr inte närvara", stod det i tidningen. Men jag hade ju inte fått veta något om det! Fabriken betraktade sedan trofén som sin egendom. Jag frågade på KIF, Konsthantverkares och industriformgivares förening, om vad jag skulle göra, och de sa att jag kunde be att få den – men inte förrän jag slutade! När jag väl slutade några år senare bad jag att få den. "Där står den", sa de bara och pekade mot ett hörn där den stod bland en massa bråte.

**LJ: Några år innan du slutade fick du börja göra modeller för Upsala-Ekebykoncernens moderfabrik i Uppsala. Arbetade du på plats i Uppsala då?**

BT: Ja, efter att Backman kommit till Gefle fick jag börja arbeta i perioder på Upsala-Ekeby, det var i slutet av 1960-talet. Ingrid Atterberg hade slutat på fabriken några år tidigare, men det var ändå henne jag hade mest kontakt med när jag var i Uppsala. Backman ville alltså ha bort mig och inskränkte mina möjligheter att jobba. Till slut sade jag upp mig och började arbeta som

teckningslärare. Det varade bara någon termin, sedan utlystes det en tjänst som facklärare i keramik på Konstindustriskolan i Göteborg, gamla Slöjdföreningen, som jag fick. Jag började där 1971.

**LJ: Hur var det att byta miljö och arbetsuppgifter, från fabrik till undervisning?**

BT: Det var ganska stökigt på skolan, detta var ju i efterdyningarna av 68-perioden. Eleverna hade uppfattningen att industrierna sög ut arbetarna och tittade misstänksamt på mig som kom från industrin. Det var turbulent under en period, men sedan delade de upp undervisningen i två delar – en för design och en för konsthantverk. Medan det pågick tog jag en kurs i pedagogik på universitetet. Sedan arbetade jag med bägge delarna, både med designbiten och med verkstadsundervisning i till exempel drejning. Jag undervisade i gipsgjutning också, det hade jag själv inte haft på skolan men hade fått lära mig på Gefle. Det var krav från skolan att jag skulle undervisa i en hel massa ämnen. Jag fick gå vidareutbildning i glasyrkemi bland annat. Det var Sven Hofverberg som hade kurser i glasyrframställning på Konstnärernas kollektivverkstad. Vi brände reducerande, gjorde oxblodsglasyrer och annat. Sven Hofverberg var mycket duktig. Vi hade kontakt senare också och jag hälsade på honom i Skåne.

Efter att jag fått tjänsten på skolan bosatte jag mig på vår släktgård, nordost om Alingsås, och ordnade en verkstad där. En gång tog jag med eleverna dit och vi brände raku i en ugn vi byggt, det tror jag var uppskattat. Bland eleverna minns jag bland andra Herman Fogelin och Eva Bengtsson, de var jätteduktiga.

När skolan blev en del av Göteborgs universitet kunde vi som var lärare börja söka forskningsmedel till konstnärligt utvecklingsarbete. Jag sökte och fick pengar till att utveckla olika drejtekniker, det handlade om att dreja med dubbla väggar och att blanda olika typer av infärgade leror.

Jag kom också med i Svenska keramiska sällskapet. Det var både keramikere och ingenjörer som var med där, flera från Chalmers och silikatforskningsinstitutet. Vi gjorde studieresor till både England, Japan och Kina.

**LJ: Vad tyckte du var viktigast att förmedla till studenterna?**

BT: Form, funktion och teknik. Jag hade bland annat undervisning i kärlteori. Då gick man igenom en tekanna till exempel, hur den skulle vara för att fungera. Det var roligast att undervisa studenterna på industribiten.

**LJ: Vad fanns det som inspirerade dig under din aktiva tid som formgivare?**

BT: Jag var intresserad av konst och design och hängde med rätt bra. När jag arbetade i Gävle fick jag en Stockholmsresa i månaden betald av fabriken. Jag såg många utställningar. En som gjorde särskilt intryck var en utställning med inkakonst, jag tror det var

på Nationalmuseum. Jag blev väldigt förtjust i de geometriska dekorererna och ornamenten, det påverkade mig mycket.

**LJ: Merparten av keramikfabrikerna i Sverige, bland annat dem du arbetade på, är nedlagda idag. Vad tror du om framtiden för den keramiska industrin i Sverige?**

**BT:** Jag ser ingen utveckling för närvarande, även om jag får erkänna att jag inte följer med så mycket längre. Jag arbetade under en blomstringstid för industrin. Idag är det något annat.

Intervjun genomfördes i konstnärens hem på Lidingö 4 december 2019 och är kompletterad via telefon och e-post i januari 2020.





## **Berit Ternell**

### **Född 1929**

#### **Utbildning**

Stenebyskolan (sommarkurs) 1944

Slöjdföreningens skola, Göteborg (idag en del av HDK-Valand – Högskolan för konst och design vid Göteborgs universitet) 1945-50

Pedagogik, Göteborg universitet 1976

#### **Anställningar i urval**

Upsala-Ekeby 1950-51

Bo Fajans 1951-53 och 1955-57

Rörstrand 1953

Reijmyre glasbruk, periodvis 1954-56

Gefle porslinsfabrik 1957-71

Konstindustriskolan (idag en del av HDK-Valand – Högskolan för konst och design vid Göteborgs universitet) 1971-1994

#### **Frilansuppdrag i urval**

TG Green Potteries, England, periodvis 1954-59

Sten Hultbergs textiltryck omkring 1955

Durotapeter omkring 1955

#### **Separatutställningar**

Artiums Exposé, Göteborg 1952

Gävle museum 1968

Gävle stadsbibliotek 1970

#### **Samlingsutställningar i urval**

*Gladare hushåll*, Stockholmsmässan 1956

Gävle museum 1957

*Form i centrum*, Stockholm 1958

Internationella keramikutställningen, Faenza 1963

Internationella keramikutställningen, Faenza 1964

*Form fantasi*, Liljevalchs konsthall 1964

Internationella keramikutställningen, Faenza 1965

Serien *Kosmos* visad på museum i Utrecht 1967

#### **Stipendier och utmärkelser i urval**

Bronsmedalj för examensarbete, Slöjdföreningens skola 1950

Stipendium från Anna-Lisa Thomsons minnesfond 1964 och 1966

*Jaarbeurstrofee* på designmässan Jaarbeurs i Utrecht 1967

#### **Offentliga samlingar**

Röhsska museet, Göteborg

Länsmuseet Gävleborg

Uppsala konstmuseum

Rian designmuseum, Falkenberg



# ”Jag gjorde aldrig herdinnor och sånt där”

Samtal med Brita Mellander-Jungermann

Drejning på  
Konstfackskolan,  
mitten av 1950-talet.

**Love Jönsson: Vad var det som väckte ditt intresse för keramik?**

**Brita Mellander-Jungermann:** Jag har ett väldigt tydligt minne. Vi hade lerjord i trädgården till prästgården i Ryda i Västergötland där jag växte upp. Jag grävde upp lera nära vår flaggstång, hade en idé om att göra saker, något tredimensionellt. Min pappa var ju präst, så det första jag gjorde var ett Kristushuvud. Jag hade någon uppfattning om att keramik skulle brännas, så jag lade huvudet i en terracottakruka och lade in i vår kokspanna. Jag var nog 13 år då.

Min pappa var mån om att det skulle vara fint i kyrkorna och hade kontakt med Sofia Widén på Licium som var en ateljé för kyrklig textilkonst. När Licium skulle göra en ny kormatta för Ryda kyrka fick jag träffa henne. ”Den här flickan är intresserad av att teckna och måla”, förklarade pappa. ”Då ska hon gå på Konstfack”, sa Sofia Widén. Efter studenten sökte jag till Konstfack och kom in. ”Du söker väl till teckningslärarlinjen”, hade min pappa sagt. Mina fem syskon hade läst medicin och sådant, den typen av yrken. Jag sökte till teckningslärare, men bara som tredje alternativ. Jag hade textil som andra alternativ och keramik och glas som första. Jag hade sett en vas från Upsala-Ekeby i ett skyltfönster för en porslinsaffär och då kom mina tankar att gå åt att jag ville bli keramik. Jag tänkte: ”Den som har gjort den vasen måste vara lycklig”. I efterhand kan jag förundra mig över att jag föll för just den. Formen var ganska obestämd, leran brunsvart, och gula och vita glasyrspiraler gick som en serpentin upp till mynningen. Jag tror den var gjord av Ingrid Atterberg.

Jag kom in på keramik och glas på Konstfack. Till pappa kunde jag säga att jag inte kommit in på teckningslärarlinjen, men på keramik och glas. ”Så roligt”, sa han. Jag började hösten 1953. Det var ”gamla Konstfack” vid Hötorget mitt i Stockholm. Vi var tio som antogs till grundutbildningen, Lägre konstindustriella skolan. Sedan var det bara fyra av oss som efter två år fick gå vidare till Högre konstindustriella skolan (HKS).

**LJ: Vilka lärare hade du på Konstfack?**

**BMJ:** De första åren hade vi Märta Anckarswärd-Grönvall i keramik. Hon var en frispråkig, rolig men också lite bister kvinna. Sedan på HKS blev det Edgar Böckman. Den eleganta Sven Erik Skawonius stod för glasundervisningen, då åkte vi bland annat till Kosta och



Huvudläraren i keramik Edgar Böckman, studiekamraten Hertha Hillfon samt Brita Mellander-Jungermann på Konstfacks examensutställning 1957.

Gullaskruf. Vi fick göra skisser till föremål som skulle blåsas på bruken. Jag fick några saker utförda, bland annat en stor grön skål. Glasföremålen blev inte alltid som man tänkt sig.

Men det var faktiskt en ordentlig undervisning på den tiden, med linearritning, frihandsteckning, kroki – men bara efter gipser första året – måleri, konsthistoria, drejning, kemi och så vidare. Som "lantis" var det också kul att komma till Stockholm och Konstfack. Det var mycket fester. Och lärarna var bra.

**LJ: Hade du någon favorit bland lärarna?**

BMJ: I kroki hade vi en man som hette Magnus Creutz. Han höll inne med berömmet, men när han väl sa något visste man att det var bra. Edgar Böckman var ganska reserverad. Han klirrade med sin nyckelknippa, för att vi skulle höra att han var på väg. Han talade mycket om form, om amforans form till exempel. Han var en allvarlig och ganska butter man, men kunnig.

**LJ: Vad minns du mer från Edgar Böckmans undervisning?**

BMJ: Han hade materiallära med oss, och keramikhistoria. Det fanns inga läroböcker utan det byggde på föreläsningar och museibesök. Och sedan var det skissuppsdrag en gång i månaden, det kunde vara allt från en teservis till en utsmyckning i tunnelbanan. Allt gjordes på papper, man skulle teckna uppifrån och från sidan, ja en riktig konstruktionsritning. Sedan sattes allt upp, anonymt, och läraren hade en genomgång. Böckman sa inte så mycket om det som inte var så lyckat utan talade mer om det han uppskattade. Märta Anckarswärd-Grönvall var mer grym i sin kritik.



### **LJ: Vilka museer gick ni till?**

BMJ: Nationalmuseum såklart, och det som först hette Egyptiska museet, som låg i Gamla stan, och som sedan blev en del av Medelhavsmuseet. Historiska museet gick vi också till. Vi gick hela klassen till museerna med block under armen och kriter. Vi fick alltid gå in gratis.

En gång åkte vi med tåg hela klassen till Oslo för att se en etruskisk utställning. Då var Konstfacks rektor, Åke Stavenow, också med. En annan gång åkte vi till Helsingfors och blev väldigt väl omhändertagna på ställena vi besökte. Då tänkte jag att det vore roligt att åka dit på stipendium för studier, och så blev det också senare.

### **LJ: Vad hade du för planer när du gick ut från Konstfack 1957?**

BMJ: Man hade inte planer, det var ganska skönt. Men det var lättare att få jobb då, det talades inte om arbetslöshet. Strax innan examen kom Skawonius, "herr Skawonius" sa man ju, och frågade om "fröken Mellander" ville ha arbete på porslinsfabriken i Karlskrona och så började jag där efter sommaren 1957. Skawonius var konstnärlig ledare för Upsala-Ekebykoncernen och där ingick Karlskronafabriken. Jag flyttade till Karlskrona, fick bo inneboende först men hittade sen ett gammalt fiskarhus som jag fick hyra.

### **LJ: Hur var det på fabriken?**

BMJ: Fabriken hade nästan 200 arbetare, och det var hierarki, men det hade det varit på Konstfack också. På fabriken skulle alla tilltalas med titel, "Disponent Fougstedt", "Disponent Calmernäs", och så vidare. Det var också stort avstånd mellan dem som var på fabriksgolvet och flickorna i måleriet. De senare var lite finare. Vi som var konstnärer hade det lite lösare än övriga anställda. Vi hade inte stämpelklocka som de andra. Jag hade ett fint arbetsrum med stora fönster ut mot havet, öarna och marinens båtar.

Jag fick ersätta Eva Bland som skulle vara ledig för att hon fått barn. Eva kom tillbaks efter ett år men jag ombads att vara kvar. Alf Jarnestad var också där. Arbetsuppgiften var att göra dekorer. Ibland fick Eva, Alf och jag samma uppgift, och så kallades vi alla till bedömning.

Fabriken tillverkade fältspatporslin med lite föråldrade former och dekorer, det var ströblommor och rokokoscener. Jag ville ha dekor på hela ytan och att det skulle vara geometriskt, inte föreställande. Alfs arbete gick också i den riktningen. Vi kom av förklarliga skäl att ha mycket gemenskap. Vi kände oss väl lite vilna i den rådande smaken på fabriken och som nyutkommen från Konstfack ville jag ju modernisera det hela. Dock var jag ingen som stod på barrikaderna. När man kommer direkt från skolan är man ju lite av ett oskrivet blad. Man slår inte näven i bordet. Men jag gjorde aldrig herdinnor och sånt där. Inga guldränder kunde jag tänka mig och gärna helt andra färger än de försiktiga som förekommit innan. Mina dekorer lades på med stämpel eller dekaler.



Gräddsnpa och kaffekopp med dekor 5691 av Brita Mellander-Jungermann, på modell av Arthur Percy, för Karlskrona porslinsfabrik, sent 1950-tal.

Porslinet kändes för mig rätt sterilt, då man ju inte arbetade med sina händer. Formerna gjöts eller maskindrejades. Min uppgift var att göra dekorer men några egna former kom jag också att göra. Jag försökte få in mer känsla av stengods. Jag gjorde tre större djur – isbjörn, får och giraff – och ett antal mindre djur. De serietillverkades med mina egna glasyrer.

För att få ut min kreativa lust hämtade jag lera nere i källaren där man gjorde stöd till ugnsplattor, mufflar och så vidare. Leran var chamotterad och jag gjorde roliga figurer och konstiga djur. Några av dem hamnade på 12:e triennalen i Milano 1960, det år då Sven Erik Skawonius stod för den svenska paviljongen.

#### **LJ: Hur var relationen till fabriken försäljare?**

BMJ: De var ett problem. För försäljarsidan var det väldigt viktigt att det var guld på porslinet: "Vi säljer inget om det inte är guld på". De åkte till stadshotell runt om i landet och dukade upp porslinet på vita dukar för att visa för återförsäljarna. Jag såg en uppdukning en gång på ett hotell i Helsingborg, då hade allt med guld ställts längst fram.

#### **LJ: Det finns en dekor du ritat, till kaffeservisen *Regina*, som med sitt rosmotiv anknuter litegrann till fabriken mer traditionella produktion. Hur kom det sig att du ritade den?**

BMJ: Det var inte jag som ville göra något med rosor. Jag tubbades till det. Dessbättre är det inte rosor på alla delar. Det är inte rosor på faten till kaffekopparna. Servisens form var ritad av den tyskfödde Walther Garstecki som var anställd på fabriken under många år.

**LJ: Hur valdes det ut vilka dekorer som skulle sättas i produktion?**

BMJ: Sven Erik Skawonius kom till fabriken då och då, elegant som vanligt. Han satte sig gärna på skrivbordet i ateljén, det skulle vara lite informellt. Vi diskuterade vilka modeller jag skulle göra dekorer till. En del dekorer, som *Mums*, gjordes till modeller som han ritat. Fördelen med hans modeller var att de oftast var raka i formen och lätta att sätta dekorer på. Han var också väldigt följsam och kunde se vad som var bra. Det var aldrig några fördömanden.

Det fanns olika krav på dekorererna från olika återförsäljare. För Epa och Tempo var det viktigt att det var enkelt och lätt att tillverka, så det kunde säljas billigt.

Brita Mellander-Jungermann modellerar i grov chamottelera i ateljén på Karlskrona porslinsfabrik, sent 1950-tal. På baksidan av fotografiet har hon gjort anteckningen: "I opposition till det fina porslinet."



**LJ: Sedan hade du också en praktikperiod på Arabia i Finland, var det inte så?**

BMJ: Jag fick resestipendium från Svenska Slöjdföreningen 1958, när jag redan varit något år på Karlskrona. Jag fick vara på Arabia i fem veckor och besökte också glasbruken Notsjö och Riihimäki. Karlskrona använde sig av ett stentryckeri i Åbo, som tryckte dekaler till porslinet, det besökte jag också.

På Arabia fick jag sitta i Kaj Francks rum, på Ulla Procopés plats för hon var utomlands. Det var Kaarina Aho, Kaj Franck och jag som satt där. Kaj Francks produktion var så genomtänkt, revolutionerande i sin enkelhet samtidigt som den alltid hade något intressant.

Jag fick göra dekorer och någon lär ha kommit i produktion. Men framförallt skulle jag ju lära mig mera. Jag gick runt till de olika konstnärerna, de som var på fabriken då var bland andra Kyllikki Salmenhaara, Toini Muona, Francesca Mascitti-Lindh, och Oiva Toikka – han var hialös! Djurfigurerna jag gjorde sedan som



visades i Milano 1960 var nog lite inspirerade av Oiva Toikka. Jag var imponerad av vad man gjorde på Arabia. Alla hade fria händer och fri tillgång till ugnar och material. Konstnärerna på Arabia hade större frihet än vad man hade på några svenska fabriker.

**LJ: Vid sidan av arbetet i Karlskrona var du periodvis också på Boda glasbruk.**

**Hur etablerades den kontakten?**  
BMJ: Jag blev tillfrågad om jag ville vara tre månader om året på Boda glasbruk, där Erik Rosén var direktör. Den berömda formgivaren där var Erik Höglund, som ju arbetade lite omvälvande. Jag kom att få ägna mig åt bruksting, någon servis, vaser, skålar. I hyttan var det roligt att arbeta, alltid vid sidan av formmakare eller glasblåsare. Det var ett härligt ljud av pipor och



puntlar och flammorna i vinnan med den glödande massan. Efter perioderna på Boda återvände jag till Karlskrona.

1958 blev jag också tillfrågad om jag ville byta arbetsplats från Karlskrona och bli formgivare på Upsala-Ekeby i Uppsala, moderföretaget i koncernen. Jag antar att det berodde på att jag försökte göra figurer och kraftfullare föremål än vad som var brukligt i porslinsammanhang. På Upsala-Ekeby tillverkades framförallt lergods. Men jag svarade att jag ville förbli i Karlskrona. Chefen på Upsala-Ekeby, som hette Åke Roos, sa då att "här står en massa konstnärer i trappan och väntar på ett sådant erbjudande!" "Släpp in dem då", sa jag.

### **LJ: Men du kom sedan ändå inte att stanna så många år på fabriken i Karlskrona?**

BMJ: Karlskrona var en vacker stad, men instängd på många sätt, präglad av det militära, och tonen blev därefter. Man skulle inte komma med så mycket nya idéer. Det rörde sig hela tiden i huvudet att jag ville vidare.

Våren 1960 sade jag upp mig. Det var bara tre veckors uppsägningstid och jag hade sparad semester så jag gick därifrån ganska omgående. Till Erik Rosén på Boda glasbruk skrev jag "Hejdå! Nu åker jag till Afrika". Sen hörde jag inte av mig mer.

Jag mönstrade på som stewardess på ett av Transatlantics transportfartyg från Göteborg. På den tiden fick de även ha ett mindre antal passagerare, som reste första klass och skulle passas upp. Första resan gick som sagt till Afrika. Sedan mönstrade jag på igen 1961 på en båt som gick till Japan över Stilla Havet. Jag längtade till Japan där "keramikens vagg" stod. Under Konstfaktiden hade jag sett Shoji Hamadas keramik på NK i Stockholm.

Båten låg ofta i hamn länge och då kunde jag ta ledigt. I Japan åkte jag bland annat tåg till Seto, en stad med många keramiker. Jag försökte med hjälp av ett rekommendationsbrev från Sven Erik Skawonius – som då var direktör för Svenska Slöjdföreningen – komma in på studiebesök i en porslinsfabrik. Vid den tiden var Japan känt för att knycka design från Skandinavien och sedan tillverka nästan identiska föremål i sina fabriker. Nu förbjöds jag att komma in, troligen för att man trodde att jag skulle stjäla idéer av dem. Jag lyckades ändå ta mig in, tillsammans med en grupp amerikanska turister. Det som tillverkades var stilmässigt långt från mina ideal. Det som var fint i Japan var de gamla krukmakartingen.

När jag kom hem fick jag ett kungastipendium och startade egen verkstad i Bjuv som jag drev 1962-1966. Jag började ge kurser för att få inkomster till verkstaden. Sedan blev jag tillfrågad om att börja sälja på Konsthantverkarna i Stockholm och blev medlem där. Det blev ett fönster i Stockholm för mig.

### **LJ: Och visst knöt Karlskronafabriken kontakt igen?**

BMJ: Ja, jag fick mig tillsänt koppar och assietter från Karlskrona

Glas formgivet av Brita Mellander-Jungermann för Boda glasbruk, utställt på Svenska Slöjdföreningens utställning *Form i centrum* i Stockholm 1958. Ljusstakarna på övre bilden är formgivna av Arthur Percy för Gullaskruf.

Assiett med dekaldekor från Brita Mellander-Jungermanns frilansperiod vid Karlskrona porslinsfabrik, tidigt 1960-tal.



och fick rita dekorer till dem. De dekorer jag gjorde då är de jag tycker är bäst, jag kände mig mer fri. Samarbetet pågick några år. Ibland lade fabriken på en guldkant. De gjorde som de ville.

Sedan flyttade jag och min man, som jag gift mig med under sjöresan, till Rydebäck där vi bodde i åtta år. Jag hade verkstad i garaget. Därefter flyttade vi till Nyhamnsläge 1974, till ett hus med fina verkstads möjligheter i ett uthus. Vi hade utsikt över Öresund, det var en frihetskänsla. Sedan är det ju också keramikbygd, det upptäckte jag alltmer av efterhand. Jag lärde känna flera kollegor. Vi var några som bildade en grupp som vi kallade för Keramikerna i Höganäs. Vi ställde ut på flera ställen tillsammans, bland annat på Fornsalen i Visby. Det var Ann Jansson, Yngve Blixt, Claes Thell, Henning Nilsson och jag. Som medlem i KIF, Konsthantverkarens och industriformgivarens förening, åkte jag en gång i månaden till Malmö, där kollegerna träffades på Form/Design Center för att diskutera olika spörsmål eller utställningar.

**LJ: Några år efter att du etablerat din första verkstad medverkade du i Svenska Slöjdföreningens stora utställning *Form Fantasi* på Liljevalchs konsthall 1964. Vad visade du då?**

BMJ: Det måste ha varit minareterna. Det var grupper av drejade former, delvis förgyllda. De köptes in av Nationalmuseum. Men sen går man ju vidare. Jag lämnade det spåret.

**LJ: I din egen verkstad arbetade du både med bruksgods och skulptur, men efterhand blev också de offentliga utsmyckningarna en allt viktigare del av din verksamhet. Hur kom du in på det?**

BMJ: Jag fick kontakt med en man på landstinget i Jönköping som ville ha förslag på en keramisk vägg till Eksjö sjukhus, det var 1971.

Det var början till att börja fundera över väggar. Sedan fick jag snart göra flera väggar. Jag behövde sällan söka efter uppdrag. Jag blev inbjuden till tävlingar av Boverket, Statens konstråd, kommuner och andra.

**LJ:** Man slås av att du ofta bytt stil, först från de tidiga porslinsdekorerna till rustikt bruksgods i den egna verkstaden på 1960-talet. Sen på 1970-talet gjorde du drejade klot med små människofigurer på – som ibland har ett naivistiskt uttryck, och ibland är mer allvariga betraktelser över tillståndet på jorden – och på 1980-talet kom det konsekvent geometriska formspråket i dina arbeten för offentlig miljö.

**BMJ:** Ja, jag har ofta velat gå vidare. Men det geometriska kom jag att hålla fast vid. Där kände jag att jag kommit hem och att

det var ousinligt. Men andra frågade: "Varför gör du inte kloten längre?" Jag hade också visat ett slags keramiska stilleben eller vardagsbilder i en utställning på Konsthantverkarna i Stockholm 1981, som jag kallade *Verkligheter*. Nästan allt på utställningen såldes och folk ville ha mer, men jag gjorde inget mer sådant. Jag kände mig färdig med det.

**LJ:** På 1980-talet inledde du också ett samarbete med Höganäs Keramik – hur var det att komma tillbaka till fabriksmiljön?

**BMJ:** Jag gjorde en julservis, några ljusstakar samt ytterligare en servis, som ej kunde utföras då fabriken gick i konkurs och sedermera såldes till Danmark och därefter till Iittala. Samarbetet var trevligt, men jag var ju freelance och var där bara för att kolla gipsformarna eller glasyrval, och tittade in ibland. Det var 1985.



I den egna verkstaden, 1970-tal.

**LJ:** Hur tog du dig an uppgiften att göra verk för offentlig miljö?

**BMJ:** Jag fann att när man ska vara i arkitekturen ska man skärpa till sig. På 1970-talet arbetade jag en del med snirklar, vågor och föreställande bilder i mina väggar men det lämnade jag sedan. På 1980-talet började jag arbeta rent geometriskt. Det är dessa arbeten jag tycker är bäst, där jag anpassat keramiken efter arkitekturen. Ju längre man arbetar, desto större enkelhet. Det geometriska var från början inspirerat av ett svartvitt foto av



På 1970-talet började Brita Mellander-Jungerman göra drejade klot med modellerade figurer. Detta klot fick hederpris 1984 vid 1st World Triennial Exhibition of Small Ceramics i Zagreb.

en takkonstruktion, med ljus och skugga, som jag sett i *Helsingborgs Dagblad*. Jag fick ta fram matta glasyrer till plattorna, för jag ville inte att det skulle blänka. Det är viktigt att kunna det tekniska, annars kan man inte bestämma hur det ska se ut. Om inte själva utförandet är perfekt är det inte riktigt konsthantverk.

Kemiundervisningen på Konstfack hade inte varit tillräcklig så jag gick en särskild kemikurs för keramikere senare i Malmö. Det var en femveckors intensivkurs för Sven Hofverberg. Han var själv keramikere, men geolog från början. Arbetet med glasyrer blev roligare efter det, när man

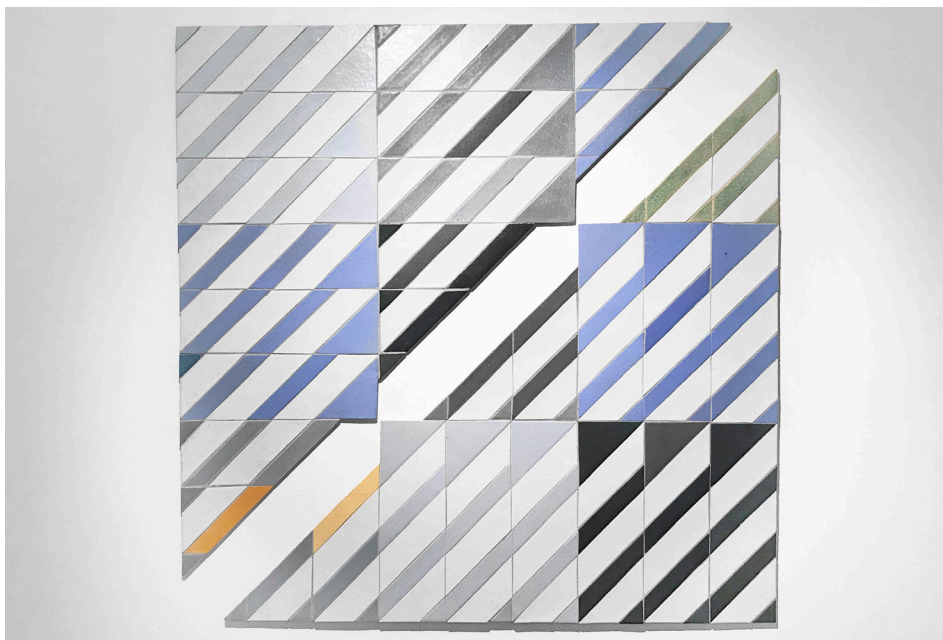
hade mer kunskap. Idag kan man ju köpa vilken glasyr som helst färdig men vi fick lära oss att blanda ihop allt själva.

De bästa uppdragen var när jag fick vara med från början, innan husen var byggda. Då kunde verken planeras in och muras i väggen på riktigt. Ibland kom jag till färdiga byggnader och fick göra något som mer blev ett tillägg. Jag arbetade mest i Sydsverige, Västsverige, Småland och Stockholm. Det sista uppdraget var 2010 för Vara nya badhus.

**LJ: Under dina år i Nyhamnsläge kom du också att bli engagerad i Krapperups konsthall, utställningsverksamheten som är inrymd i en av ekonomibyggnaderna vid Krapperups slott. Berätta!**

BMJ: Jag kom till Krapperup i slutet på 1980-talet. Bakgrunden var att jag hade haft hand om ett galleri i konserthuset i Helsingborg som drevs av Nordvästra Skånes konstnärsklubb. Sedan var det en styrelsen för konsthallen på Krapperup som ville sluta och frågade om jag ville ersätta henne. Jag gjorde det men fann att det var ganska trögt inom styrelsen. Jag kände att jag måste köra igång litegrann och kom med nya förslag på vilka som skulle kunna ställa ut. Det var min önskan att ändra på saker och ting. Styrelsen fick tillskott av nya friska krafter, bland andra textilkonstnären Gunilla Peterson och konstnärinnan Svenborg Mellström. Plötsligt satt jag som utställningsansvarig. Eftersom jag hade kunskap om konsthantverket såg jag till att varje vårutställning var med konsthantverk, vilket kom till sin rätt i de fina lokalerna. Utställare hämtades från många delar av landet och även från Danmark tvärs över sundet. Det var roligt men tidskrävande. Arbetet var helt ideellt. Jag satt ofta i telefonen hela förmiddagarna innan jag





Ovan ett av de naturtrogna stilleben i stengods som visades i Brita Mellander-Jungermanns utställning *Verkligheter* på Konsthantverkarna i Stockholm 1981. Nedan en tvådelad relief av stengodsplattor, utförd 1989. Mått 95 x 95 cm.

kunde gå ner och jobba i min egen ateljé. Det skrevs mycket om utställningarna i tidningarna. Skribenterna på den tiden var kunniga och engagerade. Och det såldes bra från utställningarna, så tror jag inte att det är idag.

**LJ: Jag vet att du var noga med att inte visa egna arbeten på Krapperup, men efter fem år gjorde du ett undantag.**

BMJ: När jag avgått ur styrelsen efter cirka fem år, för att få mer tid i egna verkstaden, fick jag i uppgift av styrelsen att göra ytterligare en utställning. "Men jag har ju slutat." "Jo, men en utställning där du själv är med, och väljer dina medutställare." Så kom *Format i kvadrat* till, med geometrin som röd tråd. Deltagare var bland annat med glas Klas-Göran Tinbäck, med keramik Tomas Anagrius, med textil Maj-Britt Engström, med metall Tore Svensson och med trä Olle Andersson. Jag hade bland annat med nio fyrkantiga fat och nio pyramider som visades på en sandbädd. De köptes senare av Astra Zeneca och installerades på takterassen på företagets hus i Lund.

**LJ: Visst fanns du i bakgrunden också när den uppmärksammade utställningen med Ingrid Dessau, Torun Bülow-Hübe och Signe Persson-Melin visades?**

BMJ: Ja, det började med att vi hade en utställning med silver och glas. Torun Bülow-Hübe hade skickat silverföremål från Filippinerna där hon bodde. Ingrid Dessau, som hade ett torp vid Krapperup, hjälpte till att putsa Toruns föremål. Då frågade jag henne vad hon skulle vilja göra ifall hon fick föreslå en utställning och då sa hon att hon ville ställa ut sin textil tillsammans med Torun och Signe Persson-Melin. Vi gjorde den utställningen på Krapperup sommaren 1996. Sedan gick den vidare till Röhsska museet.

**LJ: Utställningen som vi håller på med nu är inte din första med arbeten från hela din yrkesverksamma tid. Du visade redan 2006 en större retrospektiv på Höganäs museum. Och jag har förstått att den hade karaktären av ett avsked till verkstadsarbetet?**

BMJ: Ja, den hette *Keramik under 50 år*. Jag hade yttre hallen medan min klasskamrat från Konstfack, Åke Röjgård, visade måleri och skulptur i inre hallen. Min utställning började med porslin och glas från 1950-talet och sen var det grupperat i tidsteman som "Form, fantasi", "Utblick", "Vardag" och "Geometri". Sista hade jag skrivit "Enkelhet" – utställningen avslutades med en serie nya vita skålar och krukor. Det blev det sista jag gjorde i min verkstad. Det var många av dem som besökte utställningen som förstod att de vita föremålen markerade ett slags slut.

**LJ: Redan i en tidningsintervju 1989 talar du om din strävan efter enkelhet och att du går mot allt vitare färger.**

BMJ: I många konstnärliga yrken tycks det som att uttrycket blir mer förenklat och renodlat med åren. Det är väl där de vita

skålarna kommer in. Efter utställningen på Höganäs var jag bara med på en större utställning till, på Dunkers kulturhus 2009, det var en gruppställning med keramik som hette *Hands On*. En av relieferna som visades där blev sedan en del av utsmyckningen för Vara nya badhus.

**LJ: Till sist – jag vet att du har rest mycket i ditt liv. Är det någon keramik du sett under resorna som du minns särskilt?**

BMJ: Jag minns ett keramiskt, mönstrat golv i Christ Church i Dublin från 1100-talet, det fick mig att tappa andan. Jag har också förundrats över golv och väggar i Florens och Alhambra. Inför dessa mästerverk känner man sin begränsning.

Intervjun genomfördes i konstnärens hem i Kungsbacka 17 december 2019 och är kompletterad via telefon och e-post i januari 2020.



Ett grönglaserat exemplar av Brita Mellander-Jungermanns *Millenniumkruka* i chamotterat stengods. Krukan utfördes år 2000 och ställdes ut i en variant med svart glasyr i en samlingsutställning på Konsthantverkarna i Stockholm samma år. I svart blev den en hommage till Arthur Percy, som på 1920-talet formgivit en svart vågig skål på Gävle porslinsfabrik.

# Brita Mellander-Jungermann

**Född 1934**

## **Utbildning**

Konstfackskolan 1953-57

## **Anställningar**

Karlskrona porslinsfabrik 1957-60

Boda glasbruk, periodvis 1957-60

## **Frilansuppdrag**

Karlskrona porslinsfabrik, tidigt 1960-tal

Höganäs Keramik 1985

## **Separatutställningar i urval**

Konsthantverkarna, Stockholm, åtta utställningar mellan 1965-87

Höganäs museum 1977, 1987 och 2006

Röhsska museet 1977 (med Gabi Citron och Vera Hagman)

Galerie Bossen, Berlin (med Josef Schibli)

Konsthantverkshuset, Göteborg 1992

Galleri Granberger 1998

Galleri Skarliden, Vara 2007



### **Samlingsutställningar i urval**

*Form i centrum*, Stockholm 1958

*12a Triennale di Milano* 1960

Georg Jensen, New York 1960

*Form fantasi*, Liljevalchs konsthall 1964

*Europäische Keramik* seit 1950, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1979

*1st Triennial Exhibition of Small Ceramics*, Zagreb 1984

Keramikmuseum Westerwald, Höhr-Grenzhausen 1989

*Scandinavian Masters*, American-Swedish Institute, Minneapolis

*Format i kvadrat*, Krapperups konsthall 1995

*Hands on! Format i lera*, Dunkers kulturhus, Helsingborg 2009

### **Stipendier i urval**

Svenska Slöjdföreningen 1958

Gustaf VI Adolfs fond 1963

Elsa Killbergs fond 1975 och 1981

Bildkonstnärsfonden 1982, 1987 och 1989

BUS resestipendium 1992

### **Offentliga samlingar i urval**

Nationalmuseum, Stockholm

Röhsska museet, Göteborg

Skissernas museum, Lund

Helsingborgs museum

Höganäs museum

Jönköpings läns museum

Rian designmuseum, Falkenberg

Statens konstråd

Kommuner och landsting

### **Offentliga verk**

Ett 40-tal väggar, entrépartier, monumentala krukor etc för skolor, sjukhus, bibliotek, badhus och bostadshus utförda mellan 1970-2010

Kaffekoppar från  
Karlskrona porslins-  
fabrik med dekor av Brita  
Mellander-Jungermann.  
Från vänster dekor 1013  
(sent 1950-tal, form  
av Arthur Percy), *Karla*  
(tidigt 1960-tal, form av  
Sven Erik Skawonius)  
och dekor 5721  
(sent 1950-tal, form av  
Arthur Percy).

**Berit Ternell**  
**Brita Mellander-Jungermann**

**Rian designmuseum**  
1/2 - 26/4 2020

**Länsmuseet Gävleborg**  
5/12 2020 - 21/2 2021

**Curator och katalogredaktör**  
Love Jönsson

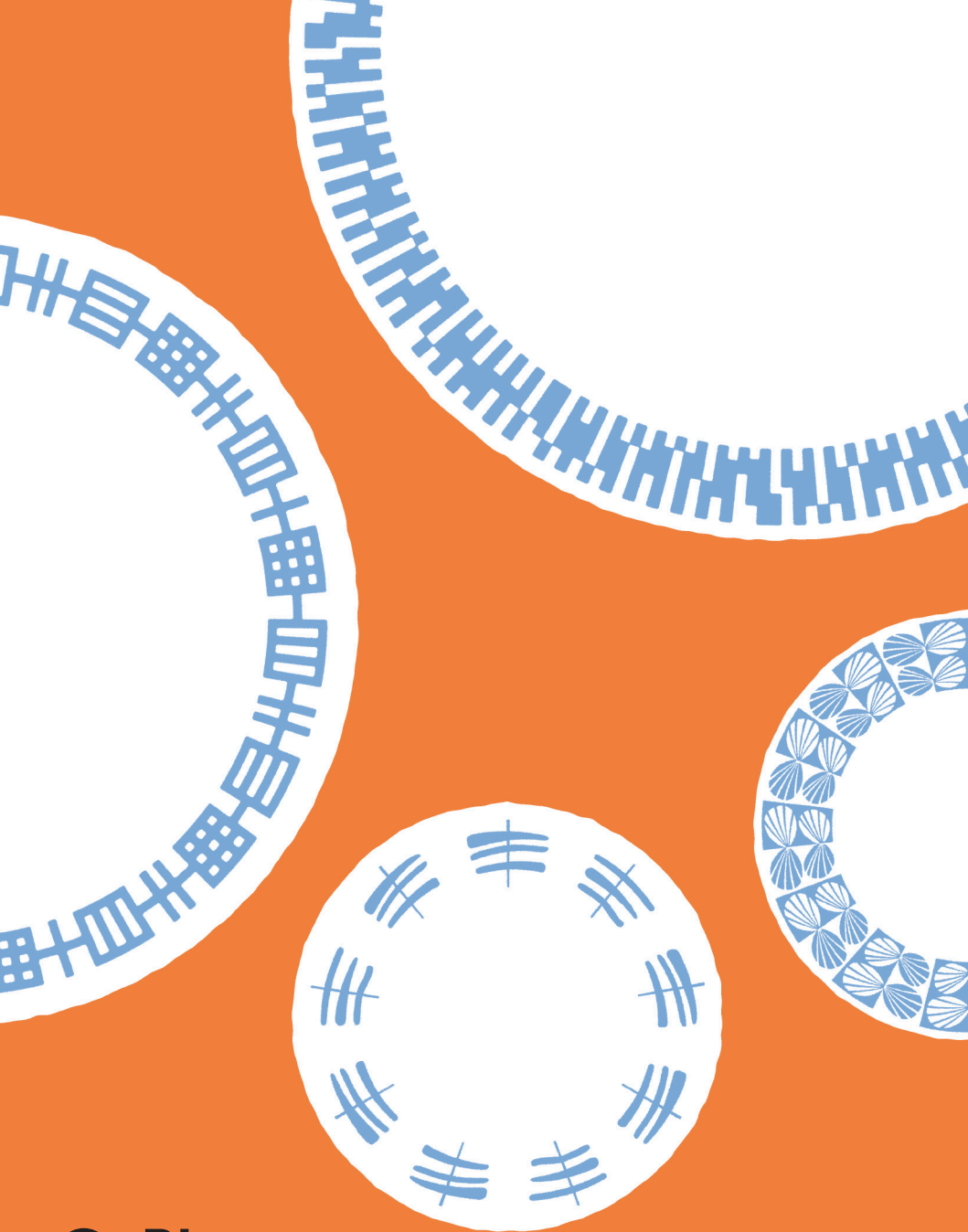
**Grafisk form**  
Amanda & Erik  
→ [amandaerik.com](http://amandaerik.com)

**Fotografier**  
Sid 6, 8, 9 och 12: Berit Ternells arkiv  
Sid 20, 22, 25, 26, 29, 30, 31 och 33:  
Brita Mellander-Jungermanns arkiv  
Sid 10, 13, 15, 16, 17, 24, 28 och 36:  
Patrik Hallberg/Rian designmuseum  
Sid 33 (nederst): Malin Henningsson/  
Rian designmuseum  
Sid 14 och 20: Länsmuseet Gävleborg  
(foto Carl Larssons Fotografiska Ateljé AB)

**Omslag**  
Dekorer av Berit Ternell:  
*Maya* (1958), *Scala* (1958) och *Pors* (1962)  
för Gefle porslinsfabrik  
Dekorer av Brita Mellander-Jungermann:  
dekor 5691 och *Mums* för Karlskrona  
porslinsfabrik (sent 1950-tal) och  
*Cello* (1958) för Gefle porslinsfabrik

**Rian designmuseum**  
Skepparestrådet 2  
311 27 Falkenberg  
→ [riandesign.se](http://riandesign.se)





Rian  
designmuseum