

Magdalena Abakanowicz og Norge:

Stilskaper eller frigjørende forbilde?

En drøftelse av Abakanowicz' betydning for norsk tekstilkunst 1960-1980

Runa Boger



MASTEROPPGAVE I KUNSTHISTORIE UNIVERSITETET I
OSLO

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassisk språk

Høst 2010

Førord

Jeg er utdannet tekstilkunstner, arbeider innenfor dette feltet og har lenge ønsket å trenge dypere ned i det kunsthistoriske stoffet. Jeg har utdanning fra Statens håndverks- og kunstindustriskole i Oslo, med diplom i stofftrykk 1969-74. Statlig utvekslingsstipend på Kunst- og designakademiet i Łódź i Polen 1972-73. Min egen faglige erfaring og opplevelse av polsk tekstilkunst, er utgangspunktet for valg av tema. Denne oppgaven omhandler Magdalena Abakanowicz og hennes vevde arbeider som hun utførte på 60- og 70-tallet.

Takk til min veileder professor Marit Werenskiold som tålmodig har ledet meg på rett spor i prosessen. Takk til min kollega, tekstilkunstneren Bente Sætrang for faglig innspill og diskusjoner. En stor takk til min familie: Finn og Carl Morten for språklig veiledning og råd, støtte og oppmuntring.

Oslo, november 2010

Runa Boger

Innhold

Forord	2
1 Innledning.....	5
1.1 Valg av tema.....	5
1.2 Problemstilling.....	6
1.3 Mål – resultater.....	6
1.4 Metode.....	7
1.5 Kilder - tidligere forskning - litterære referanser.....	7
1.6 Oppbygging – avgrensning.....	8
2 Et kort historisk tilbakeblikk på den moderne tekstilkunsten.....	10
2.1 Moderne tekstilkunst i historisk perspektiv.....	10
2.1.1 <i>Arts and Crafts</i> – bevegelsen.....	11
2.1.2 <i>Bauhaus</i> : Senter for tekstilforskning.....	11
2.1.3 Tekstil som ”urkilde”.....	13
2.2 Polens eksperimentelle tekstilhistorie.....	14
2.3 Norge: Fra anonym husflidsproduksjon til profesjonelle kunstnere.....	16
2.4 Oppsummering.....	17
3 Abakanowicz - kunstner og kontekst.....	19
3.1 Bakgrunn og utdanning.....	19
3.1.1 Familiebakgrunn.....	19
3.1.2 Utdanning.....	21
3.1.3 Kunstakademiet i Warszawa.....	23
3.2 Fremveksten av en ekspressiv tekstilkunst.....	25
3.2.1 Den første separatutstillingen.....	28
3.2.2 Det eksperimentelle veveatelier og Maria Laszkiewicz.....	29
3.3 Abakanowicz’ gjennombrudd internasjonalt.....	30
3.3.1 ”Den polske skolen”.....	32
3.3.2 Biennalen i San Paulo.....	33
3.4 Tekstile skulpturer.....	34
3.4.1 Det utvidede rom.....	35
3.5 Oppsummering.....	35
4 Abakanowicz’ utstillinger i Norge.....	37
4.1 ”Moderne polsk billedvev” 1965.....	37
4.2 ”Magdalena Abakanowicz’ arbeider i vev” 1967.....	38
4.2.1 Verk - hva viste utstillingen?.....	39
4.2.2 Offentlige innkjøp.....	43
4.2.3 Resepsjon.....	43
4.3 ”Organiske Strukturer” Høvikodden 1977.....	45

4.3.1 Katalog og forhåndsomtale.....	45
4.3.2 Utstillingsarkitektur.....	46
4.3.3 Verksanalyse av enkelte verk.....	47
4.3.4 Resepsjon i pressen.....	50
4.4. Oppsummering.....	53
5 Norsk tekstilkunst på 60- og 70-tallet.....	54
5.1 Norsk tekstilkunst på 60-tallet.....	54
5.1.1 Utdanningen på SHKS.....	54
5.1.2 Et omdreiningspunkt?.....	56
5.2 Norske kunstnere med utdanning i Polen.....	57
5.2.1 Brit Fuglevaag.....	58
5.2.2 Inntrykk fra studietiden i Warszawa.....	59
5.2.3 Polsk påvirkning på SHKS.....	60
5.2.4 Siri Blakstad.....	61
5.3 Nye trender.....	62
5.3.1 Statens kunstutstilling, ”Høstutstillingen”.....	62
5.3.2 Mot et åpent kunstbegrep.....	63
5.4 Utstillingen ”Norsk vevkunst i det 20. århundre” 1970.....	64
5.4.1 Brudd i tradisjonen.....	64
5.5 1970-tallet og kunsteksterne forhold.....	65
5.5.1 Tekstilkunsten inn i institusjonelle rammer.....	66
5.6 Oppsummering.....	68
6 Abakanowicz stilsaker eller frigjørende forbilde?.....	69
6.1 Verket og tiden.....	69
6.1.1 Form og innhold.....	69
6.2 Polsk nedslag i norske tekstiler?.....	71
6.2.1 <i>Polen</i> (1966) av Siri Blakstad - verksanalyse.....	71
6.2.2 To ”grove og heftige” verk av Brit Fuglevaag.....	73
6.2.3 Sisal: skulpturmateriale og identitetssaker.....	74
6.3 Stilsaker eller frigjørende forbilde?.....	75
6.3.1 Resepsjon blant norske tekstilkunstnere 33 år senere.....	76
6.3.2 Virkningshistorie.....	78
6.4 Oppsummering og konklusjon.....	80
Vedlegg.....	82
Litteraturliste.....	82
Begrepsliste.....	87
Registrering av Abakanowicz’ verk i norsk eie.....	88

Innledning

1.1 Valg av tema

Denne oppgaven handler om den polske kunstneren Magdalena Abakanowicz (1930), med fokus på hvordan hun revolusjonerte den europeiske tekstilkunsten. Utgangspunktet er min fascinasjon for Abakanowicz' vevde arbeider, samt et ønske om å forstå bakgrunnen for bruddet med den konvensjonelle vevkunsten som førte til at polsk tekstilkunst fikk internasjonal oppmerksomhet på 1960- og 70-tallet. Det er Abakanowicz' mulige innflytelse på norsk tekstilkunst som er tema for oppgaven.

Magdalena Abakanowicz skapte på 1960-tallet en serie monumentale verk laget av ulike fibre. Kraftig tauverk, hestehår og sisal krevde et nytt og annerledes formspråk og kunstnerisk uttrykk. Abakanowicz brøt med den tradisjonelle billedvevkonvensjonen og skapte en ny trend innenfor den store europeiske teppekunsten. Det var en frigjørelse fra det dekorative som et bærende motiv i billedveven til et abstrakt billedspråk. Det oppsto en annerledes ikonografi hvor de eksistensielle problemer kan reflekteres gjennom uttrykket i de organiske fibrene og i selve materialets struktur. Et kontekstuell formulert verk som etter hvert utviklet seg tredimensjonalt og løsrev seg fra veggen. En ny bevissthet oppsto om verket. Det var ikke lenger tepper, men fritthengende tekstilskulpturer som forholdt seg til rommet.

Materialet ble en del av verket – selve uttrykkskraften lå i det tekstile materialets form, farge, struktur og det var et sterkt personlig uttrykk. Det primære var ikke gjengivelse av et motiv, en fremstilling, men en handling hvor selve prosessen var viktig. Abakanowicz eiendommelige komposisjoner viser en kvinnelig sensualitet, et visuelt kjønnnet objekt som utfordret det formale og stilistiske. Verkene vakte internasjonal oppmerksomhet og bidro til en ny epoke for tekstilkunsten.

The name Magdalena Abakanowicz has become a symbol of the contemporary art weaving. She has most determinedly contributed to the liberation of weaving from its role of decoration and wall ornament and to freeing it from its long-lasting dependence on painting. What Abakanowicz has begun is not a revival in tapestry-making, but a revolution! ¹

Påstanden som fremkommer er at Abakanowicz frigjorde billedveven fra en malerisk fremstilling som veggdekorasjon og åpnet opp for en tekstil frigjøring. Hvordan påvirket dette

¹ Sitat av Erica Billeter i forordet til katalogen: Jasia Reichardt /Mary Ann Jacob, *Magdalena Abakanowicz*. (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1982), 8.

den norske tekstilbaserte kunsten? Fikk det betydning for norske kvinnelige kunstnere og deres arbeide?

1.2 Problemstilling

Hvilken faktor bidro til at Abakanowicz skapte slik sensasjon og fikk så stor anerkjennelse? Hva var bestemmende for interessen for polsk samtidskunst, sett i lys av våre sterke norske tekstiltradisjoner?

Det er gjennom de følgende tre innfallsvinkler disse spørsmålene vil bli undersøkt og drøftet:

A. Abakanowicz' vevde arbeider. Den formale og ikonografiske konteksten. Verket og tiden.

B. Abakanowicz' nedslag i norsk tekstilkunst.

C. Polsk tekstilkunsts betydning for norske tekstilkunstnere.

Generelt er resepsjonen av Abakanowicz arbeider knyttet til forandringen fra todimensjonale tekstile flater til tredimensjonale skulpturer med vektlegging på det kraftige materialet.

Hvorfor vakte dette materialbaserte uttrykket, fri for enhver narrativ fremstilling, oppsikt i Norge?

I Store Norske Leksikon står det at Magdalena Abakanowicz: "...har hatt stor betydning for dagens tekstilkunstnere, ikke minst de norske."² Mitt spørsmål er hva slags betydning har hun hatt? Kan vi skille mellom kunsten og kunstneren? Har hun påvirket norsk tekstilkunst og/eller norske kunstnere? Har hennes verk hatt stilistisk betydning, eller har hun vært en rollemodell og et frigjørende forbilde for unge kunstnere?

1.3 Mål - resultater

Målet for oppgaven er å analysere Abakanowicz vevde verk, hennes bakgrunn og kunstneriske utvikling. Tydeliggjøre prosjektet i lys av tiden og de sosialpolitiske samfunnsforhold.

Jeg har ønsket å fordype meg i innholdet, ideen og kraften i uttrykket. Resultatet vil vise om eksperimenteringen og den kunstneriske vilje var basert på egne opplevelser og livserfaring, mer enn på det formale og stilistiske. Gjenspeiler Abakanowicz' protest mot den

² Aschehougs & Gyldendals Store norske leksikon, Bind 1(Oslo: Kunnskapsforlaget, 1986), 3.

konvensjonelle vevingen; ”den glatte, jevne og velpleide flaten,” et opprør som norske tekstilkunstnere kunne kjenne seg igjen i?

1.4 Metode

Jeg bruker følgende fremgangsmåte for å besvare de problemstillingene som er reist:

Historiografisk - Abakanowicz og hennes bakgrunn og utdannelse i Polen

Resepsjonshistorie - hvordan ble Abakanowicz arbeider mottatt i Norge

Virkningshistorie - nedslag fra Abakanowicz i norsk tekstilkunst

Empirisk - samtaler og intervjuer med kunsthistorikere og kunstnere.

Studien innebærer også spørreundersøkelse på e-post til 17 norske tekstilkunstnere.

Jeg har besøkt museer og utstillinger i Oslo, Trondheim, New York, Warszawa og Łódź for studier av originalverk. I fravær av fotodokumentasjon fra Abakanowicz' to utstillinger i Norge, har jeg forsøkt å rekonstruere utstillingene. Ved hjelp av kataloglistene har jeg funnet frem til fotos av tilsvarende arbeider. Jeg har tatt kopier og ”stilt” dem ut, for på den måten å få et ”levende” inntrykk av arbeidene som enkelt verk, og sett i forhold til hverandre. Metode for å besvare problemstillingen er forøvrig egne observasjoner ut fra kunsthistorisk kompetanse og arbeidserfaring.

1.5 Kilder - tidligere forskning - litterære referanser

Foruten intervjuer og samtaler med kunsthistorikere og kunstnere nevnt under 1.4, er følgende kilder brukt: Nasjonalmuseets bibliotek, Munchmuseet bibliotek, Biblioteket på Kunstsenteret på Høvikodden og private katalogsamlinger.

Tekstilkunst er generelt et ikke-teoretisk fag. I kunsthistorisk sammenheng er det gjort lite forskning på moderne norsk tekstilkunst. Det nærmeste man kommer tidligere forskning er Jorunn Haakestads PhD avhandling; *Ariadnes tråd. Tekstile utsmykninger i Norge i det 20. Århundre*. (1998) Haakestad drøfter Abakanowicz' utsmykking på Blindern og polsk tekstilkunsts materialbaserte uttrykk, svarende til 1960-tallets betongarkitektur.

Forøvrig er det Helga Gravermoen hovedfagsoppgave; ”Fra todimensjonal billedvev til tredimensjonal tekstilkunst. Brit Fuglevaags bidrag til utviklingen av norsk tekstilkunst i perioden 1963-1974.” (2002) Den omhandler Fuglevaags opphold i Polen og hennes forhold til polsk tekstilkunst. Liv Klakegg Dahllins hovedfagsoppgave; ”Den internasjonale Lausanne

Biennalen og moderne tekstilkunst.” (1996) Klagegg beskriver Abakanowicz’ deltagelse på biennalen fra 1962 til 1976, hvor hennes arbeider i alle år vakte oppsikt.

Litteratur om norsk tekstilkunst, som har vært relevant for oppgaven er Randi Nygaard Lium; *Ny norsk billedvev – et gjennombrudd* (1992). Den gir en oversikt over den vevde norske tekstilkunsten fram til 1990. Hjørdis Danbolt; *Synnøve Anker Aurdal* (1991). Danbolt hevder at Abakanowicz kom til å få stor innflytelse langt inn i 1970-årene.

Biografisk litteratur har vært, i kronologisk rekkefølge: Mary Jane Jacob og Jasia Reichardt; *Magdalena Abakanowicz* (1982), Barbara Rose; *Magdalena Abakanowicz* (1994) og Joanna Inglots; *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz, Bodies, Environments, and Myths* (2004). Bøkene har til felles at de er skrevet av forfattere som er fascinert av hennes aristokratiske familiebakgrunn i et kommunistisk regime. De to første er preget av mye ros og ukritisk beundring for kunstneren. Abakanowicz’ tidlige lederposisjon kan også skyldtes hennes evne til å formulere seg skriftlig. Hennes selvbiografiske tekst *Portrett x 20*, første gang presentert i boken/katalogen til Jacob og Reichardt, har bidratt til at mange bøker og artikler er sterkt påvirket av Abakanowicz’ egen framstilling. Joanna Inglots *The Figurative Sculpture...* har som intensjon et kunstkritisk og vitenskapelig perspektiv på Abakanowicz kunst, med fokus på den sosialpolitiske og kulturelle konteksten. Hun prøver å bryte gjennom myten om isolasjon og ensomhet som hun mener at Abakanowicz skapte selv. I oppgaven refererer jeg også til Abakanowicz’ selvbiografi *Fate and Art, Monologue* (2008).

1.6 Oppbygging - avgrensing

Oppgaven er tredelt. Del 1 er en historisk redegjørelse for tekstilkunst og en presentasjon av Magdalena Abakanowicz’ bakgrunn og utvikling som kunstner. Del 2 beskriver Abakanowicz’ utstillinger i Norge og redegjør for norsk tekstilkunst på 60-tallet. Del 3 vurderer polsk nedslag hos norske tekstilkunstnere og oppsummerer oppgavens undersøkelser og resultater / hypoteser.

Kapittel 1. Beskrivelse av oppgavens tema og problemstilling.

Kapittel 2. Tekstil som kunstnerisk uttrykk i historisk kontekst. Et historisk tilbakeblikk på polsk og norsk utvikling. Forandring og fremveksten av en selvstendig kunstform, definert som tekstilkunst.

Kapitel 3. Abakanowicz barndom og oppvekst. Jeg redegjør for hennes utdanning og

kunstneriske arbeid under et rigid politisk regime. Kan hennes søken i nye kunstneriske uttrykk betraktes isolert fra det som skjedde på andre kunstfelt i Polen? Jeg går nærmere inn på hennes barndom og vurderer om den er en viktig kilde til det materialbaserte og ekspressive uttrykket. Oppgaven er avgrenset til kun å omfatte hennes vevde arbeider.

Kapittel 4. Abakanowicz to separatutstillinger i Norge. Utstillingen i Kunstindustrimuseet i Oslo 1967 ble en viktig markering av en ny og ”annerledes” kunst som åpnet for uante muligheter innen en tradisjonell vevkunst. Utstilling på Henie Onstad Kunstnersenter på Høvikodden i 1977 ble en attraksjon og fikk kritikere og publikum fra hele Østlandet til å valfarte til Høvikodden. Hva var det som var som var spesifikt - kvinnen, kunsten eller utstillingskonseptet?

Kapittel 5. Utdannelsesforhold for tekstilkunsten i Norge på 60-tallet. Jeg beskriver studiesituasjonen for kvinnelige kunstnere og sammenlikner med akademiet i Warszawa. Presentasjon av enkelte tekstilkunstnere som tok etterutdannelse i Polen. Hva opplevde de som var annerledes enn i Norge? Hva brakte de med seg som fikk betydning for norsk tekstilkunst?

Kapittel 6. Her følger jeg det polske nedslaget i norske tekstiler og foretar verksanalyse av norske verk. Jeg vurderer de funnene som er gjort. Ut fra det som er utredet i den innledende delen, trekkes konklusjoner i forhold til målsettingen.

Begrepet tekstilkunst omfatter i oppgaven alle tekstile teknikker, uttrykksformer og arbeider utført i tekstilt materiale med fokus på det konseptuelle og idémessige innhold. Det er ikke kun relatert til veving. Andre begreper og tekniske termer defineres i begrepsforklaring i vedlegg.

2 Et kort historisk tilbakeblikk på den moderne tekstilkunsten

2.1 Moderne tekstilkunst i historisk perspektiv

”Man kan ikke forstå Abakanowicz uten å gå veien om sentral Europa på 30-tallet”, hevder kunsthistorikeren Jorunn Haakestad (1950) ”Det er der det virkelig skjer og det er idet lyset man må se Abakanowicz”.³ Påstanden undersøkes ved å gi en kort presentasjon av moderne tekstilkunst med utgangspunkt i *Art and Crafts*-bevegelsen i England, tekstilforskningen på *Bauhaus* (skole for design) i Tyskland og kunstteoretikers vurderinger omkring vevkunsten som viktig kilde til all kunst. Videre redegjør jeg for den eksperimentelle tekstilutviklingen i Polen og den tekstilbaserte kunsten i Norge.

Utviklingen av den moderne tekstilkunsten kan sies å være knyttet til historien om moderne kunst og det moderne liv. Tekstilkunsten oppfylte et moderne behov om en abstrakt kunst i en visuell form som fungerte i det daglige liv. Kunsthistorikeren Virginia Gardner Troy hevder at moderne tekstiler markerte et vendepunkt i kunsthistorien og fungerte som en katalysator for forandring, spesielt i utviklingen innen abstraksjon og konstruktivismen.⁴ Denne utviklingen kom særlig til uttrykk i reformbevegelsen *Arts and Crafts* og på Bauhaus. I Polen skjer en tilsvarende prosess, dog på andre premisser.

På midten av 1800-tallet var kunst blitt ”fine arts”- de skjønne kunster - et begrep som forandret idealer og teorier. Ulempen ved etableringen av ”de skjønne kunster” var en degradering av håndverket og den funksjonelle kunsten.⁵ Samtidig sto kunnskapen om materiale, form og estetikk i fare for å bli utslettet av den industrielle revolusjon. Tekstil befant seg i skillet mellom kunst og håndverk, eller intellektuell og dekorativ kunst. I diskusjonen om ”fine art” og ”applied art” ble tekstil gjenoppdaget og revaluert som et objekt som befant seg i begge kategorier.⁶

På slutten av 1800-tallet arbeidet teoretikere og kunstnere for å etablere en forbindelse mellom kunst og industri ved å utforske tekstildesign og prosesser. I søken etter noe nytt ble det derfor naturlig å forske i de indre kvaliteter i materialet.⁷ Forandringene resulterte i en ny interesse for tekstil. Samtidig bidro det til utvikling av en eksperimenterende og ny autonom

³ Samtale 08.09.2008 med Jorunn Haakestad. Direktør for Vestlandske Kunstindustrimuseum i Bergen.

⁴ Virginia Gardner Troy, *The Modernist Textile: Europe and America 1890-1940*. (Hampshire: Lund Hamhries, 2006), 14

⁵ Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*. (Chicago: The University of Chicago, 2001), 228

⁶ Gardner Troy, *The Modernist Textile*, 13

⁷ Anni Albers, *Selected Writings on Design*. (Middletown: Wesleyan University press, 2000), 3.

tekstilkunst. *Arts and Crafts*- bevegelsen oppsto på slutten av 1800-tallet og revitaliserte kunsthåndverket og den dekorative tekstil.

2.1.1 *Art and Crafts* - bevegelsen

Art and Crafts - bevegelsen var basert på en anti-industrialistisk holdning og bevaring av det solide håndverket i en estetisk utforming. En foregangsmann på det ideologiske plan var William Morris (1834–1896), arkitekt, tekstildesigner, sosialistisk reformator og særlig kjent som en foregangsmann for moderne kunsthåndverk.

William Morris' ideer var basert på at godt håndverk og design hadde sin berettigelse også i et industrisamfunn. Morris tanker var i samsvar med kunstteoretikeren og forfatteren John Ruskin (1819-1900), hvis ideologiske forbilde var middelalderhåndverk og håndverksmetoder. Morris mente at utføringen av håndverket var en del av den kunstneriske prosess og eksperimentering. Han ønsket å bryte hierarkiet mellom kunstneren og håndverkeren; mellom den høytravende elitekunsten og den mer folkelige og funksjonelle kunsten.⁸ Selv om han ikke helt lyktes i sine praktiske verkstedprosjekter, fikk hans ideer stor gjennomslagskraft og utbredelse i Europa.

Sjokket etter første verdenskrig skapte en reaksjon på splittelsen mellom kunst og samfunn. I 1920-årene oppsto det tre bevegelser, som alle ønsket å tilpasse kunsten til tidens sosiale behov: surrealismen, konstruktivismen og Bauhaus.⁹ Surrealismen ga uttrykk for en fri form for abstraksjon og var en inspirasjonskilde for blant annet Abakanowicz' første malte arbeider. Konstruktivismen (i polsk utforming), var viktig for Abakanowicz' tidlige eksperimentering i det tekstile uttrykket. Bauhaus fikk stor betydning for tekstilkunstens generelle progresjon, det innovative arbeid som fant sted ved skolen, men også didaktisk.

2.1.2 *Bauhaus*: Senter for tekstilforskning.

Opprettelsen av Bauhaus var en medvirkende årsak til oppblomstringen av en moderne tekstilkunst. Den tyske arkitekten Walter Gropius (1883-1969), leder for Bauhaus 1919-28, videreførte Morris' ideer. Bauhaus var et senter for eksperimentering og utforskning av tekstil, både industrielt og som kunstnerisk uttrykksmiddel. Veveavdelingen var blant de mest produktive og banebrytende verkstedene på skolen. Bauhaus åpnet dørene for en mer

⁸ Xavier Girard, *Bauhaus*. (New York: Assouline Publishing, 2006), 8.

⁹ Shiner, *Invention og Art*, 228.

ekspansiv dialog med industrien. Det førte til utvidet eksperimentering med ulike fibre, farging, tekstur, taktilitet, struktur og teknikk.¹⁰

Både praktisk og teoretisk forskning medvirket til utvidet anerkjennelse og forståelse for tekstilens konstruktivistiske egenskaper. Maleren Paul Klee (1879-1940) var en av dem som bidro til den nye tekstilforståelse med teoretisk form- og fargekurs. Han brukte veven som metafor for sine komposisjonsteorier og fremla teoretiske analyser for å forklare samspillet mellom materialets iboende konstruksjonsegenskaper og relasjoner mellom farge og form. Klees teorier ikke bare instruerte studentene til å se de kunstneriske mulighetene i veven, men var også inspirerende for Klees egne arbeider.¹¹ Andre kunstnere ved Bauhaus som tok i bruk det tekstile mediet var maleren Wassily Kandinsky (1866-1944). Han brukte broderi i den hensikt å utforske forholdet mellom farge og form. Tegningen måtte abstraheres for å tilpasses broderiteknikken og dette ble en slags forarbeid for Kandinskys senere abstraksjoner.¹²

På Bauhaus ble det innovative arbeid innen tekstil utført av to foregangskvinner: Gunta Stölzl (1897-1983) og Anni Albers (1899-1994). Gunta Stölzl var først student og senere leder for tekstilavdelingen 1926-1931. Veveverkstedet utforsket materialets egenskaper og relasjonen mellom horisontale og vertikale strukturer i vevde tekstiler. Dette konstruktivistiske fokus influerte også de andre verkstedene og førte til en felles konstruktivistisk stil, som Bauhaus ble kjent for. Gunta Stölzls veggtekstiler var eksempler på den nye forståelse for geometrisk abstraksjon og nye fargerelasjoner oppnådd gjennom de kryssende trådene i veven.¹³ (Tekstilen *Wallhanging Black- and -white* (1923) ble innkjøpt av Museum of Modern Art, New York.)

Stölzl utarbeidet et åtte semesters utdannelsesprogram med avsluttende eksamen, for å forberede studentene til å kunne arbeide som designere i industrien, eller for å etablere egne verksteder.¹⁴ Dette undervisningsopplegget er trolig en forløper for den utdannelsen som ble praktisert på SHKS i Oslo på 1960-70-tallet og på tilsvarende skoler omkring i Europa. (I Oslo gikk undervisningen over 4 år pluss 4 måneder til diplomoppgaven.)

Anni Albers var i motsetning til Morris ikke i opposisjon til industrien. Albers skapte både unik tekstilkunst og prototyper for industrien. Gjennom hele sin karriere skrev hun artikler om pionerarbeidet som ble utført på Bauhaus, om ideer, teknikker og teoretiske

¹⁰ Gardner Troy, *The Modernist Textile*, 114.

¹¹ V. Gardner Troy, *Anni Albers and Ancient American Textiles*. (Aldershot: Ashgate Pub. Limited, 2002), 80.

¹² Gardner Troy, *The Modernist Textile*, 32

¹³ Ibid., 116

¹⁴ Monica Stadler/Yael Aloni (red), *Gunta Stölzl: Bauhaus Master*. (Ostflidern: Hatje Cantz, 2009), 116 - 117.

analyser innen tekstilkunst. Hun vektlegger i sine bøker troen på at ved å arbeide direkte med selve materialet, kunne man finne tilbake til et fundament som ga relasjon til egne erfaringer i samtiden.¹⁵

En annen viktig faktor for utviklingen, var Albers eksperimentering med ulike materialer, både naturfiber som bomull, lin og silke, og syntetiske fibre som rayon/ kunstsilke og viskose. Den fysiske kvaliteten i materialet ble til å begynne med utforsket ut fra industrielle behov, lysreflekterende og lydabsorberende egenskaper. Improvisasjon og eksperimentering førte også til mer formale mønsterkomposisjoner og til autonome ”veggtekstiler”.

Da Bauhaus ble stengt av nazistene i 1933 ble lærere og elever spredt omkring i verden. Bauhaus ideer fikk særlig betydning i USA hvor Anni Albers og ektemannen Josef Albers (1888-1976) underviste på det progressive Black Mountain College i North Carolina. (Skolen ble basis for den legendariske *New York*-skolen med kunstnere som Rauschenberg, de Kooning og Cage.) Anni Albers bygde opp tekstilavdelingen ved Black Mountain og underviste der frem til 1949. Hennes arbeider ble vist på utstillinger over hele USA. Dette kulminerte i 1949, da hun som første tekstilkunstner stilte ut på Museum of Modern Art i New York.¹⁶

2.1.3 Tekstil som ”urkilde”

Parallelt med kunstreformbevegelsene, *Arts and Crafts* og Bauhaus, foregikk en diskusjon om betydningen av ikke-europeisk, såkalt ”primitiv” kunst. Annie Albers var svært opptatt av gamle tekstiler, spesielt fra Andesfjellene (Andean textiles) og generelt fra Sør-Amerika. De visuelle formene i denne kunsten var grunnleggende abstrakt med ornamentale mønstre. Interessen for ikke-europeiske tekstiler oppsto som et alternativ til europeisk maletradisjon og fortellende figurfremstillinger i europeisk teppetradisjonen (og opptok tyske kunstnere og teoretikere.)¹⁷

Kunstteoretikerne Gottfried Semper (1803-1879) og Alois Riegel (1858 -1906) tilla begge tekstil en sentral rolle i kulturell utvikling, men ut fra ulike ståsteder. Gottfried Semper betraktet vevkunsten som den eldste kunstformen. Tekstil var ”urkilden”, i den var skapt

¹⁵ Albers, *Selected Writing on Design*, 3.

¹⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Anni_Albers

¹⁷ Gardner Troy, *The Modernist Textile*, 65.

ornamentale arketyper som kunne gjennomføres i all kunst.¹⁸ Semper mente at kunsten oppsto som et produkt av materialer og teknikk. Alle geometriske mønstre var et direkte resultat, utviklet fra de horisontale og vertikale trådene i veven. Alois Riegel, derimot, argumenterte for at geometriske mønstre ikke oppsto som følge av teknikk, men heller ut fra indre menneskelige behov for å dekorere. Det var et resultat av et kunstnerisk uttrykksbehov. Riegel utviklet en teori om ornament, ut fra at stil ikke var tuftet på håndverksferdigheter og materiale, men på en universell kunstimpuls, eller kunstnerisk vilje ”Kunstwollen”.¹⁹

Kunsthistorikeren Wilhelm Worringer (1881-1965) videreførte Riegels teorier og utviklet ideen om at de tidligste kunstneriske uttrykk var abstrakte. Likeledes bygde han sine teorier på Riegels ”Kunstwollen” ut fra ulike kunstneriske motivasjoner. Han forsket i relasjonen mellom primitiv kunst, abstrakt kunst og det åndelig / spirituelle uttrykk. Worringer argumenterte for en tilbakevending til det opprinnelige og intuitive for å finne en åndelig basis for kunst.²⁰ Anni Albers oppfattet tekstilene fra Andesfjellene som modeller for å forstå forbindelsen mellom kunst og håndverk, mellom det kunstneriske uttrykk og den manuelle prosessen. I disse tekstilene fant hun kulturelle relevanser og et direkte, intuitivt uttrykk. Dette i samsvar med teoriene til William Worringer.

Gjennom sin kunstneriske produksjon, undervisning og forfatterskap fikk Anni Albers stor betydning for ekspansjon av moderne tekstilkunst. Albers oppfordret til å følge gamle, eller alternative kulturers vevepraksis; veveren skulle ha kontroll over alle stadier av veveprosessen, fra intuisjon og design til ferdig produkt. Denne oppfordringen resulterte i, eller kan sammenlignes med utviklingen av ”den polske skolen”, som fikk sin utbredelse på 1960-tallet.

2.2 Polens eksperimentelle tekstilhistorie

Revitaliseringen av den polske tekstilkunsten startet på begynnelsen av 1900-tallet i Krakow. Dekorativ tekstilkunst hadde lang tradisjon, men landets vanskelige politiske situasjon gjennom hele 1700- og 1800-tallet førte til krise for tekstiltradisjonen. Kunstnerne var i opposisjon til 1800-tallets dekadente borgerskap og deres forfinede tekstiler. De søkte fornyelse i den polske folkekunsten i den hensikt å styrke den originale bondekulturen og

¹⁸ Jorunn Haakestad, *Ariadnes tråd: Tekstile utsmykninger I Norge det 20. århundret*. PhD (Høyskoleforlaget, Kristiansand, 1998), 64

¹⁹ Gardner Troy, *Anni Albers and ancient American Textiles*, 10.

²⁰ *Ibid.*, 11

utforske en ny nasjonal stil.²¹ To viktige faktorer som skapte et dynamisk miljø i Krakow var; kunstnerorganisasjonen ZPAP (Związek Polskich Artystów Plastyków) som ble dannet i 1911 og Krakow-atelierene.

Krakow-atelierene ble etablert som et slags laboratorium i den hensikt å forske i relasjonene mellom teknikk, materiale og ornament. I bestrebelsen etter å finne et nytt formspråk søkte de til det rustikke med håndspunnet og ujevnt garn og gamle plantefargeresepter. Det ble startet et program for å revitalisere polsk billedvev gjennom opprettelsen av skoler og institusjoner. Ønsket om å fornye den nasjonale vevekunsten førte til at tekstilundervisningen ble inkludert i programmet for de nyetablerte kunstakademiene i 1930-årene.²² Dermed fikk tekstilkunst status som akademisk kunst, i likhet med andre kunstformer.

I 30-årene var man særlig opptatt av å få frem og understreke det tekstile uttrykket. Det gjorde man ved å blande ulike teknikker, introdusere utradisjonelle materialer og forske i materialets iboende egenskaper. Årsaken til eksperimenteringen med ulike materialer kan ha vært mangel på ull. Kunsthistorikeren Hjørdis Danbolt (1945) peker derimot på at "... grunnen til eksperimenterne først og fremst må søkes i modernismens aksentuering av at hver kunstart er autonom og har sitt særpreg som er bestemmende for uttrykket".²³ Det var, i likhet med det som skjedde på Bauhaus, behov for å finne nye kunstuttrykk som var aktuelle for den gjengse livssituasjon.

En annen viktig faktor for moderniseringen, var opprettelsen av kunstnersamvirke LAD (kooperativ for kunstnere og designere) i Warszawa i 1929. LAD arrangerte utstillinger, ga oppdrag til kunstnere og var således en viktig formidler av tekstilkunst. Dessuten en viktig inntekstkilde for kunstnerne. En av initiativtakerne var Elenora Plutynska (1886-1969). Hun er for øvrig kjent for å ha reddet, bevart og utviklet eldre vevekunst, spesielt dobbeltvev, en teknikk som har hatt stor betydning for polske tekstilkunstnere. Plutynska ble i 1946 professor på kunstakademiet i Warszawa og la et grunnlag som etterkrigstidens tekstilkunstnere kunne bygge videre på.

Den som utmerket seg mest blant veverne på 1930-tallet var Mieczyslaw Szymanski (1903-1990). På Verdensutstillingen i Paris i 1937 presenterte han en 50 m² stor tekstil og mottok gullmedalje. Arbeidet ble en sensasjon; for første gang ble det vist et billedteppe som

²¹ Danuta Wroblewska, *Introduction: Contemporary Polish Weavers*. (Edinburgh: The Weavers Workshop, 1972) 1-2

²² Halina Jurga, *Introduction: Polish Tapestry at the 40th Anniversary of Polish Peoples Republic*. (Łódź, Central museum of Textiles, 1984), 3.

²³ Hjørdis Danbolt, *Synnøve Anker Aurdal*. (Oslo: Grøndahl Dreyer, 1991), 87.

blandet ulike teknikker og materialer.²⁴ Szymanski ble senere leder for den eksperimentelle veveavdelingen på Kunstakademiet i Warszawa og fikk sterk innflytelse på kunstnere på 60-tallet, deriblant Abakanowicz.

På midten av 50-årene skjedde politiske forandringer som ga støtet til en ny og revolusjonerende epoke for polsk tekstilkunst. Den polske stat ønsket å ta vare på særegen folketradisjon og håndverk og startet et program for å revitalisere polsk billedvev og dobbeltvev. Eksperimenteringen fra 30-årene ble videreført og skapte nye uttrykk som fikk internasjonal oppmerksomhet. Viktig innovativt arbeid skjedde på ”Det eksperimentelle veveverkstedet” i Warszawa, etablert i samarbeid med kunstnerorganisasjonen ZPAP i 1951. Innehaveren av verkstedet var tekstilkunstneren og skulptøren Maria Laszkiewicz (1892-1981). På dette verkstedet er det Magdalena Abakanowicz utførte sine første, store vevde arbeider.

Den moderne polske tekstilkunsten tok utgangspunkt i folkekunsten og førte den videre slik vi gjorde i Norge. I Polen gjorde de det helt annerledes. Utviklingen i Norge var mer tuftet på enkeltkunstnere og ikke som kollektiv, politisk fornyelse av en kunstform.

2.3 Norge: Fra anonym husflidproduksjon til profesjonelle kunstnere

Tekstilkunstens utviklingsfase startet da tekstilmediet ble løftet ut av den private sfæren og ble etablert i organiserte former på slutten av 1800-tallet. Fra en anonym husflidproduksjon i hjemmet, til organiserte verksteder med produksjon av kunstvev. To retninger utviklet seg innen vevkunsten: Kunstindustrimuseene og deres direktører, sto for ivaretagelse av en nasjonal billedvev. Frida Hansen (1855-1931) viste nye veier gjennom stor produksjon av transparente, dekorative tekstiler i *art nouveau* stil.

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i Trondheim opprettet vevskole og atelier for kunstveving, i drift fra 1898 til 1909. Skolen satset ensidig på maleren Gerhard Munthe (1849-1929). Han utformet kartonger til billedtepper og forsøkte å skape en ny dekorativ og nasjonal stil. Det var viktig å finne det spesifikke norske i organisering av bildeflaten og i fargen.²⁵ Karakteristisk for Munthe var stiliserte billedfortellinger hentet fra norsk historie og mytologi. Hans dekorative flatekunst ble oppfattet som velegnet for transformasjon til vev. Munthe var selv ikke interessert i vevkunsten og hadde en nedlatende holdning til

²⁴ Wroblewska, *Introductio: Contemporary Polish Weavers*, 1.

²⁵ Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. 2. utg. (Oslo: Det Norske Samlaget, 2001), 247.

”...vevedamer” som ”forderver hans kartonger”.²⁶ Det var imidlertid hans stiliserte form og flatebaserte rytme som kom til å dominere tekstile komposisjoner i mange år fremover.

Frida Hansen er den som i nyere tid blir betraktet som den første utøver av moderne norsk tekstilkunst. Hun skapte tekstiler på tekstilkunstens egne premisser og var opptatt av at tekstilkunst ikke skulle være vevde malerier, men ha sitt eget uttrykk. Hansen tegnet selv sine kartonger og representerte, i motsetning til Munthe, en internasjonal stil. I 1897 opprettet hun *Det norske Aaklæde- og billedtæppevæveri* i Oslo. Veveriet holdt en internasjonal profil og ble ansett som et av Europas viktigste. Hun hadde sitt kunstneriske gjennombrudd på verdensutstillingen i Paris i 1900, hvor hun ble tildelt gullmedalje.²⁷ Frida Hansen viste vei for det tekstile uttrykket. Vel så viktig var hennes holdning som selvstendig, kvinnelige kunstner.

Hannah Ryggen (1894-1970) vakte oppsikt med utstilling i Kunstnerforbundet i 1939. Billedvev hadde til da vært regnet som ”ufarlig” husflid og blitt utført av kvinnelige vevere etter maleres dekorative kartonger. Ryggen markerte seg i et individuelt, ekspressivt språk med et tydelig politisk budskap. Hun hadde et sterkt samfunnsengasjement og brukte tekstil som et kampmiddel.²⁸ Mennesket sto i sentrum, ikke minst var hun interessert i kvinnenens situasjon i samfunnet. Ryggens monumentale billedtepper banet vei for tekstil som et selvstendig kunstnerisk medium i Norge.

Tidlig på 60-tallet markerte Synnøve Anker Aurdal (1908-2000) seg som en nyskaper i et mer abstrakt billedspråk. Hun brøt med tradisjonen i nye og dristige fargekombinasjoner hvor den formale komposisjon var i fokus. Gjennom stor produksjon og utstrakt utstillingsvirksomhet i inn- og utland bidro hun, sammen med Hanna Ryggen, til en ny epoke for norsk tekstilkunst.

2.4 Oppsummering

Det er ikke tvil om at Bauhaus åpnet for fri eksperimenteringen med materiale og uttrykk og danner et utgangspunkt for mye av den nyskapende tekstilkunsten som skjedde på 60-tallet. Hvorvidt Abakanowicz tar opp en sidetråd fra Bauhaus som hun viderefører er usikkert og kan diskuteres. Vi vet lite om hvor mye man i Polen var påvirket av det som skjedde på Bauhaus. Uansett og vel så viktig, tror jeg, er Abakanowicz’ tilknytning og identifikasjon med

²⁶ Håkon Stenstadvold, katalogforord: *Atelier norsk billedvev*. (Oslo: Kunstindustrimuseet, 1967), 1.

²⁷ Randi Nygaard Lium, *Ny norsk billedvev: Et gjennombrudd*, (Oslo: Huitfeldt forlag, 1992), 12.

²⁸ Albert Steen, *Hannah Ryggen – en dikter i veven*. (Oslo: Kunstindustrimuseet, 1986), 7.

polsk historie og kultur.

Et annet viktig element var at tekstilkunsten i Polen var en naturlig del i den høyere utdannelsen og hadde akademistatus. Tekstilkunstnerne kom fra institusjoner med tro på tekstil som kunstnerisk uttrykksmiddel. Studier av bondekulturens vevetradisjon kombinert med avantgarde trender i maleri og skulptur førte til en ny stil. Den nye tekstilbaserte kunsten ga frihet fra den funksjonelle kunsten og brukeraspektet. Eksperimenteringen som skjedde på 60-tallet og skapte slik sensasjon, hadde sitt utspring i 30-årene, ble videreført og nådde sitt klimaks med Abakanowicz. Men det er ikke tvil om at Abakanowicz utvikling som kunstner har sammenheng med det miljøet hun vokste opp i og den selektive og kunsteksperderende krets som hun var en del av i Warszawa på 1950- og 60-tallet.

3 Abakanowicz - kunstner og kontekst

3.1 Bakgrunn og utdanning

Polens vanskelige historie har bidratt til å gi polsk kunst egenart. Nasjonale verdier som individualisme og personlig frihet, forble dypt integrert i polsk kultur tross skiftende politiske systemer. Idealisme og kreativitet eksploderte blant polske kunstnere på 60- og 70-tallet. Den polske historien synes å ha etterlatt seg utslettelige inntrykk på nasjonalfølelsen. Magdalena Abakanowicz identifiserte seg sterkt med polsk historie. Dette gjenspeiler seg i hennes kunst. Jeg gjengir derfor et kort historisk sammendrag.²⁹ Kapittelet skisserer en biografisk oversikt som inkluderer barndom, oppvekst og utdanning kombinerte med en gjennomgåelse av hennes første verk. Jeg vurderer hvordan oppveksten påvirket og utviklet en kunstnerisk frihet og originalitet som førte til internasjonal anerkjennelse.

3.1.1 Familiebakgrunn

Magdalena Abakanowicz ble født i 1930 i en polskrussisk aristokratisk familie. Hun vokste opp på en herregård i Falenty utenfor Warszawa. Den var omgitt av store skoger og marker.

²⁹ Polens historie er preget av kamp for å bevare selvstendigheten. Det nære naboskapet til to av Europas stormakter, Tyskland og Russland, har gjennom århundrer gjort livet vanskelig for polakkene. Landet var utsatt for flere delinger på 1700-tallet. Etter hvert sluttet landet å eksistere som stat. Dette medførte nasjonal oppvåking og fremmet en nasjonal og liberal bevegelse. Gjennom hele 1800-tallet kjempet polakkene for å gjenvinne sin autonomi. Første verdenskrig førte til en svekkelse av de to store nabolandene, Tyskland og Russland. Polen kunne stå fram som selvstendig stat i 1918. Det polske kommunistpartiet ble stiftet i 1926. Samme år ble det gjennomført et militærkupp. Etter en lang adskillelse ble de forskjellige regioner av Polen gjenforenet. Til tross for vanskelige forhold forble gamle verdier med individualisme og personlig frihet dypt integrert i polsk kultur. I 1939 hadde livet for de fleste polakker normalisert seg og en hel generasjon levde i den tro at nasjonal selvstendighet var det normale og naturlige.

1. september 1939 ble Polen angrepet av tyske tropper. Det ble starten på annen verdenskrig. Sovjetiske tropper okkuperte den østlige delen av Polen – Ukraina og Hvite Russland. Den tyske okkupasjonsmakten fordrev millioner av polakker og jøder fra den vestlige delen av Polen. Jødene ble samlet i ghettoer i byene og senere sendt til konsentrasjonsleire. Fra de russisk okkuperte områdene i øst, ble i 1940–41 en halv million mennesker sendt til tvangsarbeid i Sibir. Sommeren 1944 krevde to fronter myndighet i Polen. På den ene siden var det motstandsbevegelsen, på den andre siden det Sovjet støttede PKWN - Polsk komité for nasjonal frigjøring. Etter oppfordring fra den polske eksilregjering, gjorde motstandsbevegelsen et forsøk på å befri Warszawa fra nazistene. Hensikten var å danne en selvstendig polsk administrasjon, før Sovjet gjorde det. Det ble en to måneders lang kamp. Ingen hjelp kom verken fra Den røde arme, eller fra vestlig allierte. En kvart million mennesker ble drept. Byen ble systematisk bombet og brent. Den røde arme ventet til nazistene hadde tilintetgjort alt opprør, før de gikk inn og kunne overta kontrollen. Landet var under kontroll av Sovjet både militært og politisk frem til midten av 50-tallet.

Jerzey Lukowski and Hubert Zawadzki, *A Concise history of Poland*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 241-274 : *Gyldendals store konversasjonsleksikon*, Bind 4, s.v. "Polen" 2716-2727.

Hun tilbrakte barndommen avskåret fra større sosial omgang med andre barn, bortsett fra en eldre søster. Familien hadde tjenere og barna hadde private huslærere.

Abakanowicz far, Konstanty Abakanowicz, var vokst opp i Hviterussland. Han kom fra en gammel tatarfamilie med sterke militære tradisjoner som hadde tjenestegjort under polske konger og senere for den russiske tsar. Magdalena beundret farens etniske bakgrunn og identifiserte seg med mytiske tatarlegender. Navnet Abakanowicz stammet fra den mongolske klanlederen Abaka-Khan. Han var på 1200-tallet leder for et mongolsk dynasti som strakte seg fra Persia til Kaukasus. I løpet av århundrer forandret navnet Abaka-Khan seg til Abakanowicz. Familien Abakanowicz ble nær utryddet av Bolsjevikene under den russiske revolusjon i 1917. Konstanty Abakanowicz var offiserer i tsarens arme under første verdenskrig. Han flyktet til Polen, hvor hans mor kom fra.³⁰

Magdalena Abakanowicz' mor, Helena Domaszowska var av velstående familie og tilhørte polsk adel. Hennes forfedre hadde mottatt land, titler og andre distinksjoner fra det polske kongedømmet siden 1400-tallet. Abakanowicz skriver i selvbiografien *Fate and Art*³¹ at hun følte frykt for ansvaret som fulgte med de tapre forfedre og deres heltemot. Hun var ukomfortabel med sin mors forfinede og materielle kulturarv. Morens familiebakgrunn sto i sterk kontrast til de blodige og vulgære historiene om tatarene. Hun følte seg avvist av moren fordi hun hadde ønsket seg en sønn. Gjennom hele barndommen hadde hun kompleks fordi hun ikke var gutt. Abakanowicz var ikke skoleflink, men tilbrakte mye tid ute i skog og mark med lommekniven som en ufravikelig følgesvenn. Hun var interessert i "gutteting" og lærte å skyte av sin far og hvordan behandle våpen. Hun fikk lov til være ute i naturen og ble på en måte oppdratt som en gutt. Hun levde seg inn i naturens sykluser, studerte hva som skjedde med planter og levende organismer. Hun skapte sin egen fantasiverden og formet objekter av leire og gress. Magdalena Abakanowicz' oppvekst, hvor hun knyttet seg til faren og avviste de mer feminine systemene, var spesielt for ei lita jente på 30-tallet. Dette synes å ha hatt stor betydning for hennes personlighet og kreative frihet.³²

Høsten 1939 forandret den trygge barndommen seg. Magdalena Abakanowicz var 9 år gammel da 2. verdenskrig brøt ut. Etter hvert som frontlinjen nærmet seg barndomshjemmet ble situasjonen ble mer og mer skremmende. Om nettene ble familien ofte plaget av inntrengere. En natt ble moren skutt, hun overlevde, men mistet den ene armen. August 1944 dro familien til Warszawa i håp om at det var tryggere der, men før de nådde frem, havnet de

³⁰ Magdalena Abakanowicz, *Fate and Art: Monologue*. (Milano: Skira Editore, 2008), 14-15.

³¹ Ibid., 15

³² Samtale med Bente Sætrang 29.06.2010

midt i gatekampene i Warszawa. Polske innbyggere, både barn og voksne sloss mot den tyske hæren. Det var desperate kamper. Oppstanden var forgjeves og 250 000 mennesker mistet livet.

De sårede fra gatekampene ble fraktet til provisoriske sykehus som ble etablert på skoler og i brakker. Abakanowicz var 14 år, men stor for alderen og hjalp til med å bære vann og sykebærer. Det fantes hverken bedøvelse, eller desinfiserende midler. Hun ble vitne til ubeskrivelige lidelser.³³ Synet av de sårede satte uslettelige spor som senere skulle få betydning for hennes kunstneriske motivkrets.

Etter krigen ble den sosiale revolusjonen innført og landeiendommer nasjonalisert.³⁴ Landbruksrevolusjonen gjorde det umulig for familien Abakanowicz å vende tilbake til eiendommen i Falenty. Familien flyttet derfor til Tcew, en liten by nær Gdansk og Gdynia. Konstany Abakanowicz fikk arbeide som rådgiver for den nye jordreformen i nordre del av Polen. Dette varte imidlertid kun kort tid. Nye ordre kom fra Sovjet. De tidligere landeierne ble definert som ”klassefiender” og ble fengslet, eller oppsagt umiddelbart. Abakanowicz’ far forble uten arbeid resten av livet. Moren, som var krigsinvalid, fikk tillatelse til å drive en avisbutikk. Det ble familiens inntektskilde.³⁵

3.1.2 Utdannelse

Abakanowicz fullførte videregående skole i 1947. Deretter gikk hun to år på kunsthøyskole i Gdynia I 1948 var hun på skoletur til Wrocław for å se “Utstilling over gjenvunnet landområde” - *Wystawa Ziemi Odzyskanych*. Utstillingen ble regnet som en av de viktigste manifestasjoner av avantgardistiske trender etter krigen. For første gang så Abakanowicz store installasjoner av prominente polske kunstnere som Henryk Stazewski (1894-1988) og Stanislaw Zamecznik (1909-71). Kunstnere, som hun senere skulle stifte personlig bekjentskap med og som fikk betydning for hennes kunstneriske utvikling og karriere. Utstillingen viste nyskapende multimediale verk som inkorporerte utradisjonelle materialer som tau, kull og jernbanesviller. Disse arbeidene gjorde sterkt inntrykk på Magdalena Abakanowicz og vekket hennes interesse for moderne kunst.³⁶

³³ Abakanowicz, *Fate and Art*, 19

³⁴ I 1944-45 ble det innført en radikal jordreform som åpnet for å gi jord til fattige bondefamilier. Privat eiendom og gårder som var over 50 hektar ble fordelt. Over 100 000 familier fikk fordeler, men de fleste endte med små gårder på under 3 hektar. Det øvrige av aristokratiet og øvrige middelklasse ble jaget fra sine forfedres jord. Lukowski and Zawadski, *A Concise history of Poland*, 273.

³⁵ Abakanowicz, *Fate and Art*, 25

³⁶ Johanna Ingot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz: Bodies, Environment and Myths*. (Berkeley: University of California Press, 2004), 24.

I et tilbakeblikk i selvbiografien *Fate and Art* (2008) gjør Abakanowicz seg tanker om kunst fra tiden på kunstsolen i Gdynia. Hun hadde laget objekter av naturmaterialer fra hun var barn. Hun var oppvokst i et hjem med gamle malerier, men hun synes ikke at hennes form for kunst hadde noe til felles med hva man kalte kunst. Abakanowicz ønsket å studere skulptur, men fikk beskjed om at hun ikke hadde sans for form. Bemerkningen – tenkte hun ofte på senere i livet. Hun mente uttalelsen konkretiserte den profesjonelle kunstkritikken, de som visste hva kunst var og hvordan den skulle se ut. Abakanowicz forsto risikoen med kunstsoler, påstår hun i selvbiografien.³⁷ Hvor bevisst kunne hun ha vært som tenåring på sin første fase i en kunstutdannelse? Biografien bærer preg av etterpåklokskap, men det er ikke tvil om at hun har vært svært målbevisst allerede som ung student. På avslutningsutstillingen (1949) ble hun oppmerksom på at alle malte på den samme måten, og reflekterte over lærernes påvirkning på studentene. Hun satte seg som mål at hun en dag skulle vise at det fantes kunst som var uavhengig av kategorier og banal bedømmelse.³⁸

Lærernes påvirkning på studenten var noe som Abakanowicz var opptatt av også 53 år senere. Den norske tekstilkunstneren Unn Sønju (1937) var til stede da Abakanowicz ble æresdoktor ved akademiet i Poznan i 2002. I sin takktale snakket Abakanowicz om at ingen lærer skulle etterlate fingeravtrykk på sine studenter.³⁹

Abakanowicz var 19 år da hun ble uteksaminert med utmerkelse og kunne begynne på Kunstakademiet i Gdansk i 1949. Skolen ble senere kjent som Sopotskolen fordi den lå i byen Sopot. Den var vel renommert for en koloristisk tradisjon, som særlig kom til uttrykk i keramikk og tekstil. Undervisningen vektla arbeidet med tekstildesign og behandlet tekstilene som monumentale malte former. Motivene var halvabstrakte organiske mønstre i sterke farger og ble ofte presentert utendørs som fritthengende objekter. De store malte tekstilene fascinerte Abakanowicz og ble en viktig ressurs for henne på 50-tallet⁴⁰ Det underlige er at i Abakanowicz' egne tekster, nevner hun ikke tekstil med et ord.

Det viktigste Abakanowicz lærte på Sopotskolen var å tenke kunst som en fri og fleksibel prosess, hvor hun lett kunne bevege seg fra et medium til et annet, eller kombinere de forskjellige disipliner og uttrykk. Skolens åpne og eksperimentelle holdning ga henne mot til å bryte rigide faglige grenser - en innstilling som kom til å bli karakteristisk for

³⁷ Abakanowicz, *Fate and Art*, 21

³⁸ Ibid., 22

³⁹ Unn Sønju, e-post 18.02.2010, som svar på spørreunde til medlemmer av Norsk tekstilkunstnere.

⁴⁰ Inglot, *The figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz*, 24

Abakanowicz kunst gjennom hele hennes liv.⁴¹ Etter ett år på Sopotskolen flyttet hun til Warszawa og begynte på Kunstakademiet. Hun var 20 år og ønsket å starte et nytt liv. Warszawas status som kunstnerisk sentrum vokste raskt etter krigen. Abakanowicz' avgjørelse om å flytte til hovedstaden var motivert ut fra det nye kulturelle klima.

3.1.3 Kunstakademiet i Warszawa

Warszawa var den mest ødelagte hovedstaden i Europa etter krigen. Gjenoppbyggingen ble et felles mål og et presserende propagandaprojekt for de polske kommunistlederne på 50-tallet. Rekonstruksjonen av byen ble derfor en viktig fase i et nytt politisk system og et symbol på bygging av sosialisme. De sosialistiske ideene appellerte spesielt til intellektuelle og kunstnere, som så seg selv som frontfigurer for en ny historisk prosess. De trodde venstresidens progressive kraft kunne skape et bedre sosialt system.⁴² De kommunistiske lederne på sin side så betydningen av å bruke kunstnere og intellektuelle i planen for sosialpolitiske og kulturelle forandringer.

Kunstakademiet i Warszawa ble ikke som Abakanowicz hadde forventet. Kunsten ble brukt i partipolitisk agitasjon. Den eneste offisielt aksepterte kunstformen var sosialrealisme. Hvor politisk var Abakanowicz? Vanskelig å si. Det må ha vært en politisk atmosfære som var tiltrekkende for unge mennesker. Politisk arbeid var obligatorisk. På akademiet måtte de opplyse om familiebakgrunn. Barn av rike familier hadde ikke rett til studieplass. De ble definert som "klassefiender". Abakanowicz var nettopp blitt medlem av den kommunistiske ungdomsorganisasjonen Komosol og var entusiastisk for dens ideer. Hun var redd for å bli eksponert som "klassefiende" og snakket aldri om sin fortid, familie eller barndom.⁴³

Abakanowicz studerte på Kunstakademiet i Warszawa fra 1950 til 1954. Kunstakademiet var strengt og konservativt i forholdt til den frie atmosfæren og den kunstneriske eksperimenteringen på Kunstskolen i Sopot. Tradisjonell tegning og maling var basisfag for alle studenter. I følge kunsthistorikeren Johanna Inglot var Abakanowicz hovedfag tekstil design, ikke maleri som det ofte fremgår i biografier.⁴⁴ Hun tok maleklasser som fordypningsfag. På tekstilavdelingen fikk hun innføring i forskjellige veveteknikker, så vel som stofftrykkmetoder og teknikker. Eleonora Plutynska var en viktig lærer og tekstilkunstner som introduserte folkelige, polske veveteknikker og metoder, som for

⁴¹ Ibid., 25

⁴² Ibid., 25-26

⁴³ Abaknaowicz, *Fate and Art*, 23.

⁴⁴ Inglot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abaknowicz*, 124.

eksempel dobbeltvev. Hun innprentet en dypere respekt for materialet. Abakanowicz lærte innfarging med naturfarger, hvordan bruke uspunnet garn og hvordan komponere ”fra hukommelsen” direkte i veven uten kartong.⁴⁵

På tekstilavdelingen lærte studentene mange forskjellige teknikker med tanke på å bli profesjonelle tekstildesignere eller vevere. Undervisningen var i samsvar med Kunst- og kulturdepartementets mål om å forberede studentene for fremtidig arbeid i den nye nasjonale tekstilindustrien. I tråd med dette begynte derfor Abakanowicz på silkefabrikken ”Milanowek” som designer etter endt utdannelse.

Ikke alle avdelingene på akademiet lot seg diktere av de kommunistiske byråkratene i Kunst- og kulturdepartementet. Gjennomføringen av spesielle direktiver var i stor grad opp til hver enkelt professor og mange lyktes i å omgå den offisielle undervisningsplanen. Myten om det isolerte Polen uten kontakt med omverden, stemmer ikke helt. De fleste av akademiets ansatte var fremstående kunstnere som hadde utdannelse fra utlandet og var godt orienterte i vestlige modernistiske trender og tanker. Mellom 1925 og 1930 emigrerte 320 000 polakker til Frankrike. Det oppsto en nær kontakt mellom Polen og Frankrike.⁴⁶ Dette var antakelig årsaken til at så mange kunstnere og arkitekter ble utdannet i Frankrike i mellomkrigsårene. Det synes å være fransk som var det fremmedspråket polske kunstnere benyttet. Abakanowicz underviste barn i fransk da hun gikk på skolen i Sopot. (Hennes verkliste til utstillingen i Kunstindustrimuseet i Oslo 1967 var håndskrevet på fransk).

Professorer som var viktige for Abakanowicz var blant annet Marek Wlodarski (1903-1960), som underviste i malerklassen og var talsmann for surrealismen. Han var utdannet i Paris som student av maleren Fernand Leger (1881-1955) og hadde nær kontakt med skribent og teoretiker André Breton (1896-1966) som skrev det surrealistiske manifest i 1924. Abakanowicz’ organiske og fantasifylte motiver i verk fra midten av 1950- til 1960-tallet, kan spores til Wlodarski og hans introduksjon til surrealismen.⁴⁷

En annen professor, som var viktig for Abakanowicz tidlige utvikling, var Jerzy Soltan (1913-2005). Han var en høyt verdsatt pedagog og en formidler av Le Corbusiers (1887-1965) ideer. Han hadde arbeidet med Le Corbusier fra 1945 til 1949, blant annet med planene for Unite d’Habitation i Marseilles. (Soltan ble senere, 1965-79, professor ved Harvard University i USA)

⁴⁵ Ibid., 28

⁴⁶ Lukowski and Zawadzki, *A Concise History of Polen*, 242.

⁴⁷ Inglot, *The Figurativ Sculpture of Magdalena Abakanowicz*, 29.

På akademiet promoterte Soltan en integreringsmodell – en sameksistens av alle former for kunst. Paradoksalt var integrering av maleri, skulptur, design og anvendt kunst i industriens tjeneste sammenfallende med ideologien for sosialrealismen. Det resulterte i at Soltans avdeling ble en nisje for eksperimentering og et tilfluktsted for studentene. Soltan omga seg med en internasjonal aura og tiltrakk seg studentene som ville lære om de nyeste tendenser i den vestlige verden. Han var opptatt av den italienske filosofen Benedetto Croce (1866-1952) og formidlet hans tanker om kunstnerisk intuisjon. Oppfatningen av kunst som uttrykk, farget av følelseslivet, ikke bestemte av forskrifter og regler, var felles for hele modernismen og i strid med sosialrealismen. Soltan oppfordret studentene til å søke intuitive og ekspressive uttrykk. Abakanowicz var ofte på hans forelesninger og hørte på diskusjoner mellom professorer og andre studenter om moderne kunst. Soltans integreringsfilosofi brøt med det tradisjonelle skillet mellom kunstartene og overbeviste Abakanowicz om at hennes tekstile arbeider hørte hjemme i samtidskunsten.⁴⁸

3.2 Fremveksten av en ekspressiv tekstilkunst

Modernisme i alle former var forbudt av myndighetene. Den eneste formen for kunstnerisk stil som var tillatt var en realistisk fremstilling basert på 1800-tallets akademiske og nasjonale tradisjon. Etter Stalins død i 1953 lettet det politiske trykket. De første tegn på politiske forandringer kom til syne i kunsten. Polen eksploderte i kreative ideer: Det oppsto avantgardeteater med blant annet maler og regissør Tadeusz Kantor (1915-1990). Den polske filmskolen i Łódź ble et laboratorium for moderne filmkunst, hvor filmskaperne Andrzej Wajda (1926) og Roman Polanski (1933) fikk sin utdanning. Komponisten Krzysztof Penderecki (1898–1986) gjorde seg bemerket innen samtidsmusikk. Polen ble et foregangsland for den visuelle kunsten, ikke bare for tekstilkunst, men også for grafikk og spesielt plakatkunst. Norske grafikere søkte til Kunstakademiet i Warszawa, blant annet Hans Normann Dahl (1937) i 1965- 66 og Terje Roalkvam (1948) i 1971–72.

Flere utstillinger ble toneangivende for den visuelle kunsten i 1955. I første rekke en gruppe kunstnere som kalte seg ”Gruppe 55”. Denne gruppen demonstrerte stilistisk og teknisk frigjøring og frihet mot et metaforisk innhold. Etter flere år i isolasjon fra Vesten var polske kunstnere ivrige etter å manifestere seg som moderne og benyttet anledningen til å oppdatere seg med resten av verden. Abakanowicz var for ung til å delta i disse utstillingene,

⁴⁸ Ibid., 30.

men hun var flink til å skaffe seg kontakter og ble snart en del av det nye kunstmiljøet. Da det ble klart at Stalins død ikke ville føre til slutt på sensureringen, flyktet mange polske kunstnere til Vesten. Abakanowicz følte at uansett hva som ble konsekvensene ønsket hun å bli i Polen. Hun identifiserte troen på sin egen kunst med troen på fedrelandets skjebne.⁴⁹

I denne perioden malte Abakanowicz komposisjoner med abstrakte organiske former, fantasibloomster, fisk og planter. Utført i sterke farger med bred pensel, gouache og akvarell på papir og sammensydd linlakner. Lakenene var sydd sammen for å oppnå en monumental størrelse. De var ikke oppspent på ramme, men mer som fritthengende tekstiler. Arbeidene peker på Abakanowicz tidlige fascinasjon for natur og biologiske prosesser. Motivet var organisk og reflekterte en livslang interesse for naturfenomener. Kunsthistorikeren Barbara Rose (1939) hevder at de liknet og hadde teknisk relasjon til samtidskunsten i USA. Selv om Abakanowicz kunst ikke var helt abstrakt, finnes et ekko fra Barnett Newmans (1905–79) tidlige små arbeider.⁵⁰ Barnett Newman malte i sine tidlige arbeider organiske, abstraksjoner inspirert av biologiske studier. En annen interessant vinkling til Newman er hans senere radikale nonfigurative malerier. Disse var et forsøk på å finne et nytt uttrykk som kunne ta opp i seg noe av de fortvilte rop krigen hadde skapt.⁵¹

Det var umulig å oppdrive atelier etter endt utdanning. Abakanowicz fikk, gjennom kontakt med vaktmesteren, lov til å bruke et atelier på Akademiet om natten. Lerretene var store laken på 3-4 meter som hun kunne rulle sammen, frakte under armen og legge under sengen om dagen. Abakanowicz har selv gitt uttrykk for at disse fargerike, malte flakene var en form for personlig frigjørelse fra akademiet.⁵² De store bildene var en protest mot vedtatte normer og åpnet opp for en fantasiverden, som krigen hadde fortrenget. Formatene tilkjennega en frihetsfølelse og et ønske om å lage moderne kunst i stor skala. Gouachemaleriene kan ses som en videreutvikling fra Sopotskolen.

Abakanowicz viste sine tidlige arbeider som tekstildesign på gruppeutstillinger i LAD-kooperativ for kunstnere og designere. Hun påtok seg ulike oppdrag og leverte blant annet design til dekorative interiørtekstiler; geometriske mønstre og andre mer frie motiver, som egnet seg til masseproduksjon. Abakanowicz ble sett på som en talentfull og dynamisk kunstner. Samarbeidet med LAD ga mulighet til å tjene penger, motta stipendier og stille ut i profesjonelle kontekster. Hun ble kjent med etablerte kunstnere som kunne gi henne støtte og

⁴⁹ Barbara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publisher, 1994), 15.

⁵⁰ *Ibid.*, 12

⁵¹ Gunnar Danbolt, *Norsk Kunsthistorie*, 308.

⁵² Inglot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz*, 32

innpass. Abakanowicz kunstneriske utvikling ble også stimulert av kontakter i det polske avantgardemiljøet.

I 1956 giftet hun seg med sivilingeniør Jan Kosmowski (1929). Samme år skjedde det politiske forandringer som fikk store følger for kunstnerne. Wladyslaw Gomulka (1905- 82) ble ny partileder og foretok en revisjon av kulturpolitikken. De viktigste forandringene var: frihet i form og innhold, kreativ autonomi for individuelle kunstnere, en åpning for kontakt med utlandet og samarbeid mellom polske og vestlige kunstnere.⁵³ Viktig utenlandske kunstnere ble vist i Warszawa, blant annet abstraktekspresjonistiske verk av Jackson Pollock (1912-56) og skulpturer av Henry Moore (1898-1986). Kulturell utveksling ble en del av regjeringens offisielle politikk, blant annet vandretstillinger med tekstilkunst, som ”Moderne polsk tekstilkunst” vist i Oslo i 1965.

Kulturdepartementet støttet gruppeturer til Vesten. Abakanowicz’ første tur gikk til Italia i 1957. Det var en studietur organisert av den polske kunstnerorganisasjonen. Her ble hun kjent med konstruktivisten Henryk Stazewski. Konstruktivistene så kunst som en objektiv, vitenskapelig undersøkelse av abstrakte egenskaper. Hva var karakteristisk for den polske konstruktivismen? Den opprinnelig russiske kunstretningen var et ønske om å tilpasse kunsten til tidens sosiale og industrielle behov. Den polske konstruktivismen opponerte mot at kunsten skulle tilpasses sosial og praktisk nytte. I stedet forsvarte de ideene om en autonom kunstform med rett til kunstnerisk eksperimentering.⁵⁴

Stazewski og hans kone, maleren Maria Ewa Lunkiewicz (1895–1967) støttet, oppfordret og introduserte henne for nye tanker. Intellektuelle samlet seg til debatt i parets ettroms leilighet. Abakanowicz lyttet og ble fascinert av utvekslingen av ideer. Hun ønsket å være like radikal i sin egen kunst, bryte med fortiden og skape noe nytt, i form og materiale.⁵⁵ Under konstruktivistenes innflytelse fikk Abakanowicz et annet syn på sine bilder. Hun skiftet stil. Arbeidene begynte å vise en strengere komposisjon. Det floreale uttrykket forsvant og flaten ble delt i separate fargefelt. Fargene skiftet til brune, beige og svarte jordfarger. Mer og mer søkte hun etter inspirasjon i seg selv og sine egne opplevelser og erfaringer. Hun drømte om å oppdage sitt eget kunstneriske språk og søkte etter en måte som ville gjøre hennes kunst mer taktil, intuitiv og personlig.⁵⁶

⁵³ Ibid., 34

⁵⁴ www.culture.pl/en/culture/artykuly/os_strzeminski_wladyslaw

⁵⁵ Rose, *Magdalena Abakanowicz*, 15

⁵⁶ Ibid., 16

En polsk kunstner som var opptatt av det taktile uttrykk var professor Mieczyslaw Szymanski. Szymanski blir kreditert for å være den første fiberkunstner i Polen. Han var leder for eksperimentavdelingen på Akademiet i Warszawa fra 1949 til 1979. Szymanski utfordret studentene til å transformere konvensjonelle, flate veggtekstiler til tredimensjonale former. Abakanowicz søkte råd relatert til tekniske problemer og Szymanski oppfordret henne til å ta i bruk sisal og tenke veggtekstiler som relieff.

På slutten av 50-tallet begynte Abakanowicz å veve små tekstilkomposisjoner på vevramme. Hun oppdaget noe mystisk ved den ujevne overflaten som gradvis ble en komposisjon på sin egen autonome måte. Det tekstile mediet ga henne en frihet til å forfølge egne kunstneriske intensjoner. Tekstil ga henne flere uttrykksmuligheter enn maleri som var mer begrenset. ”I thought,” skrev Abakanowicz, ”that it was truer than depicting matter, because what remain within the frame of a painted picture is just the painting, and matter is left somewhere else to be what it is.”⁵⁷

På akademiene i Øst Europa var det vanlig med ansatte assistenter. Assistenten satte opp og gjorde klar veven. Det eneste studentene gjorde var selve vevingen. Mye tyder på at Abakanowicz hadde teoretisk kunnskap, men begynte å veve først etter å ha sluttet på akademiet. I følge kunsthistorikeren Barbara Rose, hadde Abakanowicz kjennskap til Bauhaus betydning når det gjaldt eksperimentering med overflate og tekstur.⁵⁸ De store, vevde arbeidene begynte hun med da hun kom til Maria Laszkiewicz’ eksperimentelle vevetelier i 1961. Manglende praktisk kunnskap om veving ga henne frihet til å eksperimentere med materialer og teknikker. Hun var ikke opptatt av veveteknikker, understreker hun fremdeles, i en alder av 80 år.⁵⁹

3.2.1 Den første separatutstillingen

I 1960 hadde Abakanowicz sin første separatutstilling: ”Wystawa prac Magdalena Abakanowicz – Kosmowskiej” i Kordegarda, Warszawa. Det var en utstillingshall som tilhørte kulturministeriet. Abakanowicz viste store fargerike gouacher og akvareller malt på papir og laken, noen få oljemalerier og de første vevde eksperimentene. Gouachene hadde høydeformat, som størrelsen på et laken. Ikke ulikt de hengende tekstilflakene som var så populære på 70-tallet i Norge. Fargene klare og sterke og motivet abstrakt mot det surrealistiske. Bildet *Fisk* (1956/57) (fig. 1) viser abstrakte, organiske figurer spredt utover

⁵⁷ Jasia Reichardt, *Magdalena Abakanowicz*, (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1982), 34.

⁵⁸ Rose, *Magdalena Abakanowicz*, 18.

⁵⁹ E-post fra Abakanowicz 27.11.09

flaten med en rød hovedform i midten. Bunnfargen grønn i forskjellige turkise nyanser. Motivene minner om surrealisten Joan Miró (1893-1983) lekne former, men i en annen fargeskala. De kraftige, røde og grønne komplementærfargene er sterkt dominerende. Ikke lett å finne andre kunstnere å sammenlikne med. Kan muligens karakteriseres som *Biomorphic Art*, som fokuserer på kraften i det naturlige liv og bruker organiske ”formløse” figurer fra biologien.

Utstillingen fikk ikke tillatelse til å åpne - den ble forhåndssensurert av myndighetene. Kunsten hadde formale tendenser som ikke var forenlig med den offisielle doktrine og den sosialrealistiske stilen. Reglene tilsa at kun 15 % av utstillingene i løpet av et år kunne vise ”borgelig” abstrakt kunst. Etter en del byråkratisk krangel ble utstillingen åpnet et par dager senere.

Kunstneren Maria Laszkiewicz så Abakanowicz’ sensurerte arbeider gjennom gallerivinduet. Hun noterte Abakanowicz’ navn på en liste over kunstnere hvis verk kunne være aktuelle for juryen til Biennale Internationale de la Tapisserie i Lausanne. Slik ble Abakanowicz en av representantene for Polen på den første Biennalen i Lausanne i Sveits 1962. Problemet var at biennalen var en tekstilutstilling. Abakanowicz hadde ingen praktisk erfaring med store vevde tekstiler og ikke et egnet atelier. Maria Laszkiewicz tilbød henne verkstedplass. Verkstedet var i kjelleren i hennes egentlig hjem og ble brukt som et kollektivt atelier for medlemmer av kunstnerorganisasjonen. Abakanowicz begynte å vev i Maria Laszkiewicz verksted i 1961 og ble der i syv år.

3.2.2 Det eksperimentelle atelier og Maria Laszkiewicz

Maria Laszkiewicz var en veterankunstner innen vev og skulptur. Hun hadde studert tegning i Riga, skulptur på akademiet i München og ved professor Antoine Bourdelles (1861-1929) atelier i Paris.⁶⁰ Hos Bourdelle hadde hun lært rom, rytme og dynamikk i form og blitt kjent med ulike typer materialer. Laszkiewicz kombinerte skulptur og vev i tredimensjonale verk. Hun var en anerkjent kunstner som hadde hatt separat utstilling både i New York og i det anerkjente Zacheta galleri i Warszawa. Hun deltok på Lausanne Biennalen flere ganger og var innkjøpt av Nasjonalmuseet i Warszawa, Tekstmuseet i Łódź og Museum of Modern Art i Mexico. ”Det eksperimentelle veveatelieret” hos Laszkiewicz ble et viktig senter for avantgardistisk eksperimentering. Mange kjente vevere startet sin karriere i dette atelieret og

⁶⁰ Gjennom sitt virke som lærer hadde Bourdelle stor innflytelse på mange kunstnere fra ulike land. Blant annet studerte Dagfinn Werenskiöld (1892-1977) med Bourdelle.

flere vant priser i utlandet. Laszkiewicz hjalp sjenerøst til med å skaffe materiale. Hun ga kunstnerne ikke bare et sted å arbeide, men også trøst, oppmuntring og inspirasjon.

Det var to temaer som gikk igjen i Laszkiewicz' verk: rom og figur. Hun var interessert i mennesket og naturen. Hennes tekstilskulpturer var laget ut fra personlig erfaring og det var det ekspressive uttrykket, ikke formen som var det viktigste.⁶¹ Laszkiewicz skulpturer gir referanser til sakral kunst i form av Maria eller Kristus skikkelser. Skulpturene er høye og smale, 240 - 350cm høye. De er figurative og har karakter av religiøs karisma. Tekstilene er vevet i lange remser i grov sisal. Remsene er montert sammen og remsenes naturlige lenger danner kropp og armer. Ansikt og/eller hender er utskåret i tre. Hendene er ofte foldet i bønn, som i skulpturen *Figur III* (fig. 2)

Abakanowicz var interessert i å søke nye alternativer i jakten på et personlig og direkte uttrykk. Hun var opptatt av de modernistiske ideene som oversvømmet Polen. Den innføringen som ble gitt i tradisjonell veving på akademiet var for gammeldags og provinsiell. Abakanowicz så muligheter til en ekspressiv ytring i tekstilkunsten som hun ikke fant i maleriet. Hun ble sterkt påvirket av Laszkiewicz skulpturelle tilnærming og hennes sensitivitet for tekstur og struktur.⁶² Dessuten kunne Laszkiewicz tilby utstyr og lokaliteter store nok til å veve tekstiler på 12 m², som var minstemålet for Biennalen i Lausanne.

3.3 Abakanowicz gjennombrudd internasjonalt

Abakanowicz internasjonale gjennombrudd skjedde på den første Biennale internationale de la Tapisserie i 1962 på Musee Cantonal des Beaux-Arts i Lausanne. Biennalen i Lausanne manifesterte seg som et viktig forum for tekstilkunsten og fikk oppmerksomhet i hele verden. Den ble en viktig visningsarena for tekstilbasert kunst frem til 1992.

Jean Lurcat (1892-1966), fransk maler og designer hadde ideen til Biennalen som var ment som en hyllest til fornyelsen av den franske billedveven. Målsettingen var å vise billedvev som veggmalerier - ”murale” billedvev. Utstillingen var dominert av store figurative vevde tepper utført i edle materialer som ull og silke. Det var 59 deltakere fra 17 ulike land. Biennalen var det første forsøk på å frigjøre vevingen fra dens rolle som underordnet for et annet medium, men fremdeles var tekstilene tegnet av malere og utført av profesjonelle vevere. Bare ni av arbeidene som var utført av kunstnerne selv. Deriblant Abakanowicz, som

⁶¹ Danuta Wróblewska, ”Maria Laszkiewiczowa: Talks with the Editors”, *Projekt* nr 4 (1976): 10-17

⁶² Inglot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz*, 42.

brøt med forestillingen om billedveven som et todimensjonalt bilde, oversatt fra maleri. Det var de polske kunstnerne, foruten Abakanowicz deltok Jolanta Owidska (1927) og Wojciech Sadley (1932), som vakte oppsikt og representerte nye og grensesprengende tendenser.

Abakanowicz' organiske figurer hadde utviklet seg til enkle abstrakte og mer geometriske former inspirert av konstruktivistiske ideer. På Lausanne biennalen viste hun *Komposisjon i hvite former* (1962) utført i høydeformat; 6 meter høyt og 2 meter bredt. Arbeidet røpet Abakanowicz' nye interesse for å synliggjøre materialets fysiske egenskaper og hennes fascinasjon for å bygge opp overflaten. Ved bruk av uspunnet lamull og innslag av tykke bomullstråder, tilførte hun en tekstural effekt. Abakanowicz tillot de naturlige kvalitetene i fibrene å bli et essensielt strukturelt element i verket. Komposisjonen signaliserte et mer romlig billedvevkonsept i motsetning til de flate og jevne billedteppene i ull og silke.

Kunsthistorikeren Alf Bøe (1927-2010) så Abakanowicz' arbeider for første gang på denne utstillingen. Han skrev en anmeldelse, publisert i *Bonytt* 1962, hvor han merker seg de til da ukjente polske tekstilkunstnerne og spesielt Abakanowicz. Dette er antakelig første gang det norske publikum blir introdusert for Magdalena Abakanowicz. *Komposisjon med hvite former* hadde, ifølge Bøe, en usedvanlige rik stofflighet - det brøt ikke flaten, som de senere tekstilene skulle komme til å gjøre. Det var fremdeles et teppe, men med en annen tekstural overflate. Bøe registrerte det spontane uttrykket som oppstår når kunstneren vever selv og uten kartong. Han merker seg fraværet av den glatte overflaten: "Teknikken er grov, og teppene langt fra feilfrie – flatene buler, og veven er ujevn; likevel virker komposisjon og farve i disse teppene samarbeidet med et uttrykk som ligger i selve materialets tekstur, slik at vi i noen grad også står overfor materialkomposisjoner". Han skriver videre at det er frodige arbeider med stor egenart. "De betyr noe nytt innenfor den store europeiske teppekunsten, og har gitt kunstnere fra andre veveland noe å tenke på."⁶³

Også andre kritikere applauderte Polens bidrag og fremhevet det ekspressive uttrykket som knyttet de moderne tekstilene til utviklingen innen samtidskunsten. Det er kanskje dette som er sakens kjerne, som gjorde at de skilte seg ut og fikk så mye oppmerksomhet. De polske tekstilene hadde et språk som var i samsvar med samtidskunsten i andre kunstmedia. Enkelte kunstteoretikere trekker paralleller til kunstretningen *Art Informal (Art Autre)*.⁶⁴ Den dominerte mye av den europeiske kunstscene på den tiden, på samme måte som den abstrakte ekspresjonismen i USA. Eksempel på kunstnere er Jean Dubuffet og Pierre Soulages som

⁶³ Alf Bøe. "Vår tids billedtepper". *Bonytt* 22, (11-12/1962): 267-269

⁶⁴ Inglot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz*, 46-47

Abakanowicz besøkte etter utstillingen i Lausanne. Hun krediterte senere Soulages for å ha inspirert henne til å arbeide i stort format.⁶⁵ *Art Informal (Art Autre)* insisterte på et mer direkte og intuitivt uttrykk, men viser også til kunst uten form, i motsetning til konstruktivistenes strenge geometriske komposisjoner.⁶⁶ *Komposisjon med hvite former* har en konstruktivistisk oppbygging. Jeg synes hennes senere arbeider, er mer analoge med *Art Informal*. Vel så interessant kan det være å se Abakanowicz' arbeid som en parallell til popkunsten og bruken av materiale hentet fra hverdagslivet.

3.3.1 "Den polske skolen"

Den tradisjonelle teppekunsten var historisk knyttet til det dekorative og figurative språk. Tekstilkunst var "synonymt" med billedvev og håndverkstradisjon. Jean Lurcats verk og de andre franske bidragene på Lausannebiennalen, var en forlengelse av 1600- og 1700-tallets gobelinteknikk. Abakanowicz' uttrykk var totalt annerledes og representerte 60-tallets opprør mot den konvensjonelle vevetradisjonen. Essensen i det nye tekstile uttrykket var materialets taktile kvalitet og temperamentet i uttrykket. Den kunstneriske prosessen skapte en intimitet i verket. Det materialspesifikke ble betegnet som "det tekstile uttrykket." Det nyskapende kom til syne gjennom at kunstneren vevde selv og ikke etter figurative skisser utført av andre kunstnere. Det var ingen distanse mellom kunstnerens intensjon og utførelsen av verket, men et samspill mellom intuisjon, materiale og teknikk. En interaksjon hvor kunstneren tar hånd om prosessen og bruker sin egen erfaring og kunstneriske vilje.

Betegnelsen "den polske skolen" startet med verkene som de polske kunstnerne viste på den første Biennalen. De vevde og tegnet sine egne verk. I motsetning til de franske som var tegnet av malere, blant annet av Henri Matisse (1869-1954) og utført på veveverksteder av profesjonelle håndverkere. Det var vanlig at produksjonen av tekstile verk var knyttet til et verksted. Alle deltagerne på den første Biennalen, med noen få unntak, oppga veveverksteder som ansvarlig for produksjonen. For ikke å skille seg ut, anmeldte de polske kunstnerne navnet "Atelier Experimental de L'Union des artistes Polonais" som sitt verksted. På den måten fikk Maria Laszkiewicz' kjelleratelier et berømt navn.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Edward Lucie-Smith, *Visual Arts in the twentieth Century*. (New York: Harry N. Abrams Inc., Publishers), 237.

3.3.2 Biennalen i Sao Paulo

Magdalena Abakanowicz fortsatte å veve på atelieret til Maria Laszkiewicz. I 1965 vant hun gullmedaljen på den internasjonale kunstbiennalen i Sao Paulo i Brasil. Hun mente selv at arbeidene i Sao Paulo var laget i protest mot konvensjoner og de aksepterte disiplinene i kunstverdenen og ble ikke særlig glad for prisen. Selv om hun betraktet verkene som en protest, så var det nettopp det at hun brøt med konvensjonene som ble epokegjørende for tekstilkunsten. Det er dette bruddet med den tradisjonelle billedveven, som utad var viktig.

Abakanowicz deltok med flere arbeider på Biennalen i Sao Paulo. I disse verkene, *Andromeda*, *Dorota*, *Anna* og *Cleopatra*, går hun videre i eksperimentering med ulike materialer. De er fortsatt rettvinklede i formatet og montert på veggen. Vekslingen mellom grove og fine fibre danner relieffer og bygger ut flaten, foreløpig forsiktig. Komposisjonen har forlatt den geometriske inndelingen og fremstår som abstrakt og malerisk. Dette gir assosiasjoner til landskap. Kontakten mellom Abakanowicz' materiale og selve arbeidsprosessen var viktig. Materialer som hamp, hestehår, lin og sisal hadde ikke bare den sensitiviteten som organiske fibre besitter. De var også tradisjonelt materiale knyttet til fortiden, og ga assosiasjoner til barndom og lek med form og farger funnet i naturen. Den taktile kontakten mellom materiale, kan ses som en manipulering av både natur og historie.⁶⁷

En kuriositet, men en slags assosiasjon finner jeg til maleren Jakob Weidemann (1923-2001). Han var opptatt skog trær, planter og natur. ”Weidemann hadde bøygd seg ned mot den jordbotnen som ingen tidligere hadde ofra særlig merksemd, og funne eit oppkomme av fargar og former.”⁶⁸Hans skogbunnsbilder er norsk natur i nærperspektiv. Abakanowicz bilder kan muligens betraktes som polsk natur i nærperspektiv. Weidemanns *Skogbunn* (1961) har farge, form og materialitet ikke ulikt Abakanowicz *Andromeda* (1965) Abakanowicz' arbeider skapte ikke bare sensasjonen med et materialbasert uttrykk, men hadde i seg et nytt moderne billedspråk.

Flere av disse arbeidene ble senere vist på Kunstindustrimuseet i Oslo i 1967. Utstillingen i Sao Paulo ga henne internasjonal anerkjennelse. En sentral posisjon som kunstner oppnådde hun etter hvert gjennom de monumentale tekstilskulpturene som fikk betegnelsen *Abakan*.

⁶⁷ Reichardt, *Magdalena Abaknowicz*, 46.

⁶⁸ Gunnar Danbolt, *Norsk Kunsthistorie*, 322.

3.4. Tekstile skulpturer

På midten av 60-tallet ble de vevde komposisjonene trukket vekk fra veggen og ut i rommet. Komposisjonene skulle verken være billedvev eller skulpturer. Resultatet var tredimensjonale former som var radikalt annerledes enn andre former for kunst. De fikk etter hvert navnet *Abakan*. Betegnelsen ble først introdusert av kritikeren Hanna Ptaszkowska i 1964, som beskrev de vevde skulpturene som ”en ny sjanger som Abakanowicz har oppfunnet et sted mellom gulv og vegg”.⁶⁹ *Abakan* ble en betegnelse for Abakanowicz’ fritt hengende, tredimensjonale vevde verk og en identifikasjon både for kunstneren og kunsten. *Abakan* er også navnet på hovedstaden i Khakasia i sørlige Sibir. Det knyttet navnet ytterligere til Abakanowicz’ russiske familiebakgrunn.

Karakteristisk for *Abakanene* er ulike vevde former som er sydd sammen til tredimensjonale skulpturer. Det var frittstående former som kunne henge i grupper og skape rom. Den røffe overflaten og vertikaliteten ga dem en karakteristikk av både menneske og natur. Høyden var betinget av Abakanowicz’ nye atelier. Hun bodde i mange år i en ettroms leilighet. Etter hvert som boligsituasjonen i Warszawa ble bedre, flyttet hun inn i en treroms leilighet med stor høyde under taket. Her innredet hun et eget atelier. Takhøyden gjorde det mulig å lage tredimensjonale monumentale arbeider.

Abakanene viste en tendens til å bli stadig større i format og skulpturene kulminerte med utsmykningen *Bois-le-Duc / Hertugskog* (1970-71). Utsmykningen ble laget til regjeringsbygningen i Nord Brabant i Nederland. *Bois-le-Duc* er en monumental svart vegg på 8 x 20 meter og er den største av hennes komposisjoner. Utsmykningen likner en organisk skog og gir referanser til barndomstraktene. Arbeidet tok mer enn seks måneder. Dette var tungt og komplisert og var noe av det siste Abakanowicz utførte i veven.

Abakanowicz’ vevde skulpturene beveget seg ut i rommet. Det oppsto kommunikasjon mellom de enkelte verk og mellom verk og omgivelser. Utstillingsarkitekt Stanislaw Zamecznik (1909-1971) var en viktig inspiratorskilde når det gjaldt montering og det arkitektoniske utstillingskonseptet.

⁶⁹ Reichardt, *Magdalena Abakanowicz*, 46.

3.4.1 Det utvidede rom

Abakanowicz ble i 1965 professor på Kunstakademiet i Poznan. Der ble hun kjent med Stanislaw Zamecznik, som var professor på avdelingen for interiørarkitektur. Han var utdannet arkitekt, men hadde en karriere som designer for nyskapende utstillingskonsepter med utgangspunkt i omgivelsene, miljøet og det arkitektoniske. Zamecznik oppfordret henne til å sette verkene i forbindelse med rommet og inspirerte henne til å bevege seg bortenfor det individuelle objekt mot et konsept som inkluderte omgivelsene.⁷⁰ Han understreket nødvendigheten av å designe og montere utstillingen selv. Det ville si å planlegge, bestemme alt, og ha kontroll over enhver situasjon. Dette førte til et intimt vekselspill mellom arbeidene, rommet og betrakteren. (I 1971 samarbeidet Abakanowicz og Zamecznik i en dramatisk installasjon på Teater Wielki i Warszawa hvor *Abakanene* spilte rollen som skuespillere.)

Årsaken til den store oppmerksomheten Abakanowicz' utstillinger fikk verden over, vil jeg hevde, skyldes ikke bare hennes unike verk, men i høyeste grad samspillet mellom verkene og integrering av det arkitektoniske.

3.5 Oppsummering

Abakanowicz' personlighet og arbeid kan leses inn i den polske konteksten. Historien om det ensomme barnet fra en aristokratisk familie, oppvokst i et isolert kommunistland ble etter hvert en myte hun skapte rundt seg selv som kunstner. Men det er ikke tvil om at hennes klassemessige bakgrunn har betydning for hennes sterke personlighet. Den har gitt henne sosial status, selvspekt og ikke minst tro på egne evner og muligheter. Hun har vært flink til å skaffe seg gode arbeidsvilkår og knytte kontakt med viktige bekjentskaper, både privat og i det offentlige. Hennes arbeidskapasitet har vært enorm.

Abakanowicz oppvekst, hvor hun knyttet seg til faren, følte seg avvist av moren og tok avstand fra de feminine gjøremål, synes å være utslagsgivende. Hun likte å gjøre "gutteting" og tilbrakte mye tid ut i skog og mark. Dette har hatt stor betydning for valg av uttrykk. Materialiteten hos Abakanowicz er knyttet til trær, mose, bark, planter og hennes interesse for organiske former. Denne erfaringen kan leses rett inn i *Abakanene*. Og er en kunnskap hun var opptatt av og brukte i sin undervisning på akademiet i Poznan.⁷¹ Barndommens lek og

⁷⁰ Inglot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abkanowicz*, 62

⁷¹ Samtale med Bente Sætrang 29.06.2010

utforsking av naturens konstruksjoner må ha vært stimulerende og utfordret skapertrangen. Friheten til å være selvstendig, frihet til å gjøre nær sagt hva som helst innen et kunstnerisk uttrykk, er karakteristisk for Abakanowicz' vevde arbeider. Professorene på akademiet i Warszawa, med utdannelse fra Frankrike i mellomkrigsårene, var viktige formidlere av trender og impulsene fra Vest Europa. Myten om det isolerte Polen, stemmer ikke med den kunnskap og innovative arbeid som ble formidlet til studentene.

Maria Laszkiewicz og hennes eksperimenterende veveteljer har utvilsomt vært svært viktig for Abakanowicz' utvikling. Jeg tror hun har vært en betydelig inspirasjonskilde, ikke kun på det praktiske plan, men også kunstnerisk og i langt større grad enn Abakanowicz vil kreditere henne for.

4 Abakanowicz' utstillinger i Norge

4.1 "Moderne polsk billedvev" 1965

Magdalena Abakanowicz hadde to separatutstillinger i Norge på 1960- og 70-tallet. Men allerede i 1965 var utstillingen "Moderne polsk billedvev" på Kunstindustrimuseet i Oslo. Polsk tekstilkunst ble på 1960- og 70-tallet vist verden rundt og var et ledd i Polens propaganda for kunst og kultur.

I Oslo var 26 polske kunstnere presentert med til sammen 40 kunstverk. Abakanowicz var representert med to arbeider. Det samme var Maria Laszkiewicz, som Abakanowicz da arbeidet hos. Videre deltok Jolanta Owidzka og Wojciech Sadley som begge hadde gjort seg bemerket på den første Lausanne biennalen i 1962. Det finnes lite dokumentasjon fra denne utstillingen. Det er derfor vanskelig å gi en beskrivelse av hva som ble vist. Den må imidlertid ha vakt oppsikt, både positivt og negativ, Håkon Stenstadvold (1912-77)⁷² var ikke begeistret for polsk vevkunst. I katalogforordet til utstillingen *Atelier norsk billedvev*, vist på Kunstindustrimuseet i Oslo våren 1967, refererte han til at Else Halling (1899-1987)⁷³ hadde elever fra mange land. Stenstadvold fremhevet at norsk billedvev var til inspirasjon for utenlandske tekstilkunstnere og synes det var bortkastet at nordmenn dro til Polen. Han viste liten forståelse for det polske uttrykket og deres eksperimentering med teknikk og materiale: "Og så drar begavet norsk ungdom til Polen, som lider kvaler av å være utestengt fra kvalitetsmaterialer, og kommer hjem med en teknikk som er på høyde med å stoppe ullsokker og reparere slitte albuer."⁷⁴ Stenstadvold var tydelig indignert over det han hadde sett av polsk kunst og mente man måtte utnytte den tekstile kunnskapen som fantes i Norge.

Alf Bøe, sjefskurator og assisterende direktør på Kunstindustrimuseet, var derimot av en annen oppfatning. I brev av 21/10-1966 til den polske ambassade, understreker han betydningen av å vise polsk tekstilkunst for unge norske tekstilkunstnere. Bøe ønsket å følge opp suksessen fra den polske utstillingen i 1965 med en separatutstilling av Magdalena Abakanowicz.

⁷² Maler og grafiker. Tegnet kartonger til Norsk Billedvev A/S. Rektor på SHKS 1964-72

⁷³ Billedvever og overlærer på Statens kvinnelige industriskole 1941-63. Leder for norsk Billedvev A/S

⁷⁴ Stenstadvold, *Atelier norsk billedvev*, 3

4.2 "Magdalena Abakanowicz' arbeider i vev" 1967

Alf Bøe hadde vært til stede på den første Internasjonale Biennalen i Lausanne 1962. Under en samtale med Abakanowicz i Lausanne kunne Bøe, i kraft av sin stilling, invitere kunstneren til å stille ut i Norge.⁷⁵ Slik gikk det til at en av hennes første separatutstillinger på et museum utenfor Polen, fant sted i Norge. Utstillingen, "Magdalena Abakanowicz' arbeider i vev" åpnet på Kunstindustrimuseet i Oslo september 1967. Den ble deretter vist i Vestlandske Kunstindustrimuseum i Bergen, Stavanger Kunstforening i Stavanger og Kunstforeningen i Trondheim.

Alf Bøe slo selv an tonen i et begeistret katalogforord, hvor han presenterer Abakanowicz som en representant for den moderne europeiske kunsten. Han fremhever hennes eksperimentering med materialer og mener at dette skaper en helt ny stemning hos publikum. Det som gjorde mest inntrykk var fargeholdningen og utnyttelse av tekstur i teppevevning. Den ukonvensjonelle bruk av materialet styrket det sensuelle inntrykket og ga inntrykk av: "... noe varmt, noe uhemmet levende og dypt personlig." Bøe merker seg de dype, mørke fargetonene brunt, grått og sort som svært annerledes enn de norske. Han viser til at hun vakte internasjonal oppsikt på Biennalen i Lausanne i 1962, men at arbeidene på denne utstillingen viser et nytt og spennende stadium. "Det personlige uttrykk er ennå sterkere til stede, formidlet gjennom helt ukonvensjonell behandling av tekstilflaten og av materialet." Arbeidene kunne ikke lenger kalles billedtepper, de utgjorde en form for fri kunst basert på materialets iboende egenskaper: "... en kunst som er bygget på den særegne uttrykkskraft som ligger gjemt i de tekstile materialers form, farge og tekstur."⁷⁶

Det var en tekstilkunst som hadde befridd seg fra kartongen og som hadde overskredet grensen mellom en reproduserende håndverkskunst og et rendyrket personlig uttrykk. Bøe viser til at selv om de polske kritikerne understreker sammenhengen med den tradisjonelle polske folkelige tekstilkunsten, så var Abakanowicz en modernist og ekspresjonist. Sammen med andre polske vevere hadde hun gjort polsk vevkunst intens og levende og deres verk hadde også paralleller til polsk teater, film og litteratur.⁷⁷

Bøe følger opp sitt engasjement i artikkelen "Vev som fri kunst" i Dagbladet (23.09.1967) og merker seg det psykologiske og sensuelle aspektet. "Glatte og kjølige flater

⁷⁵ Samtale med Alf Bøe 20.02.2008

⁷⁶ Alf Bøe, katalogforord til utstillingen "Magdalena Abakanowicz' arbeider i vev". (Oslo: Kunstindustrimuseet, 1967), 3.

⁷⁷ Samtale med Alf Bøe 20.02.2008

skifter mot ru og varme og gleden ved å stilles overfor et slikt arbeide kan være sensuell like meget som visuell: Den rike og vekslende tekstur understreker denne sensuelle verdi langt sterkere enn vi er vant til..." Bø presiserer at så abstrakt som denne tekstile kunst er i sitt uttrykk, så vil enhver vurdering av de enkelte arbeider bli subjektivt preget. Men, sier han, man kan ikke unngå: "... å bli berørt av en følelse av drama, i noen tilfelle av uhygge, i alle fall av noe fortettet og intenst, som har sitt utspring i kunstnerens egen personlighet." Han refererer til samtale med Abakanowicz hvor hun gir uttrykk for at hennes form er en personlig kamp med stoffet og med vevetradisjonen. Hennes tepper var skapt som en reaksjon mot de eksisterende billedteppene, mot det som var akseptert i polsk og internasjonal billedvev. Hun ønsket å bryte opp den "glatte og velpleide" flaten og manifestere en form som var personlig og annerledes. Bø avslutter artikkelen med: "Rimeligvis bør vi be himmelen bevare oss for at en så sterk personlig kunst som dette blir gjenstand for etterligning; noen skole på basis av Magdalena Abakanowicz' arbeider kan vanskelig tenkes." (Dagbladet 23.09.1967) Til tross for at Abakanowicz vakte oppsikt og begeistring, stilte Bø seg skeptisk til hvorvidt Abakanowicz' kunst kunne være stilskaper for andre tekstilkunstnere.

Jeg har valgt å referere til Bø fordi han gir en god beskrivelse og karakteristikk av det nye og frigjorte uttrykket. Dessuten viser han en uvanlig kunnskapsrik og innsiktfull forståelse for kunstens egenart. Hans personlige begeistring vil jeg tro, må ha bidratt til at utstillingen fikk mye oppmerksomhet. Bø var tydelig stolt over å ha fått Abakanowicz til Norge: "Du kan historisk notere at det var meg som fikk henne hit."⁷⁸

4.2.1 Verk - hva viste utstillingen?

Arbeidene på utstillingen viste en utvikling fra abstrakte flatekomposisjoner til eiendommelige relieffkomposisjoner med en mangfoldig bruk av materialer som innholdt "en nesten eksotisk sjarm." Utstillingen besto av 24 verk, pluss to verk utenom katalogen. Den var montert som en tradisjonell tekstilutstilling hvor verkene hang som store malerier på veggene.

Abakanowicz verk på denne utstillingen kan grovt deles inn i to kategorier; de rettvinklede og de gjennombrutte. De rettvinklede var formmessig mer konvensjonelle, mens de med brutt overflate hadde en vevkonstruksjon med åpninger og splitter. Verkene forholdt seg fremdeles til veggen, men var begynt å bli tredimensjonale. Det var også en tredje

⁷⁸ Ibid.

kategori, men dette var kun ett verk. Det hadde frigjort seg fra veggen og var montert i taket, som en fritthengende skulptur.

De rettvinklede var blant annet *Dorota*, *Desdemona* og *Hvit*. Verkene var abstrakte komposisjoner utført i lavstemte fargetoner. Arbeidene hadde breddeformat i størrelse 200/250 x300cm. *Dorota* (1964) hadde motiv som lignet et abstrakt landskap, eller ved nærmere betraktning kan man ane elementer av et ansikt. Mørke former markerer øyne. Munnen er en tykk taubit festet utenpå flaten. *Dorota* er mer en “vanlig” vevet tekstil, teknisk sett, kun tilført enkelte tufser av løst hengende hestehår. Koloritten er holdt i jordfarger som går fra helt lyse beige til mørke, nesten svarte toner. Den er vevet med materiale av samme tykkelse, bomullstau, hestehår og ull, og har ikke utbulinger i flate som i de senere tekstilene. *Dorota* var en av de tekstilene som deltok på Biennalen i Sao Paulo i Brasil hvor Abakanowicz vant gullmedalje i 1965.

Desdemona (1965) (Fig. 3) vakte oppsikt på den andre Biennalen i Lausanne i 1965. Abakanowicz' bruk av tykt ubehandlet tau og spesielt hestehår, forbløffet og provoserte og førte til protest mot at slike arbeider skulle delta på biennalen.⁷⁹ Motivet er en abstrakt komposisjon som gir assosiasjoner til natur og landskap. Ulike former er vevd tett og flatt, eller i kontrast til synlig renning hvor det grove materialet bukler seg og skaper relieff. Små hvite former utover flaten skaper perspektiv i flaten. *Desdemona*s farger veksler mellom rødbrune, varme sjatteringer i fortettet materiale til mørke, svart farger i grovere materiale. Materialets iboende egenskap er en del av motivet, de bidrar til en opplevelse av natur, mystikk og rom. Abakanowicz utnyttelse og frigjørelse fra den tradisjonelle veveteknikken begynner å ta form i *Desdemona*. Det karakteristiske er at den henger på siden og de vevde sidekantene danner bunn og topp. Med denne veveteknikken (hvor komposisjonen er snudd 90 grader i veven), kan ulike farger og former moduleres og blandes. Det gir mer glidende og avrundede overganger, enn hakketeknikkens ujevne, sømlignende konturer.

Arbeidene og *Desdemona* var fremdeles maleriske og ga referanse til abstrakte landskapsmaleri. Hvis vi skal beskrive disse to etter forbilde fra kunsthistorien og Heinrich Wölfflin (1864-1945), kan vi si at *Dorota* tenderer i retning av det lineære, mens *Desdemona* er mer i det maleriske. Tekstilene gir assosiasjoner til norske malere som for eksempel Ørnulf Opdahl (1944) og hans abstrakte landskapsmalerier, en blanding av ren abstraksjon og landskap. Eller Bjørn Sigurd Tufta (1956) og hans mørke, tette materialiserte malerier. Begge kunstnerne bruker ulike teknikker, feite penselstrøk eller bruk av ulike tilsetninger, for å

⁷⁹ Inglot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz*, 51.

oppnå fysisk nærvær. Det fysiske var sterkt til stede i Abakanowicz' arbeider og ble mer og mer karakteristisk. Etter hvert forandret det maleriske uttrykket seg og en ny fysisk persepsjon oppsto, som for eksempel i teksten *Hvit*.

White / Hvit (1966) (Fig. 4) er, som navnet tilsier, utført i hvite fargevariasjoner. De hvite nyansene fremkommer ved forskjellig bruk av materialer som bomull, silke og sisal. Hovedinntrykket av motivet er det mylder av tykke snorer som vrir og bukter seg gjennom billedflaten. Med dette verket begynte Abakanowicz å skulpturere i relieff og åpninger. *Hvit* er dramatisk gjennomskåret av en åpen vertikal slisse. Slissen fremheves og er markert med en svart, ulldott som vokser ut av åpningen. Ved å åpne for det innvendige begynte Abakanowicz og utforske dybde, variasjon og rikdom i fibermaterialet. Det oppsto en sensualitet i motivet og produserte dramatiske visuelle effekter. Her har Abakanowicz funnet sin innovative teknikk, som viser vei i utviklingen mot et annerledes billeduttrykk. Det er ingen stilistiske eller motiviske referanser. Materialet bygger en abstrakt komposisjon hvor materialet er selve motivet som henviser til og spiller på betrakterens egen fantasi og innbilningsevne. Et materialbilde i sin egen autonome form.

Argentine (1967) og *Ovale D'or / Gylden oval* (1967) er to verk som bærer preg av å være underveis i eksperimenteringen. De er overlesset med ulike materiale og har ikke helt funnet sin adekvate form. Med disse tekstilene forlater Abakanowicz den rettvinklede billedflaten og konstruerer nye formater. (Nærmere beskrivelse i vedlegg, side 90).

Med *Assemblage II / Sammenstilling II* (1967) 300x235cm og *Triptyque noir / Svart triptyk* (1967) 300x240cm forlater Abakanowicz definitivt det vi forbinder med tradisjonell billedvev og todimensjonal billedfremstilling. Det estetiske og dekorative innsalget er forsvunnet. Det mest slående er den mørke, og til dels dystre fargeholdningen. Løsthengende tråder og pels skaper en aura av mystikk som blir forsterket av svarte, monokrome farger. Verkene gir assosiasjoner i flere retninger; fra uregjerlig natur, forkullet tre, ødelagt hud og til sensuelle symboler. Den usymmetriske komposisjonen i *Assemblage II* gir ytterlige inntrykk av "tilfeldighet" - noe ustrukturert og spontant som forsterker det ekspressive uttrykket.

Arbeidene er vevet hovedsakelig med sisal, med små innslag av pels og hestehår. Renningen er også svart og utgjør en viktig del av komposisjonen. I de lange vertikale splittene er renningstrådene synlige. De fremstår som horisontale tråder og danner et fint slør av skjelvende grafiske streker. Tekstilene henger, i likhet med *Desdemona*, med de vevde sidekantene som topp og bunn. Det løser opp og frigjør muligheter til å manipulere trådene mer fritt. Abakanowicz frigjorde muligheten til å forme det myke materialet etter hennes egen

personlige stil. Hun brukte teknikken og materialet til å skape imaginære, levende og romlige formasjoner som også var karakteristisk for *Triptyque noir*. (Fig.5)

Triptyque noir / Svart triptyk (1967) var utstillingens mest monumentale verk. En mysteriøs og mørk uttrykkskraft er fremtredende. Verket refererer både et indre og ytre landskap. Materialkomposisjonen er dominert av vertikale former og åpne splitter og en formmessig interessant rytme er fremtredende. Takten skifter mellom tunge og lette partier som består av tett vevde flater og åpne vertikale splitter der den svarte renningstråden kommer til syne. Renningen danner et ornament av bølgende tråder. De gjennombrutte snittene inviterer veggen inn i komposisjonen. De hvite/lyse veggfeltene står i skarp kontrast til den svarte/mørke komposisjonen og inngår som en del av persepsjonen. Disponering av elementene er fordelt i et dramatisk uttrykk, forsterket av et markert relieff midt i bildet. Relieffets ovale form og røde farge gir assosiasjoner til kvinnelige kjønnslepper. Alf Bø fremhevet *Triptyque noir* som et dypt dramatisk teppe hvor: "... det hele utgjør et stort og merkelig fantasilandskap hvor sinnet på egen hånd gjør sine vandringer." (Dagbladet 23.09.1967)

Et annet dramatisk verk, dog på andre premisser er *Composition with hands/ Komposisjon med hender* (1966). I dette arbeidet har Abakanowicz brukt rene plastiske virkemidler og inkorporert avstøpninger i gips av sine egne hender. To naturalistisk utformede hender stikker ut av den vevde overflaten. Dette er et arbeid som referer til Maria Laszkiewicz figurative skulpturer i sisal med hender og/eller ansikt utskåret i tre. *Komposisjon med hender* viser Abakanowicz' voksende interesse for en mer definert referanse til menneskekroppen.⁸⁰ En interesse som peker fremover mot de støpte skulpturene på slutten av 70-tallet.

Column / Søyle (1967) er et verk som helt forlater flatebegrepet og frigjør seg fra veggen. Den er 380cm høy og formet som en sylinder som henger fritt fra taket. *Søyle* er vevet i sisal og det er sisalens egenskaper og muligheter som konstruksjonsmateriale som begynner å ta form. *Søyle* skaper assosiasjoner til skog og trær og er muligens en tilbakevending til barndoms minner og materiale assosiasjoner. Dette var en begynnelse til de tredimensjonale arbeidene som ble kalt *Abakan* og som hun presenterte 10 år senere på Høvikodden.

Karakteristisk for Abakanowicz' verk på utstillingen var den enorme kraften de utstrålte. Originaliteten og friheten vitnet om et strekt og personlig uttrykk som hadde funnet

⁸⁰ Inglot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz*, 57.

sin adekvate form.⁸¹ Men mest særegent var det taktile og intime uttrykket. Samtidig som man fikk følelsen av noe gammelt, mystisk og til dels dyrisk. Vekten ble lagt på det taktile og ikke bare på det visuelle. Fiber materialets fysiske egenskaper fremhevet den taktile persepsjonen, inviterte til berøring og ga referanser til hud og kropp, sensualitet, intimitet, kjønn og det emosjonelle.

4.2.2 Offentlige innkjøp

Utstillingen ble godt besøkt, fikk mye oppmerksomhet og solgte bra. Abakanowicz opplevde for første gang offentlige innkjøp. (Opplysninger om verk i norsk eie, se vedlegg side 88)

Oslo kommunes kunstsamlinger ved Oslo Kinematografer, kjøpte to verk; *Argentine* (1967) og *Ovale d'Or* (1967). Arbeidene hang i mange år på Colosseum kino fram til ombyggingen i 1998.

Universitet i Oslo kjøpte *Triptyque Noir* (1967). Arbeidet henger på veggen i trappehallen på Sophus Bugges hus. *Triptyque Noir* fremstår i dag blant de viktigste kunstverkene i UiOs kunstsamling.

Etter utstillingen fikk Kunstindustrimuseet i Oslo verket *100* (utenom katalog) i gave av Abakanowicz. Gaven ble betraktet som så viktig at det utgikk melding (14.09.1968) fra Norsk Telegrambyrå om en, ”begivenhet i norsk kunstliv”.⁸²

4.2.3 Resepsjon

Alf Bøe karakteriserte utstillingen som en suksess i brev til Utenriksdepartementet.⁸³ Han var svært fornøyd med at en kvalifiserte opinion har vært uhyre positiv i sin omtale. Dessuten var det museets bestemte inntrykk at utstillingen hadde gjort et meget dypt inntrykk på publikum.

Jeg så selv utstillingen i 1967, men husker ikke enkeltarbeider - kun opplevelsen. Jeg kan erindre inntrykket av noe nytt og fullstendig annerledes enn hva jeg hadde sett før. Det var antiautoritært og hadde en persepsjon som snakket direkte til kropp, hjerte og følelser. Opplevelsen av noe som brøt radikalt med konvensjonelle billedtepper, skapte entusiasme hos en ung kunststudent. Abakanowicz' verk var som et ungdomsopprør, analogt med de radikale kreftene som rørte seg i samfunnet på 60-tallet.

⁸¹ Samtale med Alf Bøe 20.02.2008

⁸² Munchmuseets arkiv

⁸³ Brev til Det Kg. Utenriksdepartement fra Lauritz Opstad ved Alf Bøe 12.10. 1967

I en liten spørreundersøkelse til tekstilkunstnere våren 2010, viste at det var få av dagens tekstilkunstnere som hadde sett utstillingen i 1967. Kunstneren Kith Mjøen (1947) husket imidlertid utstillingen svært godt. Det som først og fremst gjorde inntrykk, var en følelse av mulighet og glede. Den ga henne lyst til å danse!⁸⁴ Det var dette perspektivet av ubegrensede muligheter, som gjorde Abakanowicz' utstilling epokegjørende.

Utstillingen i 1967 fant sted på et tidspunkt da det var en begynnende kamp for å markere tekstilkunsten som autonom kunstform. Abakanowicz' innholdsrike og dramatiske verk bidro til kunstdebatten ved å gi tekstilkunsten en ny uttrykkskraft, utover det dekorative. Kritikere både i *Morgenbladet* og *Stavanger Aftenblad* tar opp problemstillingen og presiserer at skillet mellom kunst og brukskunst oppheves i Abakanowicz arbeider.

Øistein Parmann skrev i *Morgenbladet* ("Polsk billedvev" 25.09.1967) at aldri har vi sett maken til tepper; " Skjønt tepper – her er skillet mellom kunst og brukskunst opphevet. Her er en frihet i forhold til tradisjonen og en kraft og et temperament i utførelsen som gir disse tepper en virkning av elementær styrke." Parmann synes Abakanowicz' tepper har sammenheng med lignende tendenser som i andre kunstarter; "...hvor man gir avkall på konvensjonelle uttrykksformer for å nå tettere og mer direkte inn på virkeligheten." Tekstilenes personlige særpreg i materialvalget fremhevet en sanselighet som var uvanlig på 60-tallet

Anmeldelsen i *Stavanger Aftenblad* ("Polsk teppekunstner i Kunstforeningen" 13.11.1967) ved Per Remfeldt trekker inn et historisk perspektiv: Billedvev som nasjonens stolthet og som etter krigen nesten har utkonkurrert maleriet som romutsmykking. Remfeldt viser til den tradisjonelle todelte fremstillingsmåten hvor maleren tegnet kartongen og spesialiserte kunsthåndverkere vevde. En avleggs fremstillingsmåte, mener han, i dag stilles krav til kunstneriske enhet. Samme person må være med fra ideen blir unnfanget til teppet står ferdig i sin endelige form, på samme måte som andre kunstneriske uttrykksformer.

Også i Trondheim var det positiv mottakelse. I brev av 14.10.1967 til Alf Bøe, skriver intendant i Trondheim kunstforening, Trygve Nergaard; "Alle de mennesker jeg har snakket med om utstillingen har rost den meget, og Pål Hougen til de grader..."

Utstillingen ble mottatt med glede og forventning. Anmelderne merket seg at det tekstile uttrykket hadde fått en ny og meningsfull betydning. Dette var arbeider som innbød til

⁸⁴ Kith Mjøen e-post 17.02.2010. Spørreunde på e-post 17.02.2010 til medlemmer av Norske tekstilkunstnere.

en fordypelse som man bare sjelden opplevde i møte med kunst, skrev Øistein Parmann ("Polsk billedvev" *Morgenbladet* 25.09.1967)

4.3 "Organiske Strukturer" Høvikodden 1977

"Magdalena Abakanowicz Organiske Strukturer / Organic Structures" ble vist på Henie-Onstad Kunstsenter på Høvikodden november - desember 1977. Utstillingens arbeider spente over 11 år og kan betegnes som en retrospektiv utstilling. Utstillingen var stor og talte til sammen 58 nummer i katalogen. Den ble presentert i de to store Prismesalene på Kunstsenteret. Verkene var totalt annerledes enn det som ble vist 10 år tidligere. Abakanowicz hadde helt fjernet seg fra de relieffvevde og oppsplittede teppene som hang på veggen i Kunstindustrimuseet. Nå var det tredimensjonale arbeider definert som tekstilskulpturer.

Utstillingen på Henie-Onstad Kunstsenter viste fragmenter av to hovedtemaer: *Abakan*, de verk som skjulte menneskekroppen og *Alternations / Forandringer*, de som viste selve kroppen med dens indre organiske strukturer. *Abakan* var tredimensjonale vevde objekter som hang fra taket. *Alternations / Forandringer* var figurer, menneskelige legemsformer, torsoer, hoder og hender sydd i sisal og sekk. Disse var plassert på gulvet. De første kan beskrives som abstrakte. De siste er mer symbolske. Det er kun *Abakanene* som er tema for denne oppgaven.

4.3.1 Katalog og forhåndsomtale i pressen

Katalogen hadde tekster både av kunstsenterets direktør Ole Henrik Moe, kunsthistorikeren Jasia Reichardt og av Abakanowicz selv. Ole Henrik Moe (1920)⁸⁵ presiserte at det ikke var snakk om tepper, men om fritthengende- og frittstående tekstilobjekter som arbeidet tredimensjonalt i rommet. Ved å ta rommet i bruk ble Abakanowicz' kunst mer dramatisk i kraft og uttrykk. Han mente Abakanowicz sto sentralt i tidens kunst, ikke bare innen tekstil, men "som en kunstner som griper direkte inn i vår forstillingsverden".⁸⁶

Jasia Reichardt⁸⁷ går også inn på Abakanowicz forestillingsverden, det kontemplative aspektet og den eksistensielle problemstillingen ved hennes arbeider. Hun sammenlikner Abakanowicz' verk både med Dubuffet og Giacometti. Reichardt avslutter med påstanden om

⁸⁵ Ole Henrik Moe pianist og kunsthistoriker. Direktør på Kunstsenteret 1966-89.

⁸⁶ Katalog til utstillingen "Magdalena Abakanowicz Organiske strukturer" Prisma Informasjon (7/1977): 2-17

⁸⁷ Jasia Reichardt kunsthistoriker, redaktør og kurator. Født i Polen, utdannet og bosatt i England.

at de mest interessante kunstverkene i dag er skapt av mennesker som står utenfor kunstretningene og som arbeider uavhengig og alene. At Abakanowicz sto utenfor en bestemt kunstretning kan være riktig, men helt alene var hun ikke. Hun arbeidet i tråd med den polske ekspressive samtidskunsten og ut fra en sterk polsk tekstiltradisjon. Det var flere tekstilkunstnere på den tiden som eksperimenterte med skulpturelle former, imidlertid uten å oppnå tilsvarende internasjonal suksess.

Magdalena Abakanowicz' egen tekst i katalogen er klippet fra ulike perioder. Utstillingen beskriver hun som fragmenter fra to hovedtemaer: "Towards man" og "About man". Teksten har i seg filosofiske betraktninger som er noe uklart formulert. Hun er opptatt av at fibrene hun benytter kommer fra organiske vekster og likner det mennesker er bygget opp av. Hun hevder at hun er mot regler og forskrifter - de er fantasiens fiender. Til tross for hennes påstand om at hun ikke var interessert i teknikk, oppnådd hun sine epokegjørende resultater ut fra eksperimentering og utnyttelse av veveteknikken som et konstruksjonsverktøy, kombinert med et sterkt uttrykksbehov. Abakanowicz ønsket ikke å bli relatert til verken billedvev eller skulptur. Hun påstår at hennes kunst alltid har vært en protest mot det hun har sett av veving. Billedvev med sin dekorative funksjon har aldri interessert henne.

Abakanowicz var til stede på pressekonferansen og sjarmerte journalistene. Ikke bare med sitt engasjement og velformulerte forklaringer om sin kunst, men også med sin kvinnelige ynde. "Kunstneren er om mulig like intens; like fascinerende overraskende som sine skulpturer. Liten, mørk og vever, utstråler hun en energi og magnetisme som det ville være en forbigående å kalle charisma." skrev Jon Lie i *Aftenposten* ("Myke mennesker" 12.11.1977). Det er ikke tvil om at Abakanowicz med sitt tilstedeværelse har skapt en positiv sfære og dermed også påvirket til en konstruktiv opplevelse av utstillingsprosjektet.

VGs Thorstein Hoff ("Høvikodden innvevd i stor-skulpturer" 04.11.1977) noterer seg det vellykkede samspillet mellom verk og rom; det er en helhetlig utstilling hvor publikum kan oppdage seg selv og den verden vi lever i. "Man tiltrekkes og frastøtes, egges og yppes til å se, oppleve og ta standpunkt...."

Jon Lie slår an en mer folkelig tone i *Aftenposten* ("Storbesøk på Høvikodden" 03.11.1977) med å sitere Prøysen; "Skund døkk og skund døkk." Han påstår det dufter hestetagl og sisal og beskriver utstillingen som en skog av svarte tepper hvor det sitter tekstilmennesker uten hode og hender - magre og "sekkefarvede" grå. Lie mener det er en av

de viktigste og mest humane utstillinger som ble vist i 1977. Forhåndstalerne oppfordret publikum til å ta med barna og det ble forventet en folkevandring til Høvikodden.

4.3.2 Utstillingsarkitektur

Det spesielle ved denne utstillingen var at Abakanowicz tok hånd om monteringen og utformingen av utstillingen selv. Abakanowicz var skaperen fra første kunstneriske idé, utformingen av selve verket og til kunstverkets møte med publikum. Hennes ønske var å skape en dialog mellom objektet og publikum, som det fremkommer i katalogen. Visjonen var å lage en installasjon der objektene kunne spille sammen med utstillingsrommets form og lys, slik at de organiske formene ga publikum en følelsesmessig opplevelse.

De tredimensjonale verkene som ble vist på Kunstsenteret hadde løsrevet seg fra veggen og tok hele rommet i bruk. (Fig. 8) Publikum kunne bevege seg omkring og imellom objektene. Kunstverkene var ikke kun presentert som individuelle objekter, men samspillet mellom verkene var viktig. Konteksten med rommet skapte et konsept som inkluderte og aktiviserte omgivelsene og miljøet.

Det er på denne utstillingen vi for første gang i Norge? ser komplekse installasjoner - tekstilskulpturene i det utvidede felt, et såkalt "environment"⁸⁸ hvor ideen om verk, rom og miljøet smelter sammen. Arkitekturen forsterker tekstilenes romvirkning og omvendt. Et helhetlig utstillingskonsept som muligens var inspirert av samarbeidet med utstillingsarkitekt Zamecznik. Rommet blir i seg selv et selvstendig kunstverk. Utstillingene ble mer som et teater, en performace, eller en absurd forestilling.

4.3.3 Verksanalyse av enkelte verk

En av *Abakanenes* viktigste egenskaper var at de var monumentale og dramatiske. De var bevegelige skulpturer som kunne arrangeres på ulike måter. *Abakanene* besto av flere røft vevde flak som ble etterbehandlet og sydd sammen til sin endelige form. De hang i taket og på den måten ble formene hengende fritt og åpent. Dette ga en mykhet og en avrundet form. Ved ikke å sette flakene opp mot en vegg, eller å stive dem opp med rammer, fikk det vevde materialet en bevegelighet i rommet som tillot det å falle fritt.⁸⁹

⁸⁸ Betegnelse for et tredimensjonalt kunstverk, ofte av midlertidig karakter, som iakttakeren kan gå inn i. Edward Lucie-Smith, *Illustrert kunstordbok*. Oversatt av Ellen Hirsch. (Norsk utgave: NKS –Forlaget, 1990), 58.

⁸⁹ Liv Klakegg Dahlin, "Den Internasjonale Lausanne Biennalen og moderne tekstilkunst". Hovedfagsoppgave (Universitet i Bergen, 1996),34.

Skulpturene kan deles i tre basisformer når de ble utformet og vevet: rektangulære, runde eller ovale og som klesplagg lignende (*Garments*). Alle var vevet med sisal som hovedmateriale, deretter videre bearbeidet og sammensatt til tredimensjonale arbeider.

Et av de mest markante verkene var *Abakan Red / Rød Abakan* (1969)⁹⁰ (Fig. 7) Den kan fremdeles oppleves som en sensuell energibombe. Med sin størrelse på 400x400x350 cm gir den et uforglemmelig inntrykk. *Abakan Red* har åpninger, kjønnsleppelignende folder og skyggefulle områder som gir referanser til kjønn, hud og varme. De kroppslige assosiasjoner forsterkes av en mett rød farge som tilfører både kraft og styrke. Skulpturene er sammensatt av flere vevde runde former og formet som en rundskulptur hvor alle sider er like viktige. Den sirkulære hovedformen har en splitt som halverer sirkelen i to deler. En annen form er festet 90 grader gjennom splitten. Denne formen stikker ut som en leppe på den ene siden, fortsetter på andre siden og ender i en skarp spiss, som kan beskrives som en lanse, eller tolkes som et fallossymbol. Materialet er sisal. Sisalens naturlige blankhet bidrar til å øke intensiteten på den monokrome røde fargen.

Abakan Red ble vist på utstillingen "Wack! Art and the Feminist Revolution" på PS 1⁹¹ i New York vinter/vår 2008. Den var et av de mest markante og tankevekkende verk på denne store mønstringen av feministisk kunst fra 70-tallet. Dens monumentale format og intense farge ruvet i omgivelsene. *Abakan Red* har, etter nær 40 år, ikke mistet sitt dramatiske, overveldende og underfundige uttrykk. Den er tidløs i sin visuelle energi. De seksuelle assosiasjoner derimot har mistet noe av sin virkningskraft. I vår tid, hvor vi har sett det meste, må ting tydeliggjøres for å skape reaksjon, for eksempel som hos kunstneren Bjarne Melgaard (1967).

Et av de verk som ga den mest naturlignende "aha"-opplevelsen var *Black Forms / Sorte former* (1971-76). *Black forms* bestod av 15 høyreiste enkeltobjekter og lignet trær. Sett samlet var *Black Forms* som å se en menneskeskapt skog av mørke former. Vertikalitet og den grove barkliknende overflaten gir en karakteristikk av både menneske og natur. Materialet er svart innfarget sisal og gir ytterlige assosiasjoner til mørke nattevandringer i mystiske eventyrskoger. Det er nærliggende å se denne skulpturen i relasjon til Abakanowicz' oppvekst blant trær og planter og barndommens lek med organiske materialer. Hvert objekt var sylindrerformet med størrelse 50x80x80cm. De var opphengt i en wireformet konstruksjon

⁹⁰ I katalogen er det både norske og engelske titler. Jeg har valgt å bruke den samme skrivemåte og oversettelse, selv om den i noen tilfeller er noe underlig.

⁹¹ PS 1 Queens. Senter for samtidskunst – en avdeling av Museum of Modern Art (MOMA) i New York.

som hang fritt i rommet. *Black Forms* har andre steder tittel som *Black Environments/ Svarte omgivelser* - en mer passende tittel fordi de skaper et eget miljø og en spesiell atmosfære.

Abakan Orange / Orange Abakan (1971) (Fig. 6) ligger på gulvet og gir assosiasjoner til noe naturskapt; et hull i jordskorpen, samtidig som den har en taktil, kjønnslig sensualitet. Den gir tydelig vaginale assosiasjoner med henvisning til livets begynnelse. *Abakan Orange* er vevet som en rund form på fire ganger fire meter. Formen er dandert med en 40 cm høy fold i midten som åpner seg som en kløft, en spalte, eller en brønn med uante dybder. Over kløften henger en navlestrengaktig tråd, eller søyle fra taket. Søylene blir smalere og smalere og ender til slutt i en tynn tråd over den åpne kløften. Den oransje, varme fargen forsterker det taktile. Det er det vare og skjøre som rører og betar oss. Med enkle virkemidler skapes et fantasieggene uttrykk.

Til forskjell fra *Abakan Red* og *Abakan Orange* som har varme og friske farger, er *Garments / bekledningskulpturene* ofte mørke og dystre i koloritten. Med disse skulpturene forlates også det sensuelle og kjønnslige aspektet. *Garments* referer til hud og innpakking, eller vern for kroppen. De er tredimensjonale former sydd sammen som telt, eller klær. De er klumsete og tunge og gir assosiasjoner til en fjern fortid i menneskets historie. De har et skjær av trolldomspekt og virker skremmende, eller magiske.

Black Garment with Sack/ Bløt drakt med sekk (1971) (Fig. 8) er fem meter høy, 180 cm bred og 60 cm dyp og ligner et menneskelig monster uten hode. En rituell figur, et totem som strekker seg fra gulv til tak. *Black Garment* er sammensatt av flere ulike deler. Øverst er det en frakkelignende vevd form; rygg og to forstykker, sydd sammen og montert på en metallhenger formet som en diger kleshenger. Under frakken er det festet en lerretssekk. Ned fra sekken henger to brede ben, som i møte med gulvet utvider seg og blir til to føtter. Materialet er svart innfarget sisal og lerretssekker.

Til *Garments /bekledningsserien* hører også *Brown coat / Brun frakk* (1968) (Fig. 9) som ble innkjøpt av Henie-Onstad Kunstsenter. Det karakteristiske med denne skulpturen er at den minner om en brun herrefrakk fra femtiårene. Stor og bredskuldret, litt anonyme brune nyanser med enkelte tilfeldige tjafser av hestehår. (Nærmere beskrivelse i vedlegg, side 92)

Skulpturene skifter fokus på begynnelsen av 70-tallet fra det ytre til det indre. *Garments* representerte en overgang fra *Abakanene* til *Alternations / Forandringer* ved at de er mer figurative. Et kontemplativt aspekt kom sterkere til stede i de figurative verkene. Formatet var redusert til menneskestørrelse. *Abakanene* og *Forandringer* er ikke bare forskjellige i emne, men også i utførelse. *Abakanene* er vevet mens *Forandringer* er pakket,

sydd, innbundet, eller formet og støpt. Materialet i de støpte skulpturene var ikke lenger innfarget - det var kun materialets egen naturfarge og ga assosiasjoner til arkeologiske funn av menneskekropper, tørre og forstenet.

Det er sekkelerretet og sekkestrien som blir det primære materiale i Abakanowicz' videre arbeid. I løpet av 70-tallet sluttet hun å veve og brukte sekkestrie til å modellere figurer etter levende mennesker. Figurene var stive, harde og ubevegelige i motsetning til de bevegelige vevde arbeidene. Det var et avgjørende brudd med tekstilkunsten; hun byttet ut det rike og besværlige materialet i sin egen vev med industrilaget materiale.⁹² Abakanowicz sluttet å veve, men hun sluttet ikke å bruke tråden.

Tråden ble i en overgangsfase representert med tauet, som i installasjonen *Wooden Wheel with black rope / Trehjul med sort tau* (1973) Den besto av et en stor kabeltrommel (diameter 234cm) med sisaltau pakket inn i svart sekkelerret. Gjennom Primesalene snodde og slynget seg et tau som i tykkelse spente fra en sprekkeferdig trosse til en bristeferdig tynn tråd. En teatral regi med dramatisk effekt: En metafor fra de vevde arbeidene med referanser til barndommens lek med organiske materialer, til de harde, støpte figurene med referanse til en voksen verden? De harde, tomme skallene reiste eksistensielle spørsmål, om menneskets ensomhet og krigens grusomheter.

Denne oppgaven omhandler kun de vevde arbeidene, men jeg tar med en kort beskrivelse av de støpte figurene. Det var denne type arbeider som Abakanowicz skulle fortsette med. En betingelse for konstruksjonen av de vevde skulpturene var at materialet var med å bestemme formen. I de støpte figurene er materialet underordnet, men ikke uvesentlig. Nærværet i de støpte striesekkene gir assosiasjoner til levende hud. Brettene i tekstilfibrene skaper en illusjon av hudfolder, til muskler, sener og årer. Dette kommer tydelig frem i *Seated shoulders - The session / Sittende skuldre - Møtet* (1976). En rekke med støpte rygger som sitter på gulvet. Tomme skall uten hode og armer hvor naturfarget strie minner om levninger fra en utgravning, eller en metafor for menneskelig fremmedgjøring.

4.3.4 Resepsjon i pressen.

”Organiske strukturer” fikk mye omtale i dagspressen. Sjelden har vel en tekstilutstilling fått så mye oppmerksomhet og skapt så mye debatt. Antall anmeldelser var overveldende og forteller noe om tiden og interessen for det avantgarde som var på 70-tallet. Dette er

⁹² Rose, Magdalena Abakanowicz, 44

billedkunst i en ny dimensjon og det er en ukjent måte å tenke kunst på, mener noen kritikere. Andre mener det er ”Keiseren nye klær” og mangler kvalitet. Noen kritikere peker på betydningen av det organiske materiale som skaper nærhet og sanselighet, mens andre oppfatter Abakanowicz’ kunst som ”utvendig”.

Jeg har valgt å gjengi flere av anmeldelsene fordi det viser hvilket engasjement Abakanowicz’ verk vakte i sin tid. *Aftenposten*, *Arbeiderbladet* og *VG* hadde både forhåndsomtale og senere anmeldelser. I tillegg hadde *Dagbladet*, *Morgenbladet*, *Norges Handels & Sjøfartstidende* foruten *Østlendingen* og *Vestfold* anmeldelser. Alle politiske farger var representert uten at det påvirket anmeldelsene merkbart. *Morgenbladet* og *Handels & Sjøfarts tidende* hadde de mest kritiske røster. De andre avisene var for det meste svært positive, men med motstridende synspunkter på skulpturene.

Felles for de fleste presseomtalene var at de bemerket det vellykkede samspillet mellom verk og arkitektur; aldri før hadde man sett Prismesalene komme så godt til sin rett. Monteringen hadde oppfinnsomt utnyttet de store salenes karakter. Sjelden har Høvikodden hatt en utstilling som passet så godt, mener Kirsti Hopstock i *Morgenbladet* (”Effekter i grov strie”, 11.11.1977) Men hun er mer ambivalent til Abakanowicz’ arbeider og stiller spørsmål ved den kunstneriske kvaliteten. Hopstock oppfatter menneskefigurene mer som en utnyttelse av ren teknikk, enn en kunstnerisk idé. Samtidig er hun kritisk til om skulpturene kan betraktes som selvstendige verk. Hun mener det kun er *Red Abakan* som fungerer som et frittstående arbeid, her har Abakanowicz evnet å tenke nytt. Hopstock finner det forståelig at Abakanowicz har revolusjonert vevetradisjonen. Men, hun avslutter med å spørre om vi har falt for effekter og hoppet over det vesentligste, nemlig kravet om kvalitet.

Arne Durban i *Handels og Sjøfarts tidende*. (”Fra fortidsrikdom til nåtidstøv”, 15.11.1977) assosierer utstillingen med eventyret om ”Keiseren nye klær”. Han ironiserer over materialbruken og mener kunstneren kunne ha funnet frem baller, kabelruller og strie hos Brødrene Londons avfallsforetning. Da hadde det polske utenriksdepartement spart mangfoldige tusen kroner i transport!

Harald Flor har i *Dagbladet* (17.11.1977) en mer nøktern kritikk under overskriften ”Polsk angst og norsk landskap”. Flor er en av få som setter Abakanowicz’ kunst i kontekst med samtidskunsten i Polen og reflekterer over at deres hverdags problematikk er annerledes enn hos oss. Han viser til at Abakanowicz sammen med den polske kunstneren Wlasylaw Hasiór (1928-1999) sto fram som fornyere innen tekstil og skulptur på 60-tallet. Deres formelle grep og metode hadde forbindelse med en særegen polsk tradisjon. Bak den teatrale

og seremonielle karakter ante man en kulturbakgrunn der religion har hatt mye å si. Flor finner at hos Abakanowicz er innholdet mindre merkbart enn den sanselige. Men, at vi aldri betviler motivasjonen bak de sterke virkemidlene, selv om problematikken virker fremmedartet.

Under overskriften ”Et jordskjelv i billedkunsten” i VG, (Ser på Kunst 23.11.1977) viser Pål Hougen til Abakanowicz’ utstilling i 1967 som en av de viktigste begivenhetene i 60-årene. Interessant er det at han ser det som at paradoks at ”et vilt og utemmet uttrykk” fant vei gjennom et tidkrevende og disiplinert verktøy som veven. Han mener at hennes form har tilført billedkunsten en ny dimensjon – hvor den rå stoffligheten i sisalen har gitt en helt ukjent karakter. Han beskriver hennes verk som hjerteskjærende med en direkte sanselighet som har en opprivende effekt. Han merket seg det kjønnslige og nevner at fallos har vært et velkjent emne i klassisk kunst, men at det kvinnelige kjønn som eget motiv er uvanlig.

Arbeiderbladets Stig Andersen (”Store, tunge klesplagg henger ned fra taket”, 24.11.1977) fremhever de figurative skulpturene hvor den grove og lurvete sekkestrien gir et fint og stemningsbærende inntrykk. Men i de fritt hengende sisalskulpturene finner han ikke noe nytt. De har modernismes formspråk, og i den stilen er det mange malere og billedhoggere som har ”tråkket vei” før Abakanowicz. Andersen mener at overføring av et formspråk til et annet materiale, som sisal, ikke kan føre til nyskapelse i kunsten. Han føler Abakanowicz’ kunst som ”utvendig”. Kunsten har en umiddelbar sjokkopplevelse, men så blir det med det.

I *Østlendingen*, Elverum (26.11.1977) Under over skriften: ”Hun viser oss det som ikke lar seg formulere med ord,” skriver Finn Åge Andersen, selv billedkunstner, at Abakanowicz har hatt stor innflytelse og mener at utstillingen vil sette spor etter seg i norsk kunstliv i år fremover.

I avisen *Vestfold*, Tønsberg (”Abakanowicz på Høvikodden,” 28.11.1977) bringer Øyvind Bjerke inn et pedagogisk aspekt og mener at alle som jobber med rom har noe å lære av denne utstillingen. Det er ikke de enkelte arbeidene man blir opptatt av, men samspillet mellom verkene. Abakanowicz bygger et ”psykisk miljø” som kan gi assosiasjoner til vold og grusomheter. Skulpturene utstråler en primitiv kraft gjennom å knytte an til det ubevisste i menneskesinnet. Bjerke fremhever betydningen av at alt er tilvirket av organiske materialer. Han mener Abakanowicz viser en måte å arbeide og tenke på når det gjelder kunst, som er ukjent i Norge.

Even Hebbe Johnsrud i *Aftenposten* ("Abakanowicz på Høvikodden," 30.11.1977) er den eneste av anmelderne som viser til at Abakanowicz ikke er den eneste som arbeider med skulpturelle former i organiske materialer. Han referer til hva som gjøres av tekstilkunst ute i verden med blant annet Jagoda Buic (1930) fra Jugoslavia. Det han finner mest egenartet er Abakanowicz anatomiske figurer, som i menneskelignende nærhet, er et merkelig dokument av vår tid.

Samlet respons fra anmeldelsene var en vellykket utnyttelse av arkitekturen og utstillingen som en scene der verkene spiller mot og med hverandre og aktiviserer en forestilling.

4.4 Oppsummering

Allerede på den polske vandreutstillingen i 1965 var det sterke reaksjoner, enda denne utstillingen var mer i tråd med våre tradisjonelle vevde tekstiler, bortsett fra farge og materiale. Interessant er det å merke seg at det er kunsthistorikeren Alf Bøe som er begeistret, mens maleren Håkon Stenstadvold er tydelig provosert. Hva var det som provoserte?

Først og fremst, tror jeg, det var bruddet med billedvevens tilknytning til et disiplinert håndarbeidet med krav til håndverkets kvalitet. Den norske veven skulle være nøyaktig og feilfri, hvor baksiden var vel så viktig som forsiden. Det skjer en dramatik fra Elsa Hallings "pene" billedvev til den polske rufsete og uvørne fremføringen. Dramatikken ble ytterligere forsterket på utstillingen "Magdalena Abakanowicz arbeider i vev" i 1967 hvor filler og løse tråder nærmest henger løst, der innhold og et personlig uttrykk er viktigere enn håndverket og det dekorative.

Utstillingen på Høvikodden i 1977 bød på en helt annen utfordring. Her er de tredimensjonale tekstilskulpturene som viser tekstilkunsten i sin ytterste konsekvens, men likevel ikke mister sin definitive fysiske karakter av å være *tekstil*. Det er sisalens betydning som konstruksjons materiale og det organiske materialets konnotasjoner. Utfordringen lå i utstillingsarkitekturen hvor hvert enkelt arbeid er satt inn i en helhet / et konsept, som i et scenisk rom. Det er denne utstillingen mange av dagens tekstilkunstner husker, som ga inspirasjon og åpnet for uante muligheter i den tekstilbaserte kunsten.

5 Norsk tekstilkunst på 1960- og 70-tallet

5.1 Norsk tekstilkunst på 1960-tallet

På 1960- tallet foregikk en kamp for å markere tekstilkunsten som autonom kunstform. Det var diskusjon om klassifisering: billedkunst versus brukskunst. Tekstilkunst ble i Norge, i likhet med foto, ikke akseptert som kunst. Abakanowicz' utstillinger var derfor viktige markeringer av en kunstart som var akseptert i Polen, av en kunstner som hadde oppnådd internasjonal anerkjennelse. I det følgende tar jeg for meg kunstutdannelsen for tekstil i Norge komparativ til utdanning i Polen. Jeg velger å drøfte ”den polske bølgen” gjennom to representanter for tekstilkunsten på 1960-tallet; Brit Fuglevaag (1939) og Siri Blakstad (1938). De sto for en synliggjøring som fikk betydning for publikum, og de inspirerte andre kunstnere til å dra til Polen.

5.1.1 Utdanningen på SHKS

Maleren Haakon Stenstadvold var rektor på Statens håndverks- og kunstindustriskole, SHKS (nå Kunsthøgskolen i Oslo) og holdt åpningstale til nye studenter ved skolestart høsten 1969. Han tok et overblikk over forsamlingen, konstaterte at det var mange kvinnelige studenter og bemerket at om vi ikke ble kunstnere så ville det i all fall bli mange vakre hjem. (Egen tilstedeværelse) Muligens var dette en klisjé han brukte hvert år, men uttalelsen er ikke helt tatt ut fra løse luften. Fram til begynnelsen av 1960-tallet var Statens håndverks- og kunstindustriskole en ikke uvanlig skole for piker fra velstående familier. På tekstilavdelingen kunne de lære å veve, tegne og tilegne seg kunnskap om fargelære, ikke ulikt aristokratiet fra tidligere tider, for å bli gode hustruer og skape pene hjem.

Men det skjedde en forandring da studielånene ble innført på slutten av 1950-årene. Det medførte at kvinnelige studenter fra arbeiderklassen kunne få utdanning. Brit Fuglevaag tilhørte et av de første kullene med studielån. Hun gikk på SHKS fra 1959 til 1963. Fuglevaag kan fortelle at det oppsto en annen arbeidssituasjon på skolen i de årene hun gikk der.⁹³ Studentene med studielån stilte andre krav til undervisningen; de skulle bli til noe, de skulle arbeide og tjene penger etter endt utdanning. Som et resultat av en ny yrkesrettet orientering og bevissthet, fra de vakre hjem og huslige sysler, til en profesjon med egen inntekt, ble undervisningen innrettet etter gjeldende forhold.

⁹³ Samtale med Brit Fuglevaag 06.02.2009.

På skolen ble det ikke undervist i billedvev. Kjellaug Hølaas (1906-90), overlærer og leder på tekstilavdelingen på SHKS fra 1948 til 1971, mente det tok for lang tid. Billedvev kunne studentene gjøre når de var ferdige ved skolen.⁹⁴ Det ble undervist ut fra prinsippet om en rasjonell håndverksproduksjon for brukstekstiler, eller som designere for industrien. En viktig relasjon, toneangivende for tiden, var scandinavian design som vektla formgivning av hverdagsvarer og ”vakre hjem”. Problemet var at det var svært få som ville ansette studenter fra SHKS etter endt utdanning. De ble betraktet som ”for kunstneriske” og ikke i stand til å innordne seg det kommersielle markedet.

Kjellaug Hølaas, som i alle år var ”fru Hølaas” for sine studenter, var en viktig pedagog for flere generasjoner tekstilkunstnere. Hennes klare meninger påvirket studentene. Fru Hølaas sto for ivaretagelse av en norsk tekstiltradisjon, spesielt var hun opptatt av de gamle åkleder, eller åklevev. Mye av den eldre vevkunsten hadde en abstrakt karakter og var en viktig kilde til inspirasjon for det moderne billedteppet.⁹⁵ Da de grove tekstilene fra Polen ble mote på 60-tallet, oppfordret hun studentene til *ikke* å gjøre som i Polen. For å forklare forskjellen på norsk og polsk tekstilkunst tok hun studentene inn på avdelingens garnlager og sa at her ser dere forskjellen: ” Vi har tilgang på materialer, så benytt dere av dem.”⁹⁶ Mange tok oppfordringen og laget tekstiler i kontrast til det polske uttrykk.

Selv om lederne ved tekstil avdelingen på SHKS også var opptatt av norske vevtradisjoner var de langt mer radikale enn ved Staten kvinnelige industriskole (SKI).⁹⁷ SKI videreførte en nasjonal og tradisjonell teknikk- og materialkunnskap innen brukstekstiler og kunstvevnader. SHKS underviste i tekstildesign og sto etter hvert for en mer kunstfaglig utdanning. Ledelsen på SKI hadde sterke meninger om hvordan den norske vevtradisjonen og billedveven skulle utføres. Karin Sundbye (1928), tekstilkunster og lærer på SHKS 1963-73 forteller at de ble ”hundset” av Statens kvinnelige industriskole.⁹⁸ Hun oppfattet skolene som to motpoler. SKI var kritisk til hva studentene på SHKS tillot seg å gjøre og likte ikke at det ble arbeidet på en friere måte. SKI hadde et nært samarbeid med Norsk Billedvev A/S⁹⁹ og

⁹⁴ Samtale med tekstilkunstneren Tove Pedersen 17.02.2009. Hun var aktiv forkjemper for fagpolitisk organisering av norske tekstilkunstnere og boikott av Høstutstillingen.

⁹⁵ Liim, *Ny norsk billedvev*, 29

⁹⁶ Jan Lauritz Opstad, *Engasjert kunst: Hannah Ryggen, Elisabeth Haarr*. (Nordenfjeldske Kunstinstitutt, 2008), 15

⁹⁷ SKI ble i 1968 til Statens læreskole i forming og utdannet pedagoger, nå Høgskolen i Oslo

⁹⁸ Samtale med Karin Sundbye 27.01.2009

⁹⁹ Norsk billedvev A/S ble opprettet i 1950 som et monumentalverksted for vev. Verkstedet tok utgangspunkt i ”det nasjonale”, for bevaring og videreføring av norsk identitet. Norsk Billedvev opprettholdt et skarpt skille mellom skapende og utførende part. Det var mannlige malere, med få unntak, som tegnet kartonger og kvinnene som vevde.

lederen Else Halling. Halling var utdannet på SKI og hennes vevere ble rekruttert fra denne skolen.

Haakon Stenstadvold var en av de malerne som leverte kartonger til Norsk Billedvev. Karin Sundby var derfor ikke særlig glad for at han ble rektor på SHKS i 1968. Studentene på tekstilavdelingen ønsket etter hvert å gjøre tingene på sin egen måte, gå sine egne veier – de ville være kunstnere. Stenstadvold anerkjente ikke tekstilkunstnerens selvstendige arbeider og hadde liten tro på ”tekstiljentene” som kunstnere. Han kritiserte at de både skulle tegne sine egne kartonger og veve selv: ¹⁰⁰ Det var med andre ord sterk motstand mot selvstendige kvinnelige utøvere som ønsket å orientere seg mot et nyere kunstnerisk uttrykk. Synet på kvinner som skapende kunstnere var fremdeles preget av en reaksjonær og kjønninnstilling.

5.1.2 Et omdreiningspunkt?

1960-årene ble en viktig periode for tekstilkunsten. ”Påvirkningen fra internasjonale trender gikk parallelt med nyskaping innen vår særegne tradisjon”, skriver Randi Nygaard Lium i *Ny norsk billedvev: Et gjennombrudd*¹⁰¹ Hva viste de internasjonale trendene som var forskjellige fra det norske? Hva var det vi var vant med å se i Norge med unntak av noen få kunstnere?

Den norske billedveven var tradisjonelt streng og bundet av formal og korrekt teknisk utførelse. Den håndverksmessige utførelsen var viktig for kvaliteten. Materialet var ull, jevnt spunnet med en fast sno beregnet på billedvev. Materialets kvalitet var viktig både farge- og styrkemessig. Holdbarheten var et viktig prinsipp. Det var rene farger og todimensjonal billedstil som i maleriet. Motivet var gjerne en fortellende billedfremstilling, eller ornamentalmønsterdannelse utført i klare komposisjoner. Det ble lagt vekt på bruk av formale elementer med dekorativt preg. En formalisme motsatt den avantgardistiske stilarten som Abakanowicz presenterte. Dette er det mer generelle bilde av norsk billedvev, men det fantes unntak.

En forgangskvinne var Hanna Ryggen. ”Ny norsk billedvev starter med Hannah Ryggen. Hennes produksjon av monumentale billedtepper står som en egen institusjon, og markerer billedvevens status som billedkunst.”¹⁰² Ryggen dyrket et friere kunstnerisk uttrykk. Hun arbeidet spontant og direkte i veven uten skisser eller kartong. I denne arbeidsformen lå den kunstneriske utfordring, ikke ulikt arbeidsformen til Abakanowicz. Ryggen hadde et ekspresjonistisk formspråk og en heller uvøren veveteknikk

¹⁰⁰ Samtale med Karin Sundbye 27.01.2009

¹⁰¹ Lium, *Ny norsk billedvev*, 29

¹⁰² *Ibid.*, 17

Det var på 60-tallet ”jenten” begynte å veve selv.¹⁰³ I den hensikt å veve etter egne kunstneriske ideer og visjoner. Tradisjonen med at malerne tegnet utkast for veverne ble etter hvert oppløst. Karakteristisk for den nye retningen var tekstiler i store formater, vevd i kraftige materialer med et abstrakt billedmotiv. Det rettvinklede formatet ble forlatt til fordel for uregelmessige avslutninger og ukonvensjonelle former. Frynser, hull og revner skapte spenning i flaten. Materiale og teknikk ble uttrykksbærende og innholdet personlig. Det var materialkomposisjoner mer enn flatekunst. Bruk av tykt garn, tau og ulike former for renning og innslag åpnet muligheten for tredimensjonalitet; tekstilrelieff og tekstilskulpturer. En annerledes koloritt som kom til syne enn den tradisjonelt norske.

Den nøyaktighet, flid og anonymitet som håndverksiden ved tekstilarbeidet var basert på, ble vendt til sin motsetning. Det nye tekstiluttrykket skulle være internasjonalt og ikke norsk, mer personlig og ikke gi assosiasjoner til det anonyme håndverket. De reglene som gjaldt for den håndverksmessige utførelsen, var ubrukelig når tekstilen endret kunstfaglig tilhørighet.¹⁰⁴ Den kunstneriske intensjonen og det individuelle særpreget ble viktig. Inspirasjonen fra Øst- Europa bidro til institusjonell endring av det tekstile kunstverket, fra håndverk til ”fri” kunst. Denne ”frigjøringen” innebar samtidig en endring av selve holdningen til kunstuttrykket og åpnet for eksperimentering.

5.2 Norske kunstnere med utdanning i Polen

Polen ble en viktig bidragsyter for utviklingen av tekstilkunst som en autonom kunstform. Det nasjonale fremstøtet for fornyelse av polsk vevkunst i 1930-årene, hadde ført til at tekstil var opprettet som fag ved kunstakademiene. I Norge fantes det ingen akademiutdanning for tekstilbasert kunst. Norske studenter søkte derfor utvekslingsstipend og dro til kunstakademiene i Polen.¹⁰⁵ De skapte verk som fikk betydning for tekstilkunstens anerkjennelse og utvikling. Ikke bare representerte disse kunstnerne et nytt syn på tekstilkunsten, de fikk også holdningskapende betydning for kvinnelige kunstnere.

Brit Fuglevaag og Siri Blakstad var studenter ved SKHS på slutten av 1950- og begynnelsen av 1960-årene. Begge var fascinert av østeuropeisk kunst og kultur. Norsk ungdom var generelt lei USA og amerikansk cowboyfilm og søkte andre idealer. Det var

¹⁰³ Samtale med Tove Pedersen 17.02.2009.

¹⁰⁴ Jorunn Haakestad, ”Tekstil: fra håndverk til kunst – en frigjøringshistorie med kjønn som variabel”. *Museumsnettverk 6* (Oslo: Norges forskningsråd, 1995), 110

¹⁰⁵ Det norske utenriksdepartementet hadde en utvekslingsordning med utvekslingsstipend for studenter. Ordningen var en form for u-hjelp og gjaldt særlig østeuropeiske land, blant annet Polen.

forlesninger på universitetet om Øst-Europa. Filmene *Kniven i vannet* av Roman Polanski og *Aske og diamanter* av Andrzej Wajda gjorde inntrykk.¹⁰⁶ I Universitetets aula leste Dag Halvorsen (1934-2007) polsk poesi.¹⁰⁷ Det var en type poesi som man ikke hadde hørt i Norge. Fuglevaag oppdaget at Polen var et veldig spennende kulturland. Landet var på den tiden nærmest et lukket område, bak jernteppet, og det meste som kom derfra var veldig annerledes enn vi var vant med i Norge.

Det fantes ingen linje for tekstil på Statens Kunstakademi. Blakstad og Fuglevaag gikk i samme klasse på tekstilavdelingen på SHKS og de gikk på Kunstakademiet for å tegne. De ville inn på akademiet, men fikk/ hadde ikke lov. Så oppdaget Fuglevaag, gjennom artikkelen til Alf Bøe i *Bonytt* 1962, at det fantes billedvev på akademiet i Warszawa.

5.2.1 Brit Fuglevaag¹⁰⁸

Fuglevaag var den første blant norske tekstilkunstnere som dro til Polen for å studere. Etter utdannelsen på SHKS 1959-63 søkte hun stipend til Polen. Der var det en akademiutdannelse som inkluderte tekstil. Status var viktig for valg av akademi. Tekstilkunst var der likeverdig med grafikk, skulptur og maleri. Søknaden til Polen var imidlertid ikke bare faglig betinget. Hun var uten penger, foreldrene var døde og utvekslingsstipendet ga økonomisk støtte både til mat og opphold i ett år. Fuglevaag var på Kunstakademiet i Warszawa fra 1963 til 1964.

Fuglevaag understreker at hun ikke hadde sett Abakanowicz arbeider før hun kom til Warszawa.¹⁰⁹ Det var Jolanta Owidska som var den store stjernen i Polen den gang. Fuglevaag hadde mer sans for jugoslaviske Jagoda Buic (1930). Karin Sundbye fremhever også Buic som en langt mer interessant kunstner enn Abakanowicz.¹¹⁰

Buic var født i Kroatia. Hun var kjent for store, monumentale tredimensjonale tekstilskulpturer. Buic hadde sine røtter i en gammel middelhavskultur og arbeidet i tradisjonelle veveteknikker fra Balkan.¹¹¹ Buic og Abakanowicz stilte ofte ut sammen på de store internasjonale mønstringene og konkurrerte om oppmerksomheten. Abakanowicz

¹⁰⁶ Samtale med Brit Fuglevaag 06.02.2009

¹⁰⁷ Halvorsen var magister i polsk litteratur. Journalist og utenrikskorrespondent i Øst-Europa i en årrekke, blant annet for NRK.

¹⁰⁸ Brit Fuglevaag var gift med Ryszard Warsinski (1937-96) fra 1964 til 1978. Hun het i denne perioden Brit Warsinski.

¹⁰⁹ Samtale med Fuglevaag 06.02.2009

¹¹⁰ Samtale med Sundbye 27.01.2009

¹¹¹ Mildred Constantine / Jack Lenor Larsen, *Beyond Craft: The Art Fabric*, (New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1978), 125.

anvendte enkle veveteknikker, mens Buic boltret seg i avanserte flatvevsteknikker. Buics verk var rustikke, grove og gedigne, men i en kontrollert utførelse. De var som en forstørrelse av teknikk, hvor mønster og ornamentering var en viktig del av uttrykket. Der Abakanowicz' verk referer til menneskelige figurer og intimitet, gir Buics verk assosiasjoner til kolosser, arkitektur og middelalderske bygningselementer.

Da Fuglevaag var i Polen hadde Abakanowicz ennå ikke kommet i gang for alvor. Hun var en av mange og Fuglevaag var ikke opptatt av henne. På akademiet snakket de nedsettende om Abakanowicz, sier Fuglevaag.¹¹² De påsto at hun stjal ideer, og hun var derfor ikke særlig populær blant studentene. Abakanowicz snakket fransk og var av fin gammel familie. Hun ble etter hvert ”statskunstner” og ble sendt til utlandet av det polske kommunistpartiet som propaganda for polsk kultur. I Polen gjorde de det samme med kunstnere som de gjorde med idrettutøvere i Russland og andre Østeuropeiske land. De som var dyktige, hadde ressurser og var sterke personligheter ble plukket ut og fikk økonomisk støtte.¹¹³ Dette innebar i praksis at det ble gjort offentlige innkjøp av deres verk, gitt støtte til frakt av utstillinger i utlandet og frihet til å reise ut og inn av Polen, samt tilgang på valuta.

Dette er ikke helt den samme situasjonen som Abakanowicz selv beskriver. Hun argumenterer med vanskelig økonomi og dårlig tilgang på materiale som en årsak til at hun begynte med tau og sisal. Abakanowicz har åpenbart vært en kontroversiell person utsatt for misunnelse og sladder.

5.2.2 Inntrykk fra studietiden i Warszawa

Noe av det viktigste som skjedde for Fuglevaag da hun studerte i Polen var at hun fikk anledning til å arbeide sammen med både billedhuggere og malere, foruten tekstilkunstnere.¹¹⁴ På kunstakademiet var det to avdelinger for vev. Fuglevaag gikk på den tradisjonelle billedvevavdelingen, men hun hadde nær kontakten med den eksperimentelle avdelingen og fremhever den som en viktig inspirasjonskilde. På denne avdelingen ble det arbeidet med papir og hyssing. De dyppet blant annet avispapir i tjære og vevde med det. Teppene var svært maskuline og grove. Dette er samme atelier som Abakanowicz hadde kontakt med tidligere.

Fuglevaag ble mer enn før opptatt av komposisjon og rom. Arkitektur og romløsninger var noe som ikke inngikk i undervisningen på SHKS. Fuglevaag lærte å se

¹¹² Samtale med Fuglevaag 06.02.2009

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Samtale med Fuglevaag 06.02.2009

råmaterialenes muligheter og la materialets særpreg få virke i frie komposisjoner. Hun prøvde ut utradisjonelle materialer som sisal og hamp. Den nedlatende holdning til tekstilkunst som mange hadde i Norge, var fraværende i Polen. Tekstilkunstnerne i Norge ble kalt både ”vevkjerringer” og ”strikkepiker”. I Polen var det å være kunstner et slags adelsbegrep - å være tekstilkunstner var akkurat like ”fint” som å være billedhugger eller maler. På akademiet lærte de også regnskap, som folk i andre yrkesgrupper. Man skulle arbeide, være stolt av jobben, tjene penger og være som andre. Det var en ting Fuglevaag lærte i Polen: det var å leve i samfunnet.¹¹⁵

5.2.3 Polsk påvirkning på SHKS.

Brit Fuglevaag er den som er blitt tatt til inntekt for å ha overført det polske tekstiluttrykket til Norge. Noe hun er sterkt uenig i:

Jeg brakte ikke polsk tekstilkunst til Norge, som enkelte har hevdet. Jeg brakte meg selv til Norge etter å ha gått på skole først, og siden etter å ha arbeidet og stilt ut i syv-åtte år i utlandet. Det jeg brakte med meg til Norge var internasjonale tendenser blandet med mitt eget spesielle farge- og materialuttrykk.¹¹⁶

Hva hun brakte med seg kan diskuteres. Som student på tekstillinja på SHKS da Fuglevaag begynte å undervise i 1970, vet jeg at hun tilførte en ny dimensjon til skolen. Fuglevaag var lærer på SHKS i tegning og tekstil 1970-72. Avdelingsleder på tekstilavdelingen i 1972-78 og professor 1989-95. Hun hadde med seg noe nytt som gjorde et sterkt inntrykk. Fuglevaag kom ung og frisk, fri og modig. Hun var som et pust fra den store verden og brakte med seg andre måter å tenke på. Fuglevaag representerte noe fritt og selvstendig og hadde lagt det ”prektige” rundt tekstilen bak seg.¹¹⁷ Fuglevaag jobbet i ”det polske uttrykket” med sisal. Dette var en internasjonal retning vi ikke var vant til. Fuglevaag brakte med seg nye ideer om hva tekstilbasert kunst kunne være og hvordan det kunne gjøres. Hennes arbeidskapasitet og entusiasme påvirket studentene. Det ble opprettet eksperimentklasser på lørdager hvor all slags fibermatriale var tillatt. Vevstolene var ikke lenger det enerådende redskapet for utførelse av vevd tekstilkunst. Det ble laget enkle vevrammer hvor ulike former og uttrykk ble eksperimentert frem. Formen ble løsrevet fra vevens rettvinklede format.

Fuglevaag innførte, sammen med stofftrykkeren Gro Jessen (1938-2003), en ny retning / tenkemåte på skolen. Jessen blir regnet som nestoren innen stofftrykk i Norge.¹¹⁸ Det

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Arvid Møller, *Brit Fuglevaag: Billedtepper 1963-2003*. (Oslo: Labyrinth Press, 2003), 12.

¹¹⁷ Samtale med Bente Sætrang 27.02.2008

¹¹⁸ Jessen var utdannet på SHKS 1956-61. Hun var lærer i fagtegning og komposisjon på SHKS 1970-78 og professor II 1993-95. Jessen var en av initiativtakerne til tidsskriftet *Kunsthåndverk* i 1980

var ikke lenger bruks- og nyttetekstiler det ble undervist i, men en friere type tekstilkunst. Selv om Fuglevaag i ettertid ikke vil være ved at det var hun som brakte ” det polske uttrykket” til Norge, så representerte hun et kraftfelt både som kunstner og som formidler av en profesjonell faglighet.

5.2.4 Siri Blakstad

Siri Blakstad ble utdannet ved Statens håndverks- og kunstindustriskole i 1959-63 og hadde statlig utvekslingsstipend på Kunstakademiet i Warszawa i 1964-65.¹¹⁹ Deretter var hun på Abakanowicz’ atelier. Også for Blakstad var tekstilkunstens status viktig for valg av akademi.

Siri Blakstad søkte seg til Kunstakademiet i Warszawa fordi akademiet den gang var et av de få i verden, hevder Blakstad, der man kunne jobbe med billedvev.¹²⁰ Blakstad var i utgangspunktet interessert i maleri. Hun var mer opptatt av et abstrakt formspråk og fransk impresjonisme. Polen hadde tradisjonelt et nært samarbeid med Frankrike og flere av lærerne på akademiet hadde studert i Paris. Blakstad var på billedvevavdelingen, den samme som Fuglevaag hadde vært året før. Der foregikk en undervisning tilsvarende den i Oslo: tradisjonell, ornamental og todimensjonal. Blakstad ble etter hvert frustrert og tok kontakt med Abakanowicz privat. Blakstad var i motsetning til Fuglevaag opptatt av Abakanowicz’ arbeider. Hun fant Abakanowicz’ tekstiler mer nærliggende det uttrykket hun selv søkte.¹²¹

Abakanowicz var ikke knyttet til akademiet i Warszawa. Hun arbeidet på atelieret til Maria Laszkiewicz utenfor byen, hvor det foregikk mer eksperimentell veving. Abakanowicz var nettopp blitt tilbudt et professorat ved Kunstakademiet i Poznan og var i ferd med å etablere et tekstilverksted der. Hun inviterte derfor Blakstad med på en tre timers togreise mellom Warszawa og Poznan. Medbrakt skisseblokk, fremla Blakstad sine frustrasjoner og ønsker for Abakanowicz. Abakanowicz likte tilsynelatende Blakstads skisser og resultatet ble at hun fikk arbeide hos Abakanowicz’ på Laszkiewicz’ atelier. Der var Blakstad fra oktober 1965 til våren 1966.

På spørsmål om Blakstad tenkte på Abakanowicz’ kunst som erotisk, svarer hun, at det var splitter og åpninger som kunne oppfattes som kvinnelige kjønnsåpninger. Men Abakanowicz var veldig opptatt av natur og organiske former som kan forveksles med kjønnslige former. Abakanowicz var ikke interessert i hvorvidt det var mann- eller

¹¹⁹ Blakstad underviste på tekstilavdelingen ved Royal College of Art i London fra 1969 til 1980.

¹²⁰ Samtale med Blakstad 27.03.2008

¹²¹ Ibid.

kvinnekunst og ville ikke bli tatt til inntekt for feministisk kunst. På den annen side er det mye feminintet i det tekstile materialet, sier Blakstad.¹²²

Blakstad erfarte en ny og friere måte å arbeide på. I Norge var det ingen frihet, mener Blakstad, på SHKS skulle det være ornamentalt og med begrenset bruk av farger. Fru Hølaas var en streng modernist, som ikke tillot brudd i flaten. Man skulle holde seg innenfor det rettvinklede formatet. Blakstad opplevde at Abakanowicz' arbeidsmåte ga henne en mulighet til å jobbe direkte i veven, på samme måte som i maleri. Hun kunne forme tingene underveis. Tema behøvde ikke å være avgjort på forhånd, som i tradisjonell billedvevteknikk. Den eksperimentelle vevingen ga mulighet til å skape, improvisere og forandre mens man arbeidet i veven. Dessuten ga Abakanowicz henne ros og støtte og inspirerte til videre arbeid.¹²³ Tilbake i Norge fikk Blakstad antatt tekstilen *Polen* (1966) på Høstutstillingen i 1966. Dette ble en viktig markering av den moderne tekstilkunstens påvirkning fra Polen.

5.3. Nye trender

Det tok lang tid å få tekstilkunst anerkjent som kunstnerisk uttrykk, men i 1964 deltok Hanna Ryggen på Høstutstillingen som den første tekstilkunstner i historien. Ryggen vakte oppsikt med sin billedvev og ble omtalt i *Dagbladet*: ”Hanna Ryggen er det selvfølgelig midtpunkt på årets Høstutstilling med sine vevnader. Et av dem, *Dikt av T.S.Elliot* er utstillingens største arbeide”.¹²⁴ Det var ikke hvem som helst som ble den første tekstilkunstneren på Høstutstillingen. Samme år ble Ryggen valgt til å representere Norge på Biennalen i Venezia.

5.3.1 Statens kunstutstilling, ”Høstutstillingen”

Kvinnenes deltakelse på Høstutstillingen viste at de var mer radikale i sine valg av uttrykksmidler og gjorde utstillingen til en bedre og mer spennende kunstarena, skriver Ingrid Lydersen Lystad i ”Høstutstillingen elsket og hatet”.¹²⁵ Tekstilkunstnerne markerte seg med samfunnskritiske verk og et av de første var Siri Blakstads *Polen* i 1966. Det er i dette verket vi ser tydelige spor av påvirkningen fra Abakanowicz.

Brit Fuglevaag hadde riktig nok deltatt med verket *Komposisjon* i 1965. Også i dette kan vi ane inspirasjon fra polsk tekstilkunst. Teppet ble karakterisert som unorsk. Det var det

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Liium, *Ny norsk billedvev*, 24.

¹²⁵ Ingrid Lydersen Lystad, *Høstutstillingen: elsket og hatet*. (Oslo: Skald AS, 2003), 165.

tekstile uttrykk som var det primære, ikke et maleri overført til et tekstilt materiale, men et selvstendig kunstverk hvor de tekstile kvaliteter var uttrykksbærende.¹²⁶ Fuglevaag vakte oppsikt, men fikk på langt nær så mye oppmerksomhet som Siri Blakstad året etter.

Høstutstillingen hadde den gang en mer fremtredende plass i eksponering av norsk kunst enn nå. Det medførte at de tekstilkunstnere som fikk antatt sine verk, fikk mye omtale og anerkjennelse. Siri Blakstad fikk ”Morgenbladets pris” for *Polen* og vakte stor offentlig oppmerksomhet. Alle landets aviser hadde reportasjer om arbeidet og helsides intervjuer med kunstneren. Kritikernes begeistring for verket økte tekstilkunstens anerkjennelse. *Polen* ble innkjøpt til det nye Utenriksdepartementet på 7. Juni-plassen. Norge fikk et kunstverk som var nytt og moderne i norsk sammenheng: ”...et hjemlig uttrykk for samtidige, internasjonale strømninger”, og et kunstverk som tilhørte en internasjonal avantgarde.¹²⁷ (Verksanalyse av *Polen* i kapittel 6.)

5.3.2 Mot et åpent kunstbegrep

Utstillingen ”Tretten tekstilkunstnere, Kjellaug Hølaas og hennes elever” ble vist i Stavanger Kunstforening i 1966. Både Alf Bøe og kunsthistorikeren Anniken Thue (1944) viser til påvirkningen fra polsk tekstilkunst (i katalogforord og omtale). Utstillingen viste eksempler på et markant brudd med den norske vevtradisjonen representert med Brit Fuglevaag. Anniken Thue knytter Fuglevaags verk til den polske oppfatningen av tekstil som et kunstnerisk medium, ”vev som tekstilt uttrykk”, hvor materiale og teknikk var direkte uttrykksbærende.¹²⁸

I katalogforordet viser Alf Bøe til at enkelt arbeider ville vært utenkelige uten påvirkning av polsk samtidskunst. ”... tekstilene demonstrerer samtidskunstens interesse for særegenheter i materiale og struktur, forbundet med en meget fri bruk av farve.”¹²⁹ Han synes utstillingen er variert og lover godt for norsk tekstilkunst i årene fremover. Bøe hadde også en kronikk i *Dagbladet* (29.09.1966) med overskrift ”Brukskunst på grensen” hvor han konkluderer: ” Denne utstillingen visker ut grensen mellom det vi pleier kalle fri og anvendt

¹²⁶ Møller, *Brit Fuglevaag*, 45

¹²⁷ Haakestad, *Ariadnes tråd*, 110.

¹²⁸ Anniken Thue, ”Mot et friere uttrykk i tekstil”. I Norges kunsthistorie, bind 7: *Inn i en ny tid*. Red Knut Berg. (Oslo: Gyldendal Norske Forlag, 1983), 375.

¹²⁹ Alf Bøe, katalogforord til utstillingen ”Tretten Tekstilkunstnere” Stavanger kunstforening 9.-25. september 1966

kunst innenfor et område som i kraft av materiale og teknikk gjerne henregnes til brukskunst.”¹³⁰

Grensene mellom brukskunst og billedkunst var i ferd med å endres. Bruk av tekstile materialer og tekstile teknikker i billedkunsten og den generelle utvidelse av materialer og uttrykk som popkunsten førte med seg, utfordret den gjengse betraktningmåten. Billedkunstnere begynte å bruke håndverksidentifisert materiale og brukskunstnere tok opp stilen med å lage ikkefunksjonelle verk.¹³¹ Samtidig var holdningen til de tradisjonelle teknikkene i tekstilhåndverket i oppløsning

5.4 Utstillingen ”Norsk vevkunst i det 20. århundre” 1970

Utstillingen ”Norsk vevkunst i det 20. århundre” på Henie-Onstad Kunstsenter, Høvikodden høsten 1970, var en stor historisk mønstring innen norsk billedvev: fra Gerhard Munthes dekorative stil, Frida Hansens monumentale vevnader, Hanna Ryggens samfunnsengasjerte motiv og til unge tekstilkunstnere påvirket av det østeuropeiske tekstiluttrykket. Utstillingen kan ses som en overgang fra det gamle hierarkiske systemet; mannlig billedkunstner tegner kartong og kvinnelig vever overfører til et tekstilt materiale representert ved Norsk Billedvev A/S, til selvstendige kvinnelige kunstnere med nye ukonvensjonelle verk. Den viste rent historisk hva norsk billedvevtradisjon var, men samtidig hvilke forandringer som hadde oppstått.

5.4.1 Brudd i tradisjonen.

Til sammen viste utstillingen 60 verk. Av disse var det 37 verk laget av 21 kvinnelige ”moderne” tekstilkunstnere. Verkene var blitt til i løpet av de siste fem årene og viste stor aktivitet og produksjon. Legitimeringen for å vise utstillingen på Høvikodden var muligens en aksept for tekstilkunsten som en autonom kunstart likeverdig maleriet. Men det var samtidig en presentasjon av mange kjente mannlige malere: Håkon Stenstadvold, Arne Kavli, Kåre Jonsborg, Knut Rumohr og Oluf Wold-Torne, som alle hadde tegnet kartonger utført på Norsk Billedvev.

Utstillingen var et forsøk på å bryte ned de grensene som museer og kunstinstitusjoner vanligvis ble drevet etter, og som overfor denne nye type tekstilkunst virket

¹³⁰ Jorunn Haakestad, ”Norsk stofftrykk 1950-1985” Hovedfagsopp. i kunsthistorie Universitetet i Bergen 1990, 151.

¹³¹ Shine, *The Invention of Art*, 274.

meningsløse.¹³² Ved å vise utstillingen på Høvikodden i den ”rene kunstens sfære” var det et signal om en godkjennelse av den nye tekstilkunsten innen den institusjonelle kunstverdenen.

Anniken Thue skrev i katalogforordet at utviklingen av den frie tekstilformen ikke kunne skjedd uten ytre påvirkninger. ”Hvis man i dag skal snakke om noe brudd i tradisjonen, så ligger det i selve oppfatningen av hva tekstil kan være, nemlig en overgang fra billedvev som todimensjonalt bilde til selvstendig ting. Og dermed på vei mot å bli akseptert som selvstendig kunststart.” En annen ting Thue trekker frem er at tekstilkunst kan være både relieff og skulptur, men mister ikke sin fysiske karakter av å være tekstil. Maleriet derimot, mister sin form når det beveger seg ut i rommet.¹³³

Denne utstillingen viste det meste av hva som foregikk blant kvinnelige tekstilkunstnerne; det var et personlig uttrykk og et moderne formspråk. Den polske påvirkningen kom først og fremst til syne i Brit Fuglevaags *Huldra* (1970). Den fikk mest oppmerksomhet og er den teksten som huskes best i ettertid. (Presentasjon av verket i kapittel 6) I tillegg var Siri Blakstad representert med teksten *Broen* (1970)

Det mest karakteristiske og nye på utstillingen må ha vært, foruten bruk av ukonvensjonelle materialer, de store formatene. Synnøve Anker Aurdal viste *Solens gang* (1970). Den målte 150x750 cm og var utført i ull og lakkert kobbertråd. Anne Marie Komissar (1937) viste dobbeltveven *Like a rolling stone* (1979), som målte 156x400cm. De store formatene kan forstås som et internasjonalt fenomen og de vitner om større selvillit og kunstneriske ambisjoner. Vi må anta at den bevisstheten som kvinnefrigjøringen skapte, parallelt med kulturpolitiske forandringer, påvirket troen på egne kreative krefter.

5.5 1970-tallet og kunsteksterne forhold

Norsk billedvev var tradisjonelt knyttet til en norsk identitet. Nå var det internasjonale tendenser som var rådende. Samtidig skjedde en politisk radikalisme og kunstpolitiske forbedringer av arbeidsforholdene for kunstnere.

Utviklingen av tekstilkunsten i autonom utforming går parallelt med kvinnebevegelsen. De store formatene kan knyttes til større selvbevissthet og selvillit som kvinnelig kunstner. Større atelier og etablering av arbeidsplasser utenfor hjemmet var viktige forutsetninger for kunstneriske ambisjoner. Tidligere var det ikke uvanlig at kunstnerisk

¹³² Anniken Thue, ”Norsk billedvev – en tradisjon i forandring” katalogforord til utstillingen ”Norsk vevkunst i det 20. århundre” (Høvikodden: Henie- Onstad Kunstsenter, 1970), 5

¹³³ Ibid., 4

aktivitet for kvinner var knyttet til hjemmet med vev i stua, garnfargingen på kjøkkenet, eller stofftrykkbord på soveværelset og fremkalling av stoffer i kjelleren. Den nye kulturpolitikken på 60- og 70-tallet med tilbud om kunstnerstipend, GI (garantert minsteinntekt) og opprettelse av kommunale verksted og atelier, var avgjørende tiltak for utviklingen av, og bevisstheten om en ny tekstilkunst dominert av kvinner. De nye stipendordningene ble like viktige som opprettelsen av studielånene fra Lånekassen, var i sin tid. Oslo kommune opprettet blant annet atelier på Frysja, Kirkeristen og Trafo Kulturhus på Tøyen. Dette ble banebrytende arbeidsplasser, med stimulerende miljøer for mange kvinnelige kunstnere.

Den nye bevisstgjøringen ble støttet gjennom en levekårsundersøkelse om norske kunstnere i 1969. Den viste at etter en lang kunstutdannelse var det vanskelig å tjene nok for å overleve gjennom sitt kunstneriske virke. Det var dokumentert at kunstnere hadde lav inntekt og var blitt hengende etter i velferdsutviklingen. Kunstneraksjonen i 1974 samlet kunstnere fra hele landet og aksjonerte mot statens kunstnerpolitikk og det offentlige bruk av kunst. De viktigste kravene ble formulert i et trepunktsprogram: 1. Reelt vederlag for bruken av skapende kunstneres arbeider. 2. Økt bruk av de skapende kunstneres arbeider. 3. En garantert minsteinntekt for alle yrkesaktive, skapende kunstnere der punkt 1. og 2. ikke gir rimelig arbeidsinntekt.¹³⁴

Det var sterke politiske strømninger som banet vei for det kunstneriske arbeid. En generasjon av unge kvinnelige kunstnere fant sin uttrykksform innenfor tekstil. Kunstneraksjonen og kampen for tekstilkunst som likeverdig kunstform kom til å stå sentralt i 1970-årene.

5.5.1 Tekstilkunsten inn i de institusjonelle rammer

Abakanowicz' utstillinger i Norge var til inspirasjon og åpnet for muligheter innenfor det tekstile feltet hvor kvinnene allerede hadde stor selvtilit.¹³⁵ I samme periode skjedde en bevisstgjøring blant kvinnelige kunstnere, som også fikk fagpolitisk og organisatorisk betydning.

”Tekstil som kunstfaglig område var ikke innlemmet i kunstverdenen på en konsekvent måte og i billedkunstkretser var det stor motstand mot at tekstil kunne være kunst,” skriver Haakestad¹³⁶ At mange billedkunstnere hadde en nedlatende holdning til

¹³⁴ Halvor Hauge, ”Kunstneraksjonen-74 – frihet, likhet og vederlag”. I *Billedkunst* (7/2004), 12

¹³⁵ Samtale med Haakestad 08.09.2008

¹³⁶ Haakestad, *Ariadnes tråd*, 109

tekstilkunsten i Norge, bekrefter Karin Sundbye.¹³⁷ Hun var den første tekstilkunstneren som ble medlem av Landsforbundet norske malere i 1969. Det skapte reaksjoner blant malerne. Hvordan kunne hun våge! Maler og billedhugger Fritz Røed (1928) mente at hennes arbeider ikke var tekstilkunst etter hans målestokk. Hva var det da? Det hadde han ikke svar på. Hva som er kunst avgjøres ikke av bestemte egenskaper ved objektet, i følge den amerikanske filosofen Arthur Danto (1924), men ut fra kunstens historie og den allmenne kunstteori. Det er den rådende kunstverdenen og det institusjonelle, som bestemmer hva som teller som kunst.¹³⁸ I det øyeblikket Sundbye ble antatt som medlem blant norske malere, steg hennes vedvarende arbeider i anseelse og ble akseptert som kunst.

Frem til 1960-tallet var tekstilkunst primært relatert til håndverkstradisjon og organisatorisk knyttet til brukskunstbevegelsen. Den høyeste utdannelsen var Statens Håndverks- og kunstindustriskole i Oslo og Kunsthåndverksskolen i Bergen. Utdannelsen ble definert som ”yrkesskole” frem til 80-tallet. Det tok lang tid før tekstilkunsten fikk en institusjonell tilhørighet og ble innlemmet i kunstverdenen. Bare sporadisk ble enkelte tekstile verk betraktet og bedømt som ”ren” kunst. En markering av tekstilkunstens inntog på kunstens arena var da Hanna Ryggen ble antatt på Høstutstillingen i 1964.

For at transformasjonen fra håndverk til kunst kan sies å være fullstendig eller fullbyrdet er det ikke tilstrekkelig at en ververs intensjon er å skape kunst. Gjenstanden må også aksepteres innenfor billedkunstens eller ”den rene” kunstens institusjonelle rammer, det vil si blant gallerier, kritikere og publikum.¹³⁹

Det var med dannelsen av organisasjonen Norske tekstilkunstnere i 1977 at tekstilbilledkunst ble innlemmet i kunstverdenen på en konsekvent måte.¹⁴⁰ Det er den fagpolitiske organiseringen av Norske tekstilkunstnere som en av grunnorganisasjonene i Norske Billedkunstnere på linje med Norske Grafikere, Tegneforbundet, Norske Billedhuggerforening og Landsforbundet Norske Malere, som legitimerer tekstilkunst som kunst. En annen viktig hendelse var at tekstilkunstnerne, etter å ha boikottet Høstutstillingen i flere år, vant frem for sine krav og fikk sine egne representanter i juryen i 1976.

Hvordan kunsten ble klassifisert, fikk betydning for hvilke institusjoner som presenterte og samlet på verkene. Da Abakanowicz viste sin utstilling på Høvikodden i 1977

¹³⁷ Samtale med Sundbye 27.01.2009

¹³⁸ Arthur c. Danto, ”Kunstverdenen” (1964) i *Eстетisk teori: En antologi*. Red Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 299.

¹³⁹ Jorunn Haakestad, ”Tekstil i offentligheten: Med innsiden ut?” i *Nytt om kvinneforskning*, (4/1993) 12.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 11.

stilte hun ut i det mest prestisjefylte, avantgardistiske miljøet vi hadde den gang. Med det åpnet hun får uante perspektiver både for kvinnelig kunstner.

5.6 Oppsummering

Dette var en tid med holdningsendring til hva tekstilkunst kunne være. Den kunstneriske påvirkningen fra internasjonale kunstretninger, økt interesse for stofflighet og materialitet i malerkunsten, parallelt med abstraksjon, førte til at tradisjonelle grenser mellom kunstartene ble overskredet.

Mens det på 1960-tallet oppsto en ny bevissthet om kunstarten og verket, skjedde det på 1970-tallet en bevisstgjøring om kunstens ståsted i samfunnet og kunstnerrollen; en refleksjon over valg av yrke som kunstner og kulturarbeider. Kvinneopprør og kvinnefrigjøring er stikkord som preget tiden. Kampen for å få aksept for at det å være kvinnelig kunstner var et yrke, ikke en sysselsetting for å skape pene hjem, etablering av atelier utenfor hjemmet og få disse definert som arbeidsplasser, var viktige ledd i prosessen. Kunsteraksjonen i 1974 skapte en fagpolitisk bevissthet, parallelt med kunstnerisk inspirasjon fra lærere som Brit Fuglevaag og Gro Jessen, bidro dette til at identiteten som kunstner var noe å være stolt av.

Oppmerksomhet og omtale i media synliggjorde tekstilkunsten. Verkenes uttrykkskraft vakte interesse. Det nye, robuste uttrykket var som skapt til utsmykking av moderne betongarkitektur. Sammenliknet med andre kunstarter fikk norsk tekstilkunst sent innpass i private gallerier. Offentlige utsmykkinger var derfor en viktig visningsarena og fikk avgjørende betydning for fremveksten og utviklingen av den tekstilbaserte kunsten.

Samtidig som den eksperimenterende tekstilkunsten ekspanderte, skjedde det en nedtrapping av Norsk Billedvev A/S. Dette verkstedet hadde til da utført de fleste store offentlige monumentaloppdragene. De store oppdragene gikk etter hvert til tekstilkunstnere som arbeidet innenfor en annen tekstilforståelse. Den offentlige utsmykkingsordningen var i ferd med å etablere seg med Norsk Kulturråd som rådgivende utvalg. Innkjøpet av Blakstads *Polen* til Utenriksdepartementet i 1966 og Abakanowicz' *Svart triptyk* til Blindern i 1967, markerte dermed en ny tid for den tekstilbaserte kunsten i Norge.

6 Abakanowicz: stilsaker eller frigjørende forbilde?

6.1 Verket og tiden

Innledningsvis i oppgaven stiller jeg spørsmål om Abakanowicz' betydning for norske kunstnere. ”Abakanowicz [...] var et navn som ble lagt merke til, og som kom til å få stor innflytelse til langt inn i 1970-årene,” hevder Hjørdis Danbolt i boken om Synnøve Anker Aurdal¹⁴¹ Hva slags innflytelse fikk hun?

Abakanowicz' utstillinger i Norge fant sted på et tidspunkt der det skjedde store endringer innen norsk kunstliv. Sterke politiske strømninger og en gryende kvinnebevegelse banet vei for kunstnerisk frigjøring. På 1960-tallet var det ikke vanlig med store separatutstillinger av kvinnelige tekstilkunstnere i Norge. Abakanowicz' enorme selvtillit og troen på egen uttrykkskraft var noe nytt blant datidens kvinner. Hennes kunst reflekterte en endring i måten å tenke kunst på, og slik jeg ser det, bidro til å styrke kvinnelige kunstners selvtillit og muligheter. Utstillingene kan betraktes som et manifest for kvinnelig kunstnere. Inspirasjonen fra Polen medførte en endring av det tekstile kunstverket, fra håndverk til ”fri kunst”.

Det er spesifikke trekk ved polske kunstnere som henger sammen med nasjonens særegne historie. Det var en trang til å nå fram til et personlig uttrykk og til å utvikle det videre, helst i strid med konvensjonens etablerte verdier. Abakanowicz befant seg i et eksperimenterende og selektivt miljø i Warszawa på 1960-tallet, blant kunstnere som satte spor etter seg og fikk internasjonal betydning på ulike kunstfelt. Hennes søken i nye kunstneriske uttrykk, preget av innovative krefter og et sterkt uttrykksbehov, kan ses i sammenheng med den generelle ekspansjon av polsk kunst. Polen var et lukket land, men som likevel hadde en stor kunstnerisk frihet og originalitet.

6.1.1 Form og innhold

Tekstilkunstens abstrakte karakter er det delte meninger om. Kunsthistorikeren Gunnar Danbolt (1940) hevder at det tok lang tid før man i Norge aksepterte den abstrakte kunsten. Abstraksjonen i de vevde teppene var derimot lettere å anerkjenne enn i maleriet. Det ble

¹⁴¹ H. Danbolt, *Synnøve Anker Aurdal*, 87

forventet at maleri skulle ha et gjenkjennelig motiv. Dette ble ikke forventet av et teppe.¹⁴² Det var ikke vanlig å snakke om opplevelse og visjon i vevde tepper. Teppene skulle være pene og dekorative mens det i maleriet skulle være ”mening” og innhold.

Anniken Thue mener at det var det nonfigurative maleriets interesse for form og materialproblemer som gjorde det helt naturlig også for tekstilkunstnere å ta skrittet over i et friere tekstiluttrykk.¹⁴³ Jorunn Haakestad argumenterer for at det tekstile feltet har levert råstoff til malerfeltet. Spesielt kan man se det på Bauhaus hvor blant annet Paul Klee ble inspirert av tekstil.¹⁴⁴ Hans Jakob Brun hevder på sin side at det abstraherte formspråket (spesielt Ryggen) fikk impulser fra to tradisjoner: Fra den anonyme folkekunsten og fra den individuelt orienterte akademikunsten¹⁴⁵

Det abstrakte formspråket innen den tekstilbaserte kunsten var ikke nytt. Mye av den eldre vevkunsten hadde en abstrakt karakter og hadde vært en kilde til inspirasjon for det moderne billedteppe.¹⁴⁶ Den gamle åkletradisjonen som Fru Hølaas representerte og videreførte, var bygd på abstrakte ornamenter, som i annen folkekunst. Gunnar Danbolt hevder imidlertid at de nonfigurative og abstrakte begrepene blandes: De nonfigurative kunstnerne innen maleri, var opptatt av at konkrete linjer og farger på en flate der de ”dynamiske kreftene” fikk en konkret form. De abstrakte kunstnerne tok utgangspunkt i virkeligheten og abstraherte bort alt annet enn det inntrykket virkeligheten hadde gjort.¹⁴⁷

Det er innen det nonfigurative begrepet tekstil hadde sin tradisjon. ”Ornamenter er en vesentlig del av folkekunsten. Det er underkastet en lovmessighet, noe som i motsetning til den individuelle billedkunst, i sin form har en mer upersonlig dimensjon.”¹⁴⁸ I den tradisjonelle vevkunsten var ornamentet vesentlig tuftet på det abstrakte. Men i en nonfigurativ form og hadde, som Lium skriver, en mer upersonlig dimensjon. Her i ligger noe av det nye hos Abakanowicz som innebar et brudd med tradisjonen. Hennes kunst var abstrakt med utgangspunkt i virkeligheten og hadde sterke visjoner. Den bar i seg erfaringen om vanskelige opplevelser og et sterkt uttrykksbehov.

Det var gjennom selve prosessen verkene ble til, direkte utført i veven, ikke ut fra en forhåndstegnet kartong. ”Disse komposisjoner, inneholdende følelsesmessige spenninger som

¹⁴² G. Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, 322.

¹⁴³ Thue, ”Mot et friere uttrykk i tekstil”, i *Norges kunsthistorie*, 376.

¹⁴⁴ Samtale med Jorunn Haakestad 08.09.2008.

¹⁴⁵ Hans-Jakob Brun, ”Uttrykkskunst”, i *Norges Kunsthistorie: Inn i en ny tid*, 121.

¹⁴⁶ Nygaard Lium, *Ny norsk billedvev*, 29.

¹⁴⁷ G. Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, 316

¹⁴⁸ Lium, *Ny norsk billedvev*, 66.

hittil aldri hadde vært uttrykt ved vevens hjelp, overskred alle grenser for hva som tidligere ble beskrevet som anvendt eller ornamental kunst.”¹⁴⁹ Personlig erfaring og opplevelser som kom til uttrykk, var mer i slekt med den individuelle og moderne billedkunsten, enn med den tradisjonsbundne vevkunsten.

”Til tross for at noen av hennes eksperimenter kan synes å være provoserende eller ufullstendige, gir hun i sin søken visse ekte verdier av spontanitet, faktisk nesten eksplosiv, plastisk kunst, en dagens kunst, eller kanskje morgendagens.”¹⁵⁰ Om ikke Abakanowicz’ vevde arbeider ble ”morgendagens kunst” i Norge, så representerte den samtidighet.

Karakteristisk var synlig konstruksjon og prosess og bruk av funnet og forkastet materialer. Verkene markerte en flytende overgang mellom forskjellige kunstarter og var typiske for tiden og samtidskunsten.

Abakanowicz’ kunst har få likhetstrekk med andre tekstilkunstnere. Men hennes intime engasjement i prosessen, hennes bruk av bøyelige, myke materialer og fokus på et personlig uttrykk, viser slektskap til to andre samtidig kvinnelige kunstnere: Eva Hesse (1936-1970) og Louise Bourgeois (1911-2010). Begge disse kunstnerne skapte trender og utviklet et kunstnerisk uttrykk uavhengig av konvensjonell stil og form. Dette basert på erfaring, der kommunikasjon og miljø er viktige bestanddeler - ikke ulikt Abakanowicz’ utgangspunkt.

6.2 Polsk nedslag i norske tekstiler?

Jeg har valgt å analysere noen verk av Blakstad og Fuglevaag for å vurdere det polske nedslaget i norsk tekstilkunst. Det var deres tekstiler som synliggjorde påvirkningen fra Polen på 1960- og 70-tallet for et norsk publikum. Hvorvidt de er påvirket av samtidig polsk vevkunst generelt, eller Abakanowicz spesielt, kan diskuteres. Det var disse som fikk mest oppmerksomhet, skapte debatt og ble til inspirasjon for unge tekstilkunstnere. De representerte den nye norske tekstilkunsten.

6.2.1 *Polen* (1966) av Siri Blakstad - verksanalyse

Siri Blakstads *Polen* vakte oppsikt på ”Høstutstillingen” i 1966. Hva var nytt og annerledes og hvorfor var det denne teksten som fikk oppmerksomhet?

¹⁴⁹ Irena Huml, ”Magdalena Abakanowiczs arbeider”. *Kunsten i dag* nr 83 (1/1968): 32.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 33.

Polen (1966) er 170 bred og 80 cm høy. Den var stor og svart og utført i uspunnet ull og hestehår som lå utenpå som en slags pels. Det mest karakteristiske er komposisjonens abstrakte, grafiske billeduttrykk. To klare former i lysebrune toner bryter inn i en mørk brunsvart bakgrunn. De store kontrastene mellom lyse og mørke partier i komposisjonen aksentuerer spenning. *Polen* konnoterer en mørk og dramatisk dimensjon. Tittelen *Polen* kan være en ledetråd som refererer til Polens politiske situasjon. Materialene er bomullstau, hestehår, uspunnet saueull og glinsende nylontau. De taktile kvalitetene er påfallende. De ulike materialene er vevd tett sammen til en tykk og robust flate. I tillegg er tråder knyttet, snodd og vridd inn i den vevde bunnen.

Hva var essensen i det nye uttrykket? Kunsthistorikeren Hjørdis Danbolt (1945) mener det er tre grunner til at Blakstads *Polen* vakte oppsikt: Det er materiale, teknikk og bruk av teknikken på en slik måte at det grove materialet fikk egenverdi som formskapende elementer i en nonfigurativ komposisjon.¹⁵¹ Jorunn Haakestad viser til at komposisjonens tema er naturmaterialets assosiasjonsskapende egenskaper som på en gang ”er” bildet og ”viser til” bildets tema. Identiteten mellom uttrykk og innhold er verkets essens. Teppets taktile egenskaper er avgjørende for persepsjon av uttrykket. Haakestad ser verket i malerkunstrelaterte sammenhenger som en forlengelse av den abstrakte ekspresjonismen og formalismen (vekt på formanalyse og bruk av formale elementer mer enn på innhold). I relasjon til tekstilkunst trekker hun inn båttryeaspektet.¹⁵² Slektskapet med ryer og spesielt båttryer (de var tunge og tette for å isolere mot kulde og væte) er interessant. Ryene har en glatt og en lodden side, det er kontraster mellom den faste bunnstrukturen og løst hengende floss. I intervju med Alf Bøe, viser også han til relasjoner mellom det ”polske uttrykket” og den norske ryeteknikken.¹⁵³ Jeg vil tro at forklaringen på at *Polen* vakte oppsikt, er en kombinasjon av flere faktorer: Det ekspresjonistiske, grafiske bildet i kombinasjon med, eller i kontrast til den taktile og sanselige materialiteten, konnoterer spenning. Det er i dualismen, mellom det maskuline og feminine, vi finner et uttrykk som vakte oppsikt. Den var annerledes enn det meste vi hadde sett og brøt ”Høstutstillingens” konvensjonelle rammer.

Det er interessant å se hvordan *ett* verk har fått så mye oppmerksomhet og blitt synonymt for hennes arbeide. Blakstad utførte ikke så mange tekstilbaserte verk etter dette, men *Polen* ble stående som et viktig verk i sin samtid.

¹⁵¹ H. Danbolt, *Synnøve Anker Aurdal*, 86.

¹⁵² Haakestad, *Ariadnes tråd*, 109.

¹⁵³ Samtale med Bøe 20.02.2008

6.2.2 To ”grove og heftige” verk av Brit Fuglevaag

Det var spesielt to verk som vakte begeistring på begynnelsen av 1970-tallet: *Mot omskjæring* (1970-75), vist på Fuglevaags første separatutstilling i Oslo Kunstforening 1970 og *Huldra* (1970) vist på ”Norsk vevkunst i det 20. århundre” på Henie-Onstad Kunstsenter samme år. Det var disse tekstilene som representerte nedslaget som skulle komme til å stå som den norske utgaven av polsk tekstilkunst. Verkene var ikke ubetinget tredimensjonale, men mer som relieffer som forholdt seg til veggen. Det er å bemerke at begge ble laget før Abakanowicz hadde sin store utstilling med sisalskulpturer på Høvikodden i 1977. Ser vi nærmere på *Huldra* og *Mot omskjæring* så er det få likheter med Abakanowicz’ verk. Men det er disse to jeg synes er mest interessante og som ble oppfattet som polske, den gang.

Mot omskjæring er formet som et kvadratisk relieff, diagonalt plassert. I midten er det en slisse. Slissen (åpningen) er markert med en tykk vertikal sylinder på hver side. Det er sylindrene som er det karakteristiske og som skaper dybde og gir assosiasjoner til kjønnslepper. Verket ble til etter en reise i Afrika og er laget i naturfarget, lysebrun kokos. Størrelsen var 150cm x150cm. Det ligger et klart tema i tittelen som gir referanser til omskjæring av kvinnelige kjønnsorganer. Verket vakte oppmerksomhet, ikke kun på grunn av det innovative materialbruk og uttrykk, men like mye for det sosialpolitiske motivet, som ble tolket som en protest mot kjønnslemlestelse av kvinner. Dette var en kommentar, eller et innlegg til debatten om seksuell likestilling i tråd med 70-tallets kvinnebevegelse.

I ettertid sier Fuglevaag at hun ikke lenger legger politiske signaler i sine tepper: ”Jeg har mer enn nok med å lage gode tekstiler.”¹⁵⁴ Replikken tolker jeg dit hen at for Fuglevaag er det viktigere å arbeide innen tradisjonelle tekstilbegreper: med farger, form og det dekorative, enn å formidle en visjon, i hvert fall en politisk visjon. I dette utsagnet finner jeg en markant forskjell fra Abakanowicz, som nettopp ønsket å motarbeide de estetiske normene som billedveven var tuftet på.

Huldra (1970) er monumental i størrelsen, er fem meter bred og to meter høy. Det er en tredelt komposisjonen, et triptyk, med et rektangulært midtfelt og to sidestykker utformet nærmest som trekanter. Ut fra midtfeltet henger lange, snodde stengler med dusk som kryper utover gulvet. Stenglene gir assosiasjoner til huldras hale. Det ligger et tema i tittelen og den formale utformingen bidrar til å forsterke temaet. Tittelen *Huldra* konnoterer både til den

¹⁵⁴ Helga Gravermoen, ”Fra todimensjonal billedvev til tredimensjonal tekstilkunst. Brit Fuglevaags bidrag til utviklingen av norsk tekstilkunst i perioden 1964-1974”, Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, UiO, 2002, 45.

kvinnelige utgaven av trollet i norske eventyr og til en forførende kvinneskikkelse. En litterær referanse til en nasjonal eventyrfigur, eller til tidens kvinnebevegelse og deres opprørske ytringer og kampvilje.

Det tekstile uttrykket i både *Huldra* og *Mot omskjæring* har kraft, men de har ikke den taktile og sensuelle persepsjonen som vi finner i Abakanowicz' verk. Fuglevaags tekniske presisjon og håndverkmessige dyktighet gir inntrykk av strenghet i motsetning til Abakanowicz' frie holdning til utførelsen. Uttrykket er ikke ekspressivt og spontant, men kontrollert og viser en stringent holdning som dominerer både *Mot omskjæring* og *Huldra*. Fuglevaag brukte fibrenes naturfarge, fra det gyldne til det lysbrune. Alle Abakanowicz' vevede verk uført i sisal, er innfarget. Fargen hos Abakanowicz er en viktig del av uttrykket og tilførte verket en sterk emosjonell aura. Hun benyttet ofte mørke fargetoner som bidro til et innadvendt og meditativt uttrykk, noe som ikke var uvanlig for østeuropeisk samtidskunst.

Det Fuglevaags verk hadde til felles med Abakanowicz' var at de var laget av vegetabiliske fibre og var monumentale. Foruten den nye materialbruken og relieffvirkningen, var det fravær av farge som gjorde dem "fremmede" for norsk publikum og innga referanse til polsk tekstilkunst.

6.2.3 Sisal: skulpturmateriale og identitetsskaper

Anniken Thue skrev en anmeldelse av Fuglevaags separatutstilling i Oslo Kunstforening (1970) i *Dagbladet*. Hun har et poeng som jeg synes er verdt å merke seg: "... spenningen ligger delvis hos tilskueren, fra en øyeblikkelig reaksjon på det "uedle" materialet, frem mot oppdagelsen av skjønnheten i det samme."¹⁵⁵ Med andre ord er det publikums persepsjon av de organiske, vegetabiliske fibrene, som skaper spenning. Det er overraskelsen ved å finne et uttrykk som har i seg en naturlig skjønnhet basert på materialet (ikke komposisjon og motiv). Oppdagelsen av det estetiske i disse verkene er tuftet på noe vi kjenner fra naturen, men som vi ikke forventer å finne i et kunstgalleri.

"Det er kanskje Abakanowicz' grep om sisalen som har gjort henne berømt." sier Sætrang.¹⁵⁶ Abakanowicz hadde en mangfoldig bruk av materialer. Sisal (fiber fra den tropiske agaveplanten - *Agava sisalana*) ble etter hvert det viktigste materialet på grunn av sine konstruksjonsegenskaper. Sisal er et materiale som preges av tyngde og kraft. Den er lett å håndtere og har kvaliteter som gjør at man kan konstruere store og stive tredimensjonale

¹⁵⁵ Møller, *Brit Fuglevaag*, 51.

¹⁵⁶ Samtale med Bente Sætrang, 27.02.2008

former, som i *Abakanene*. Den måten en vevet tekstil er satt sammen på, med renning og innslag, gir mulighet for å bruke veven som et konstruksjonsverktøy. Behersker man metoden, kan man skape forskjellige strukturer og bygge i store formater.¹⁵⁷ En annen egenskap ved den blanke sisalen er at den egner seg til innfarging. Dens gode fargeuttrekk gir et mett fargeuttrykk som tilfører taktilitet og sensualitet.

Sisal er et materiale som ble mye dyrket i Polen og var viktig for produksjon av tauverk og selvbinder garn. I den økonomiske situasjon Polen var i etter krigen, var det avgjørende å ta i bruk det som ble produsert i landet. Sisalen bidro til å skape en viktig polsk identitet. Der var en generell søken etter identitet og særpreg ved å være polakk, kanskje som en protest til det russiske kommunistregimet.

Sisalen er bare en delvis forklaring på at Abakanowicz' verk kunne skape slik oppsikt. Det handlet ikke kun om teknikk og materiale, men også om innhold og symbolbruk. Tekstilene var erotisk ladet - selv de store kappene, som uttrykte innhold og mening, hadde en erotisk utstråling. Dette at en kvinnelig kunstner torde å gjøre hva hun gjorde, fikk stor betydning for oss tekstilkunstnere. Abakanowicz' verk ga et "trøkk" og kan ikke isoleres fra det som skjedde ellers i samfunnet.¹⁵⁸ Den seksuelle frigjøringen og kvinnebevisstgjøringen skjedde omtrent på samme tid.

6.3 Stilskaper eller frigjørende forbilde?

Abakanowicz var en av de første kvinnelige kunstnere som fikk et internasjonalt "navn". Hennes tidlige utstilling i Norge medvirket til en økende interesse for den tekstilbaserte kunsten og ikke minst hennes autoritære holdning som kvinnelig kunstner ble banebrytende, men det fantes ulike meninger.

Karin Sundbye så arbeidene til Abakanowicz og traff henne ved flere anledninger. Hverken hennes arbeider, eller person har tilsynelatende gjort noe inntrykk – "... hun var ikke noe mer spesiell enn alle andre kunstnere".¹⁵⁹ Sundbye kan ikke se at hun hadde noen påvirkning på norsk tekstilkunst, rent bortsett fra Fuglevaag og Blakstad. Den sterke, norske vevetradisjonen var det fundamentale. De internasjonale trendene var der, men fikk liten konkret betydning. Tekstilsulpturene på Høvikodden gjorde inntrykk fordi de ga en følelse av å gå i en skog. De sensuelle formene, derimot var en selvfølge og derfor tenkte ikke

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Samtale med Karin Sundbye 20.01.2009

Sundbye på Abakanowicz' verk som erotisk ladet. Sundbye vil ikke vedgå at hun var til inspirasjon. Hun viser til en studentutstilling på SHKS på slutten av 1960-tallet. Sundbye så utstillingen sammen med lærer og grafiker Ottar Helge Johannessen (1929) og husker hans reaksjon: ” Herre Gud, her osrer det av sex!” Men, sier Karin Sundbye, det er jo de naturlige tekstilformene – trekanten og fallos symbolene, som er lette å veve.¹⁶⁰ Det var, med andre ord, ikke bare Abakanowicz' verk som ga assosiasjoner til kjønnslige symboler. Det var naturlige former som hadde sitt utgangspunkt i veveteknikkens disiplin og var dermed lett tilgjengelig for alle vevere.

6.3.1 Resepsjon blant norske kunstnere 33 år senere

Arbeidet med denne oppgaven innebærer en spørreunde på e-post til norske tekstilkunstnere med spørsmål om de hadde sett Abakanowicz' separatutstillinger i Norge: Hva hadde gjort inntrykk og om hun har hatt innflytelse på deres kunstnerskap. Spørsmålene ble sendt til 38 medlemmer av Norske tekstilkunstnere hvorav 17 svarte. De færreste (3 av 17) hadde sett utstillingen i 1967. De fleste (14 av 17) hadde sett utstillingen i 1977.

Reaksjonene på utstillingene var overveiende positive. (De som var negative svarte kanskje ikke.) Karakteristikk som gikk igjen var: rått, kraftig, storslagent, spennende, noe nytt, men også kroppslig ubehagelig, brutalt og skremmende. Det er spesielt det sterke personlige uttrykket, de store formatene, materialbruken og måten hun suverent tok hele rommet i bruk på, som gjorde inntrykk. De fleste registrerte betydningen Abakanowicz hadde for kvinnelige kunstnere og for tekstilkunsten som autonom kunstart:

”For meg handlet den om hvor sårbare vi er som mennesker i en omskiftelig tid. Det var en feministisk vinkling. På den måten var hun en del av tiden og det vistes i hennes kunst. Hun er en som har ’flyttet fjell’.” Britt Smelvær (1945) (e-post 17.02.2010)

”Jeg tror Abakanowicz har revolusjonert vår forståelse av tekstilkunst, mer enn noen andre. Livet hennes ligger i innholdet, stadig sterkere.” Turid Juve (1933) (e-post 18.02.2010).

”Den (kunsten) gjorde et sterkt inntrykk og brakte tekstil som kunstmedia på banen i et stort internasjonalt perspektiv. Kunststudenter fra hele den vestlige verden produserte en bølge av røde og sorte hamp og sisal objekter, ofte gjort narr av som kvinnelige kjønnsdeler.” Unn Sønju (1938) (e-post 18.02.2010).

¹⁶⁰ Ibid.

”Jeg opplevde arbeidene som veldig fysiske og tilstede i rommet. Materialbruken, størrelsen, det røffe, men samtidig følsomme uttrykk, var en flott opplevelse – og noe nytt!” Irene Myran (1948) (e-post 20.02.2010).

På spørsmål om Abakanowicz har hatt betydning for deres personlige utvikling som kunstnere, svarer alle at hun ikke har hatt direkte, faglig innflytelse. Men det sterke personlige, direkte utsagnet gjorde noe med grunnholdningen i henhold til hva som var mulig. Hennes autoritet som kvinnelig kunstner sprengte grenser og bidro til kunstnerisk identitet og tro på eget kunstnerskap.

”Jeg vil absolutt si hun har hatt en positiv påvirkning, som kvinnelig kunstner og med sitt valg av tekstile materialer som sin uttrykksform.” Ingunn Skogholt (1952) (e-post 19.02.2010).

”Dette var en stor kunstner, men ingen direkte inspirasjon. Mine tanker var et annet sted. Mine forbilder var Jan Groth og Hanna Ryggen.” Unn Sønju (1938) (e-post 18.02.2010).

”Ikke direkte i arbeidet med tekstilkunst, men eksperimenteringsviljen og den kunstneriske autoriteten hun hadde, var inspirerende. Hun var en av de kunstnerne som gjorde at tekstilkunst ble viktig for meg.” Hanne Øverland (1958) (e-post 18.02.2010).

”Hun satte Polen på tekstilkartet og inspirerte oss andre til å våge og tro. Hun var med på, sammen med andre tidsspesielle ting på 70-tallet, å gi meg identitet og stolthet som yrkesutøver av tekstil som kunstnerisk autonomt uttrykk.” Gitte Magnus (1949) (e-post 26.02.2010).

”Abakanowicz har nok vært en spydspiss i forbindelse med å anerkjenne tekstil som egen kunstform. [...] Har jeg lært noe bevisst eller ubevisst fra henne, må det være noe med at kunstverkenes uttrykk er overordnet materialets egenverdi.” Dorthe Herup (1953) (e-post 24.02.2010)

Innledningsvis i oppgaven stiller jeg spørsmål om norske kunstnere kjente seg igjen i Abakanowicz’ opprør mot den konvensjonelle vevingen. Svaret er både og. I ettertid var det materialbaserte uttrykket ikke nok til å skape en ny stilistisk trend, til det var de norske tekstiltradisjonene for sterke. Det var hennes autoritet som kvinnelig kunstner som inspirerte. Spørreundersøkelsen viser at stilistisk var tekstilkunstnere ofte opptatt av norske kunstnere. For ververne var Hanna Ryggen og etter hvert Synnøve Anker Aurdal sterke forbilder. Stofftrykkerne var mer opptatt av formalismen i den moderne kunsten, eller det ornamentale i folkekunsten og for mange var Gro Jessen et viktig forbilde.

6.3.2 Virkningshistorie

Karakteristikkene av Abakanowicz' verk er blant annet; sterkt, originalt og personlig med en indre kraft og spenning. Finnes det spor av tilsvarende beskrivelser av norsk tekstilkunst? Er det noe som likner, eller kan gi assosiasjoner til Abakanowicz' verk og/eller polsk tekstilkunst spesielt i ettertid?

”Ingen av de norske kunstnerne brøt så radikalt med billedteppetradisjonen som Abakanowicz, og kom heller ikke til å gjøre det i fortsettelsen,” hevder Storm Bjerke¹⁶¹ Det kan være riktig, men bruddet med tradisjonen åpnet for nye perspektiver.

Gitte Dæhlins (1956) tekstilskulpturer er kanskje de som kommer nærmest og gir en form for referanser til Abakanowicz. Spesielt hennes; *She who carries this Earth. Where does it carry her?* (1981-83) Skulpturens størrelse er 300x170 cm. En kvinne bærer en enorm bær på skuldrene. Skulpturen konnoterer en sosial situasjon. Frihetsberøvelse og undertrykkelse er tema som referer til Mexicos urbefolkning og reflekteres i Dæhlins dramatiske arbeider. Skulpturen er bygd på basis av et stålskjellett og dekket med ulike materialer som skinn, tekstil og plastikk.¹⁶²

Bente Knutsen Sanden (1959) markerte seg på utstillingen ”Tekstil i Rom” i Porsgrunn 1987 med verket *Tre tanter* (1986). Tre figurative draktformer i monumental størrelse. Ulike verk i form og utførelse, men med en felles rituell verdighet. De ga assosiasjoner til andre kulturers draktbruk, fra japanske krigerrustninger til Østens kaftaner. Men først og fremst ga de et inntrykk av skapende utforskning i materialer.¹⁶³ Persepsjonen av *Tre tanter* var intens og autoritær og hadde dette inderlige, som ”klort ut av hjerterota” over seg.

En ung kunstner som gjør seg gjeldene med sterke personlige verk er Gunvor Nervold Antonsen (1974). Hennes siste arbeider har et ekspressivt og spontant uttrykk, nesten litt ”rølpete” i utførelsen. For verket *Barovessjan* (2010) mottok hun debutantprisen på ”Høstutstillingen” 2010. Størrelse og format er analogt med 1960- og 70-årenes store tekstilflak. Fargeholdningens mørke nyanser i brun og svart gir assosiasjoner til øst europeisk tekstilkunst. Antonsen fokuserer på nye utfordringer i å bryte ned grenser for hva tekstilkunst

¹⁶¹ Øivind Storm Bjerke, ”Magdalena Abakanowicz og Svart triptyk” i katalogen til *Kunst fra 100 rom: verk fra Universitetet i Oslos kunstsamling*. (Oslo: UiO, 2008), 38.

¹⁶² Jorunn Veiteberg, ”Gitte Dæhlin” i *Room with a view: women's art in Norway 1880-1990*. (Oslo: The Royal Ministry of Foreign Affairs, 1989), 50.

¹⁶³ Sissel Ree Schjønby, ”Tekstil i rom - rom for tekstil” i *Kunsthåndverk* (4/1987), 5.

er. En sjangernedbrytende holdning gjenspeiles også i selve arbeidsprosessen som er intuitiv og direkte.¹⁶⁴

Abakanowicz' direkte arbeidsprosess utfordret til eksperimentering i ulike tekstile media og bidro til ubegrenset forskning innen den tekstilbaserte kunsten. Men det materialbaserte uttrykket, varte kun en kort og heftig periode.

Etter tradisjonsbruddet på 1960-tallet, fulgte noen år med bruk av ulike materialer og teknikker i eksperimenterende kunst. De store og røffe verkene egnet seg for tidens arkitektur. Tekstilkunsten ble i sterkere grad brukt i moderne bygg og det førte til at den fikk en plattform som utsmykkingskunst. På midten av 1970-årene begynte fortellingen igjen og da var det full fers med farger, ull, silke og billedvevteknikk. Britt Fuglevaag sluttet å veve med sisal. Hun savnet farger og syntes det var deilig å sitte og veve mer tradisjonelt. Den eksperimentelle vevingen krevde at man måtte stå og det grove materialet tok hardt på hendene.

I begynnelsen av 1980-tallet forsvant den polskinspirerte ”billedveven”, og andre tekstile uttrykk fikk oppmerksomhet. ”I første halvdel av tiåret levde billedveven i skyggen av den ekspanderende og nyskapende stofftrykket.” hevder Randi Lium¹⁶⁵ En av dem som sto for det ekspanderende stofftrykket, var Bente Sætrang. Hun hadde utvekslingsstipend ved Kunstakademiet i Poznan i 1974 under veiledning av professor Magdalena Abakanowicz. Hun videreførte noe av Abakanowicz selvstendighet og autoritære holdning til faget og den tekstilbaserte kunsten. ”Sætrang står her fram som en tekstilkunstner av minst like stort internasjonalt format som mer oppreklamerte utenlandske størrelser,” skrev Harald Flor om Festspillutstillingen ”Seks i tekstil” i Bergen 1983 (”Opprykk for stofftrykk”, Dagbladet 25.05.1983) Sætrang synliggjorde stofftrykkets kunstneriske potensial med store monumentale ”flak” som satte arbeidene i forbindelse med popkunsten og ”off-strecher-maleriet”. Sætrang ble utnevnt til Norges første professor i tekstilkunst på Kunsthøgskolen i Bergen og underviste i årene 1987- 1993. Hun fikk således innflytelse på fremtidens tekstilkunstnere.

Også i nyere tid har studenter reist til Polen. Synnøve Øyen (1974) var student på Kunsthøgskolen i Bergen da hun fikk et utvekslingsstipend. Hun var et semester (1997- 98) på akademiet i Poznan, på samme avdelingen som Abakanowicz tidligere hadde vært professor. Hennes ”ånd” hang i veggene og semesteret var inspirerende, kreativt og veldig

¹⁶⁴ Johannes Rød, ”Tvetydighet i tekstiler: På verkstedbesøk hos Gunvor Nervold Antonsen” *Kunsthåndverk* nr 105 (3/2007), 7.

¹⁶⁵ Nygaard Lium, *Ny norsk billedvev*, 55

produktivt. Avdelingen ga frihet, ingen føringer var lagt i forhold til teknikk og materiale, og hun fikk god veiledning av en av Abakanowicz tidligere assistenter. Hun kom hjem med et arbeid som hun tror hun aldri kunne ha laget på skolen i Bergen. Arbeidet *Kosebiler* (1998) ble hennes debut på Høstutstillingen i 1998.¹⁶⁶

Tekstilkunst er et sårbart felt fordi det har så mange konnotasjoner knyttet til seg som er utenomkunstneriske. Man må forstå det som kulturelle fenomener. Abakanowicz ble viktig fordi hun viser at det er mulig å slå gjennom som kvinnelig kunstner. Det finnes ingen grenser. Hun viser at er det stort nok og godt nok, så kan du stille ut hvor som helst.¹⁶⁷ Abakanowicz bygget seg en internasjonal karriere. Hun har stilt ut verden over og er innkjøp av ledende museer. Abakanowicz har utført en rekke utendørsprosjekter, ofte på steder med en tragisk historie, som Hiroshima. Hun er i dag en av Polens mest anerkjente samtidskunstnere.

6.4 Oppsummering og konklusjon

Abakanowicz sprenge rammene for hva som var kvinners arbeidsområde innen kunstfeltet. Det ble en frihet i arbeidsformen som løste opp disiplinen og gjorde eksperimentering mulig. Hun åpnet for personlig erfaring, fremfor det stilistiske. Dette provoserte noen, men ga samtidig kvinnelige kunstnere nye muligheter. Det ble mer et kunstgrep og et individuelt uttrykk som kan kobles opp mot kvinnenens begynnende status som kunstnere.

Alf Bøe fikk rett i at Abakanowicz ikke ble en stilskaper: ”Rimeligvis bør vi be himmelen bevare oss for at en så sterk personlig kunst som dette blir gjenstand for etterligning...”. (Dagbladet 23.09.1967) Hun ble ingen stilskaper, men hun var en som viste vei. Hun ga håp for kvinnelige kunstnere og ble indirekte en støtte for det som allerede var i gjære på et utenomkunstnerisk plan. De tekstile kunstområdene i Norge var på denne tiden forbundet med frigjøring, selvstendighet og en selvbevisst yrkesvei for kvinner.¹⁶⁸ Dette fikk følger og resulterte i tekstiljury på høstutstillingen 1976 og dannelse av Norske tekstilkunstnere i 1977 (under paraplyorganisasjonen Norske Billedkunstnere).

Oppsummerende kan vi si at Abakanowicz’ betydning for norsk tekstilkunst kan forstås på bakgrunn av tre hovedinnfallsvinkler: hennes sterke kunstneriske innhold i en

¹⁶⁶ Synnøve Øyen e-post 29.03.2010 i forbindelse med spørreundersøkelsen 27.02.2010

¹⁶⁷ Samtale med Haakestad, 08.09.2008

¹⁶⁸ Jorunn Haakestad, *Bente Sætrang: mønster-mening-minne*. (Bergen: Vestlandske Kunsthøgskole, 2003), 7.

tekstilbasert kunst, sisalens betydning som bygningsmateriale av tredimensjonale former og hennes bevisste bruk av utstillingskonseptet.

Studien har gitt interessante svar og ledet til nye spørsmål. Et spørsmål som trenger seg frem berører kunstnerens personlighet: Hvordan er evnen å tilegne seg gode arbeidsvilkår, få tilgang på støtteordninger, eller knytte til seg de riktige kontakter? Har kunstnerens personlighet innvirkning på anerkjennelsen?

Abakanowicz er en stor kunstner og har en type selvtillit som vi sjelden ser blant andre kvinner. Hun er ekstremt modig, nesten litt maskulin. Det er en veldig selvtillit i alt hun gjør. Hun er ubeskjeden, samtidig som hun er sjarmerende og bruker sine kvinnelige egenskaper. Abakanowicz har brukt og benyttet de muligheter som var til stede i en spesiell historisk fase. I tillegg var hun et arbeidsjern og hadde enorm kapasitet.

Abakanowicz innflytelse synes å være mer et forbilde for kvinnelige kunstnere. Hun markerte en ny og fri holdning til en tradisjonsbundet kunstart. Den store utstillingen ”Organiske Strukturer” på Høvikodden 1977, var midt i blinken for kvinnefrigjøringen. Hun hadde feministisk betydning: Først og fremst satte hun en standard for det å være kvinne og kunstner. Da den plattformen var etablert, betød det at man hadde frihet til å jobbe som man ville. Det er ingen andre som jobber på tilsvarende måte og har det samme utgangspunktet i dag. Til det er hennes bakgrunn og personlige opplevelser for dramatiske.

Litteraturliste

- Abakanowicz, Magdalena. *Fate and Art Monologue*. Milano: Skira Editore, 2008
- Albers, Anni. Red: Danilowitz, Brenda. *Selected Writings on design*. Middletown: Wesleytown University Press. 2000
- Andersen, Finn Aage. ”Magdalena Abakanowicz på Høvikodden: Hun viser oss det som ikke lar seg formulere med ord”. *Østlendingen* Elverum, 26.11.1977
- Andersen, Stig. ”Store, tunge klesplagg henger ned fra taket”. *Arbeiderbladet*, 24.11.1977
- Ascheoughs & Gyldendals *Stor norske leksikon*, Bind 1. Oslo: Kunnskapsforlage, 1986
- Bjerke, Øivind. ”Abakanowicz på Høvikodden”. *Vestfold Tønsberg*, 28.11.1977
- Bjerke, Øivind Storm. ”Magdalena Abakanowicz og Svart triptyk”. I katalogen til utstillingen *Kunst fra 100 rom: verk fra Universitetet i Oslos kunstsamling*. Oslo: UiO, 2008
- Brun, Hans-Jakob. ”Uttrykkskunst”. *I Norges kunsthistorie. Bind 7: Inn i en ny tid*. Redaktør Knut Berg. Oslo: Gyldendal Norske forlag, 1983
- Bøe, Alf. *Magdalena Abakanowicz’ arbeider i vev*. Katalogforord til utstillingen ”Magdalena Abakanowicz’ arbeider i vev”. Oslo: Kunstindustrimuseet, 1967
- _____. ”Vev som fri kunst: Magdalena Abakanowicz i Kunstindustrimuseet.” *Dagbladet*, 23. 9.1967
- _____. ”Vår tids billedtepper”. *Bonytt* 22, (11-12/1962): 267-269
- _____. Katalogforord til utstillingen ”Tretten tekstilkunstnere, Kjellaug Hølaas og hennes elever”. Stavanger: Stavanger Kunstforening, 1966
- Constantine, Mildred / Larsen, Jack Lenor. *Beyond craft: The Art fabric*. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1972
- Danbolt, Gunnar. *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2. utgåve 2001
- Danbolt, Hjørdis. *Synnøve Anker Aurdal*. Oslo: Grøndahl Dreyer, 1991
- Danto, Arthur C. ”Kunstverdenen” (1964) i *Estetisk teori: En antologi*. Bale, Kjersti og Bø-Rygg, Arnfinn (red). Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Durban, Arne. ”Fra fortidsrikdom til nåtidsstøv”. *Handels og Sjøfartstidene*, 15.11.1977
- Flor, Harald. ”Polsk angst og norsk landskap”. *Dagbladet*, 17.11.1977
- _____. ”Opprykk for stofftrykk”. *Dagbladet*, 25.05.1983

Gardner Troy, Virginia. *The Modernist Textile: Europe and America 1890-1940*. Hampshire: Lund Humphries, 2006

_____. *Anni Albers and Ancient American Textiles: From Bauhaus to Black Mountain*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2002

Girard, Xavier. *Bauhaus*. New York: Assouline Publishing, 2006

Gravermoen, Helga. "Fra todimensjonal billedvev til tredimensjonal tekstilkunst. Brit Fuglavaags bidrag til utviklingen av norsk tekstilkunst i perioden 1964–1974". Hovedfagsoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 2002

Gyldendals store konversasjonsleksikon, bind 4. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1972

Haakastad, Jorunn. *Ariadnes tråd: Tekstile utsmykninger i Norge i det 20. århundret*. PhD Kristiansand: Høyskoleforlaget, 1998

_____. *Bente Sætrang: mønster - mening - minner*. Bergen: Vestlandske Kunsthistoriemuseum, 2003

_____. "Norsk stofftrykk 1950-1985". Hovedfagsoppgave i kunsthistorie. Bergen: Universitetet i Bergen, 1990

_____. "Tekstil i offentligheten: Med innsiden ut". *Nytt om kvinneforskning*. (4/1993) 11-17

_____. "Tekstil: fra håndverk til kunst – en frigjøringshistorie med kjønn som variabel?" *Museumsnettverk 6*, Norges forskningsråd, 1995

Hauge, Halvar. "Kunstnerauksjonen-74 – frihet, likhet og vederlag". *Billedkunst* (7/2004):12

Hoff, Torstein. "Høvikodden innvevd i stor-skulpturer". *Verdens Gang*, 4.11.1977

Hopstock, Kirsten. "Effekter i grov strie". *Morgenbladet*, 11.11.1977

Hougen, Pål. "Et jordskjelv i billedkunsten". *Verdens gang*, 23.11.1977

Huml, Irena. "Magdalena Abakanowiczs arbeider". *Kunsten i dag*, nr.83 (1/1968): 31-41

Inglot, Johanna. *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz: Bodies, Environment And Myths*. Berkeley: University of California Press, 2004.

Johnsrud, Even Hebbe. "Abakanowicz på Høvikodden". 30.11.1977

Jurga, Halina. "Introductions". Katalogforord til utstillingen: *Polish Tapestry at the 40th Anniversary of Polish People's Republic*. Łódź: Central Museum of Textiles, 1984

Klakegg Dahlin, Liv. "Den internasjonale Lausanne Biennalen og moderne tekstilkunst". Hovedfagsoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Bergen, 1996

Lie, Jon. "Storbesøk på Høvikodden". *Aftenposten*, 3.11.1977

_____. ”Myke mennesker”. *Aftenposten*, 12.11.1977

Lucie-Smith, Edward. *Visual Arts in the twentieth century*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1997

Lucie-Smith, Edward. *Illustret kunstordbok*, oversatt og redigert av Ellen Hirsch. 5. opplag Norsk utgave NKS-Forlaget, 1990

Lukwski, Jerzy og Zawadzki, Hubert. *A Concise History of Poland*. Cambridge: Cambridge University Press, Second edition 2006.

Moe, Ole Henrik og Reichard, Jasia. ”Magdalena Abakanowicz: Organiske Strukturer/Organic Structure”. *Prisma Informasjon*. (7/1977): 2-17

Møller, Arvid. *Brit Fuglevaag: Biledtepper 1963-2003*. Oslo: Labyrinth Press, 2003

Nygaard Lium, Randi. *Ny norsk billedvev: Et gjennombrudd*. Oslo: Huitfeldt Forlag, 1992

Lydersen Lystad, Ingrid. *Høstutstillingen elsket og hatet*. Oslo: Skald AS, 2003

Opstad, Jan Lauritz. *Engasjert kunst: Hannah Ryggen, Elisabeth Haarr*. Trondheim: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 2008

Parmann, Øistein. ”Polsk billedvev” *Morgenbladet*, 25.9.1967

Ree Schønsby, Sissel. ”Tekstil i rom – rom for tekstil.” *Kunsthåndverk* (1987): 2-5

Remfeldt, Per. ”Polsk teppekunstner i kunstforeningen.” *Stavanger Aftenblad* 13.11.1967

Reichardt, Jasia. / Jacob, Mary Ann. *Magdalena Abakanowicz*, Chicago: Museum of Contemporary Art, 1982.

Rose, Barbara, *Magdalena Abakanowicz*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publisher, 1994

Rød, Johannes. ”Tvetydighet i tekstiler: På verkstedbesøk hos Gunvor Nervold Antonsen” *Kunsthåndverk* nr 105 (3/2007): 6-11

Shiner, Larry. *The Invention of Art. A Cultural History*. Chicago: The University of Chicago, 2001

Stadler, Monica og Aloni, Yael (red) *Gunta Stölzl Bauhaus Master*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009

Steen, Albert. *Hannah Ryggen – en dikter i veven*. Oslo: Kunstindustrimuseet. I kommisjon Aschoug, 1986

Stenstadvold, Håkon. Katalogforord til utstillingen *Atelier norsk billedvev*. Oslo: Kunstindustrimuseet, 1967

Storaas, Reidar. ”Hun åpnet veven og fant veien til rommet”. *Bergens Tidene*, 2.1.1975

Thue, Anniken. "Mot et friere uttrykk i tekstil." *I Norges kunsthistorie. Bind 7: Inn i en ny tid*. Redaktør Knut Berg. Oslo: Gyldendal Norske forlag, 1983

_____. "Norsk Billedvev – en tradisjon i forandring". Katalogforord til utstillingen *Norsk vevekunst i det 20. Århundre*. Høvikodden: Henie-Onstad Kunstsenter, 1970

Uberg, Ulla "Trollvegg og rytmer: Tekstilutsmykking på Blindern". *Tekstilkunst* (2006): 8-10

Veiteberg, Jorunn. *Rooms with a view: women's art in Norway 1880-1990*. Oslo: The Royal Norwegian Ministry of Foreign Affairs, 1989

Wróblewska, Danuta. "Introduction". Katalogforord til utstillingen, *Contemporary Polish Weavers*. Edinburgh: The Weavers Workshop, 1972

_____. "Maria Laszkiewiczowa: Talks with the Editors". *Projekt* 113 (4/1976): 10-17

Tilleggs litteratur

Anker, Peder. *Folkekunst i Norge: kunsthåndverk og byggeskikk i det gamle bondesamfunnet*. Oslo: Cappelen Kunstfaglige Bibliotek, 1998.

Constantine, Mildred / Larsen, Jack Lenor. *The Art Fabric: Mainstream*. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1978.

_____. *Wall hangings*. New York: The Museum of Modern Art, 1969.

Gether, Christian. *Magdalena Abakanowicz*. København: Charlottenborg, 1996

Haakestad, Jorunn. "Tekstil og kjønn: Tradisjon, fornyelse, overskridelse". *Kunsthåndverk* 64 (1/1997): 9 -13

Kondratiukowa, Krystyna. Katalogforord til utstillingen; "Moderne polsk billedvev 1965". Oslo: Kunstindustrimuseet, 1965

Markiewicz, Malgorzata Wroblewska. *Textiles. Within the circle of contemporary textiles (1945-2005)* Oversatt til engelsk av Agnieszka Grochulska. Exhibition in Central Museum of Textiles in Łódź. Łódź: Centralne Muzeum Włókiennictwa, 2005

Nygaard Lium, Randi. *Magdalena Abakanowicz: Vision Beyond Words*. Trondheim: Trondheim Kunstmuseum, 2006

Parker, Rozsika og Pollock, Griselda. *Old Mistresses: Woman, Art and Ideology*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981

Rasch, Tone. "Tekstilkunst som teori: Ariadnes tråd gjennom labyrinten" *Kunsthåndverk* nr 64 (1/1997): 3-7

Slatkin, Wendy. *The Voices of Woman Artists*. New Jersey: Prentice Hall, 1993

Steinsvik, Guri. *Bindepunkt for skapende virksomhet*. PhD Oslo: Arkitekt- og designhøgskolen, 2007.

Thue, Anniken. *Frida Hansen (1855-1931): europeeren i norsk vevkunst*. Oslo: Kunstindustrimuseet i Oslo, 1973

Waller, Irene. *Textile Sculpture*. New York: Taplinger Publishing Company, 1977

Wroblewska, Danuta. "A New Front of Artistic Weaving". *Projekt nr 2* (1976): 47-53

Internett

www.culture.pl/en/culture/artykuly/os_strzeminski_wladyslaw

http://en.wikipedia.org/wiki/Anni_Albers

Intervjukilder / lydbåndintervjuer

Bøe, Alf, kunsthistoriker	20.02.2008
Blakstad, Siri, billedkunstner	27.03 2008
Fuglevaag, Brit, tekstilkunstner	06.02.2009
Haakestad, Jorunn, kunsthistoriker	08.09.2008
Pedersen, Tove, tekstilkunstner	17. 02.2009
Sundbye, Karin, tekstilkunstner	27. 01.2009
Sætrang, Bente, tekstilkunstner	27. 02.2008 og 29.06.2010

Spørreundersøkelse på e-post 17.02 2010

til 34 medlemmer av Norske tekstilkunstnere, hvorav 17 svarte:

Solveig Aalberg, Brita Been, Ellen Grieg, Gjertrud Hals, Dorthe Herup, Turid Juve, Gitte Magnus, Kith Mjøen, Irene Myran, Ingunn Skogholt, Britt Smelvær, Kari Steihaug, Unn Sønju, Marianne Tjønn, Rønnaug Vaa, Hanne Øverland og Synnøve Øye.

Begrepsliste

Applikasjon - forskjelligfargede elementer som er sydd eller limt på et bunnstoff. Betegnelsen brukt om ulike komponenter (vevd, knyttet, snodd) som er festet til en vevet overflaten.

Billedvev - vevet billedfremstilling. Norsk utgave / variant av gobelinvev.

Det tekstile uttrykk - en betegnelse for å aksentuere det som skiller vev fra skulptur og maleri.

Dobbeltvev - vev som består av to stofflag. Lagene bytter plass for danning av mønster.

Fiberkunst - Fiber Art. Betegnelsen oppsto i USA på 70-tallet da tekstilkunstnere tok i bruk ulike materialer. Betegnelse på kunst som benyttet ulike fiber: både animalske, vegetabiliske og kunstfiber i ulike tekstile teknikker.

Flatvev - horisontal vevstol.

Gobelin (fransk familienavn) - opprinnelig vevd tapet utført ved La manufacture de Gobelins i Paris. Betegnelsen brukes ofte på finere billedvev. En vertikal vevstol, på norsk Opstadvev.

Hakketeknikk - billedvevteknikk som binder de loddrette linjene sammen og skaper en form for stilisering med små regelmessig hakk i flaten. Forskjellig farget tråd slynges rundt hverandre. Karakteristisk trekk ved vår eldre billedvev.

Hamp (cannabis sativa) - ettårig plante i hampfamilien.

Innslag (islett eller verft) - Trådene som går på tvers i en vev.

Kartong - motivet / mønsteret for den vevde tekstilen tegnet eller malt på tykt papir / kartong. Kartongen var utført i teppets fulle størrelse og satt opp bak renningen som en bruksanvisning. Veveren vevde etter tegningen. Med en kartong kunne man i teorien gjenskape bildet flere ganger.

Kelim (tyrkisk) - orientalsk type vev utført i åkleteknikk i et stilisert og / eller rettvinklet, geometrisk mønster. Mye brukt i Polen. Ligner gobelinteknikken, men forskjellig farget innslagstråd slynges ikke rundt hverandre og det dannes derfor vertikale åpne slisser.

Opstadvev - vertikal vevstol. En norsk forenklet versjonen av gobelinveven

Rammevev / vevramme - enkel primitiv vertikal vev. Rammeveven består i prinsippet av fire planker skrudd sammen i hvert hjørne. Renningstråden er trukket mellom to av sidene. Veven er uten skille og trøer. Skillet håndplukkes.

Renning (varp) - trådene som løper i lengderetningen i en vev

Sisal - fiber fra den tropiske agaveplanten - Agava sisalana

Stofftrykk – påføring av farge på en tekstilflate. Eksempel: silketrykk, sjablong, spray, blokktrykk, påmaling og andre konvensjonelle påføringsmetoder.

Struktur - indre beskaffenhet / oppbygning, konstruksjon. Den måten et hele er sammenføydd av ulike smådeler på. Bauhaus var kjent for sine strukturstoffer.

Tekstur - ytre beskaffenhet. Sammensetning. Bruk av forskjellig typer garn og tråd som skaper effekter i den tekstile overflaten. Resultatet av en struktur.

Åkle / åklede - vevet sengteppe i ornamentalt mønster i sterke kontrastfarger.

Registrering av Abakanowicz' verk i norsk eie

Offentlig eie:

100 (1965)

Vevet sisal 71x108

Kunstindustrimuseet, Oslo

Triptyque Noir / Svart triptyk (1967)

Vevet sisal og hestehår 300x240 cm

Universitetet i Oslo

Ovale d'Or / Gylden oval (1967)

Vevet sisal, hestehår og ull 135x184 cm

Oslo Kommune Kunstsamlinger

Argentine (1967)

Vevet sisal, bomull og silke 150x187 cm

Oslo Kommune Kunstsamlinger

Orchide violet / Violettk orkidé (1967)

Vevet sisal 150x108 cm

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim

Brown Coat / Brun frakk (1968)

Vevet sisal 300x180x60 cm

Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden

Head / Hode (1977)

Støpt/formet lin 10x10x30 cm

Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden

Privat eie:

Uten tittel (1965)

Vevet sisal, bomull og metall 110 x140 cm

Eier: Siri Blakstad

Abakan II (1967)

Vevet sisal 109x130 cm

Eier (1967): Ragna Refsdal Bohan

Carré 1 / Kvadrat 1 (1971)

Vevet sisal 60x60 cm

Eiere: Lissen og Piotr Zamecznik

Bakgrunn og beskrivelse

Registreringen omfatter de verk jeg har funnet i norsk eie. Når det gjelder offentlig eie, er jeg ganske sikker på at det ikke finnes flere verk i norske museer. Om det eksisterer flere verk i privat eie, er derimot usikkert. Til sammen har jeg funnet ti verk; syv verk i offentlig eie og tre eiet av private.

100 (1965)

Verket tilhører Kunstindustrimuseet (OK 191-1967) og ble vist på utstillingen ”Magdalena Abakanowicz’ arbeider i vev” i 1967 (pris kr. 2700). Verket er rektangulært og har høydeformat. Størrelsen er 71x 108 cm, et beskjedent verk sammenliknet med de fleste andre vist på utstillingen. Det karakteristiske er den monokrome svarte persepsjonen. Verkets utforming kombinert med den dype, svarte fargen, gir et skinn av mystikk og hemmelighet, eller en forkullet skogbunn.

100 er en typisk materialkomposisjon der material og teknikk er direkte uttrykksbærende. Komposisjonen er tett og kompakt og kulminerer med en applikasjon på midtpartiet. Verket kan karakteriseres som et relieff der naturmaterialets iboende egenskaper er motivet. Lange hestehår på venstre side bidrar til asymmetri og forsterker det taktile uttrykket. Fargen har ulike toner i svarte nyanser fremkalt av blanke og matte materialer. 100 er vevet med stående renning som de fleste av Abakanowicz verk fra denne tiden. Verket er vevet og applikert i sisal med innslag av bomull- og lingarn. Applikasjon og vev varierer i tynt og tykt materiale, vekslende i løs og hard tvinning som bygger ulike høyder i relieff.

Kunsthistorikeren Øistein Parmann oppfordret i *Morgenbladet* (”Polsk billedvev”, 25.09.1967) Kunstindustrimuseet til innkjøp, men museet hadde ikke penger. Etter utstillingen fikk museet verket i gave av Abakanowicz. Gaven ble betraktet som så viktig at det utgikk melding (14/9-68) fra Norsk Telegrambyrå om en, ”begivenhet i norsk kunstliv”.

Triptyque Noir / Svart triptyk (1967)

Triptyque Noir (katalog nr. 17) ble innkjøpt på utstillingen i Kunstindustrimuseum i 1967 av Universitet i Oslo. Verket er stort og monumentalt 300x240 cm og er vevd i sisal og lin med applikasjon i hestehår og uspunnet ull. (Nærmere beskrivelse i kapittel 4 side 41-42).

Det var en ”ulmende” konflikt på denne tiden mellom arkitektenes interesser og statens krav om utsmykking av statlige nybygg. Arkitektfirmaet for det nybygde universitet på Blindern foreslo i utgangspunktet en skulptur av Naum Gabo til 250.000 kr. for å kunne

”brenne av” alle utsmykkingsmidlene på ett kunstverk. Søknaden ble avslått av Norsk kulturråd.¹⁶⁹ Arkitektene fant isteden et kunstuttrykk som de kunne akseptere som utsmykking for ”sitt” åndsverk, i et tekstilt arbeide av Abakanowicz. Det var arkitekt Leif Olav Moen som ønsket *Triptyque Noir*. I søknaden til Norsk Kulturråd om midler til innkjøp skriver han;

Den kunstneriske kvalitet i disse vevnader ligger på et meget høyt internasjonalt nivå, og det vil være hevet over tvil at de vil få en stor innflytelse, ikke bare på tekstilkunst og annen bildende kunst, men også på oppfattelsen av kunst. [...] Kunst og kunstnerisk utsmykking som en integrerende del av dette miljøet (universitetsmiljøet), vil ikke bare være av pedagogisk verd. Det gir også et naturlig kompletterende uttrykk for vår samtids kultur, og bør være en selvfølgelig del av universitetet generelt.¹⁷⁰

Håkon Stenstadvold, som da satt i Norsk Kulturråd, tok saken opp utenom sakliste. Han foreslo søknaden innvilget, på tross av at han prinsipielt var motstander av å kjøpe inn kunst av utenlandske kunstnere. (Stenstadvold hadde tidligere uttalt at polsk tekstilkunst var på høyde med å stoppe ullsokker og reparere slitte albuer!) Kulturkonflikten mellom arkitektinteresser og det statlige kravet om utsmykking utjevnet seg med dette verket, hevder Jorunn Haakestad.¹⁷¹

Arkitekt Leif Olav Moen bestemte plasseringen i trappehallen i Sophus Bugges hus, der verket fremdeles henger. I forbindelse med reparasjon av arbeidet for noen år siden, uttalte Abakanowicz at hun betraktet *Triptyque Noir* som et hovedverk fra denne tiden.¹⁷²

***Ovale d’Or / Gylden oval* (1967) og *Argentine* (1967)**

Tilhører Oslo Kommunale kunstsamling

***Ovale d’Or / Gylden oval* (1967)**

Ovale d’Or har breddeformat 135x184 cm. Formen er oval og fargen gylden – en gylden oval. Verket er en materialkomposisjon i ulike materialer og farger. Det karakteristiske er komposisjonens vertikale deling. I delelinjen er det en utstående sylinderform. Relieffet er i dag flatklemt, men har nok tidligere vært en markert del av bildet. Koloritten er holdt i jordfarger og assosierer ikke til annet enn tauverk og vevet ull. Materialet er sisal, hamp, ull og hestehår. Verket er i dag grått og skittet og trenger restaurering.

¹⁶⁹ Haakestad, *Ariadnes tråd*. 110-111.

¹⁷⁰ Uberg, Ulla. ”Trollvegg og rytmer. Tekstil utsmykking på Blindern”. *Tekstilkunst* (2006): 10

¹⁷¹ Haakestad, *Ariadnes tråd*. 110-111.

¹⁷² Samtale med Siri Blakstad 27.03.2008

Argentine (1967)

Verket har tilsvarende oval form og størrelse (150x187cm) som *Ovale d'Or*. Arbeidet kan beskrives som et relieff der materialet er en del av motivet. Komposisjonen har en mørk og en lys del der delingslinjen er markert med en sylinderformet applikasjon. I det lyse høyrefeltet er en splitt/åpning midt i veven. Tekstilen synes, ut fra bilde, å være vevet i finere og tynnere ullmaterialer, enn *Ovale d'Or*. Begge arbeidene gir inntrykk av å være kunstnerens manipulering med materialet for videreutvikling av format, struktur og tekstur.

Ovale d'Or og *Argentine* ble innkjøpt av Oslo Kommunale Kunstsamlinger ved Oslo Kinematografer. Verkene ble kjøpt som en gave fra avdøde direktør Torleif Dahl i firmaet A/S Sverdrup Dahl, til kunstnerisk utsmykking av Colosseum kino. Teppene kostet tilsammen 26.000 kroner. Kjøpet ble foretatt av kinodirektør Arnljot Engh. I brev av 27/10-1967 til Kunstindustrimuseet, spør Engh om å få kjøpe tekstilene for 25.000. Forespørselen ble sendt Abakanowicz og innvilget.

Arnljot Engh hadde allerede i 1965 vært på utkikk etter tekstile verk, som utsmykking til Colosseum kino. Han var blitt tipset av Utenriksdepartementet om utstillingen ”Moderne polsk billedvev”; der var det både høy kvalitet og rimelige priser. Etter utstillingen korresponderte Engh med firma DESA¹⁷³. Korrespondansen viser til at Engh har bestilt to gobeliner i størrelse 2x3 m. DESA foreslo at det burde være samme kunstner og lanserte Jolanta Owizka, ”one of the best Polish weaver”. Engh var i forhandlinger om kjøp, men prisen ble for høy; 400 dollar pr. m², og bestillingen ble avlyst.¹⁷⁴ I stedet ble *Argentine* og *Ovale d'Or* innkjøpt to år senere på Abakanowicz’ separatutstilling i Kunstindustrimuseet i 1967.

Argentine (E 1885) og *Ovale d'Or* (E 1886) hang på Colosseum kino fram til ombyggingen i 1998. Da ble de overført til Oslo Kinematografers verksteder, Malerhaugveien 15. En av tekstilene, antagelig *Argentine*, hang ved inngangspartiet. Dette er litt usikkert fordi navnplaketten var blitt byttet om. Da Kinematografers verksteder ble nedlagt kom *Ovale d'Or* til Munchmuseet i 2004, der er det nå på lager. *Argentine* er forvunnet.¹⁷⁵

¹⁷³ Works of Modern Art, Foreign Trade Company. Et polsk firma som tok seg av frakt og salg både for denne utstillingen og Abakanowicz’ utstilling i 1967.

¹⁷⁴ Brev til Oslo kommunes kunstsamlinger ved direktør J. Langaard fra A. Engh 15/3-1965.

¹⁷⁵ Samtale med Inger Gogstad *Kunst i Oslo* på Munchmuseet.

***Orchide violet / Violettkorkidé* (1967)**

Verket tilhører Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim.

Orchide Violet er formet som en oval og har høydeformat. Jeg har ikke fått oppgitt størrelse. På Abakanowicz' håndskrevne verksliste i forbindelse med utstillingen på Kunstindustrimuseet i Oslo 1967, er det oppført et verk med tittel *Violet* 150x108cm. Verket deltok ikke på utstillingen, men kan være identisk med verket i Trondheim. Størrelsen synes å stemme ut fra foto av verket.

Orchide violets komposisjonen er en monokrom flate i fiolette nyanser med en kraftig utstående, vertikal revne i rødt. Revnen, eller spalten har form som lepper, eller blomst som folder seg ut i hele verkets høyde. Leppene kan leses som verkets motiv og gir assosiasjoner til kjønnslepper, eller som tittelen tilsier, en orkidé. Den knudrete teksturen i overflaten reflekterer fargens varme skala. De sterke, røde nyansene på leppene gir ytterlig erotiske assosiasjoner. *Orchide violet* er vevet i sisal og (eventuelt ull) med applikasjon.

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum kjøpte *Orchide Violet* av arkitekt Lars Fasting i 1993. Fasting fikk verket som en personlig gave av Abakanowicz da hun var på besøk hos familien noen dager våren 1977.¹⁷⁶ Jeg antar besøket var i forbindelse med utstillingen på Henie Onstad Kunstsenter i 1977.

***Brown Coat /Brun frakk* (1968)**

Verket tilhører Henie Onstad Kunstsenter og ble kjøpt på utstillingen *Organiske Strukturer* i 1977. *Brown Coat* er en hengende, monumental tekstilskulptur. Den er 300cm høy, 180cm bred og dybden er 60cm.

Brown Coat er en skulptur i fri form med naturmaterialet som medvirkende formskaper. Verket er som tittelen sier, formet som en forstørret frakk. En hybrid – en blanding av en abstrakt skulptur med taktile kvaliteter og et menneskelignende klesplagg uten armer. Skulpturen er vevet i tre flak, rygg og to forstykker. De tre delene er sydd sammen med splitt i sidene. På høyre side er fraværet av en arm markert med langt, bustet hestehår. Ryggen har en vertikal slisse på ca 150 cm, hvor man kan se tvers gjennom frakken/skulpturen. På hver side er det korte skråstilte splitter, som lommer på en frakk. Åpningen foran er kantet med grovere tauverk i forskjellig tvinn og fargenyanser. Kanten er som en dekorbord som vandrer utover frakkens forside og understreker skulpturens assosiasjon til et klesplagg.

¹⁷⁶ E-post fra Lars Fasting 13.06.2008

Skulpturen er vevet i sisal. Enkelte lange hestehår bryter den monokrome flaten. Her er ikke så mye variasjon i materialet, som i de todimensjonale arbeidene. Brune og gyldne fargenyanser skaper et skiftende fargespill. Selv etter mange år, er sisalen fortsatt blank. *Brown Coat* står i sterk kontrast, både i størrelse, ide og utforming, til den lille, skjøre skulpturen *Head/Hode*.

***Head/Hode* (1977)**

Head tilhører Henie Onstad Kunstsenter.

Den lille skulpturen, 10x10x30 ble stilt ut på Kunstsenteret i 2008. Da ble den presentert i et glassmonter, liggende med nesen vendt oppover. Verket kan karakteriseres mer som en maske enn et hode. Skulpturen framstår ved første øyekast som et nøste av bølgende, grov lin med store åpninger i materialet. Ved nærmere betraktning trer ansiktsformen frem. Man aner en nese, del av en munn og en høy panne. Et tynt skall av det som er igjen av et ansikt, som en levning fra fortiden, men kraniet er borte. Vi ser rester av hud, eller en metafor for ødelagt hud. *Hode* virker uferdig, men i sin ufullkommenhet skapes et sterkere inntrykk av menneskelig tragedie. En metafor for den tragiske arven det er å være menneske, laget av kjøtt og blod.¹⁷⁷

Utstillingen *Organiske strukturer* på Høvikodden 1977 viste fragmenter av to temaer; de verk som skjulte menneskekroppen og fremkalte minner om organiske strukturer, *Abakanene*. Og legemsliknende former som ga assosiasjoner til arkeologiske funn av menneskekroppen, *Alternations*. Henie Onstad Kunstsenters innkjøp av henholdsvis *Brown Coat* og *Head*, representerer hver sin kategori, både *Abakan* og *Alterations* - de organiske strukturer og forandringer.

Verk i privat eie:

Uten tittel (1965)

Verket *Uten tittel* tilhører Siri Blakstad og henger i hennes barndomshjem på Lysaker. *Uten tittel* har breddeformat og måler 140x110 cm. Verket er utført tidlig i Abakanowicz' karriere og har en eksperimentell karakter, typisk for denne perioden. *Uten tittel* kan betegnes

¹⁷⁷ Reichardt, Jasia. *Magdalena Abakanowicz*, 151

som en abstrakt materialkomposisjon, der forskjellige typer materialer og farger spiller opp mot hverandre og danner bildets motiv.

Verket har grov linrenning, som kommer tilsyne og inngår som en del av komposisjonen. Innslaget er garn, sisal og tau i ulike teksturer. Dette bidrar til å dele flaten inn i små rektangulære felter. Fargene går i svarte og brune nyanser. En hvit halvmåneform framstår som hovedfigur i bildet. Flettet bomullstau i løkker er en del av relieffvirkningen sammen med floker av lange hestehår. Små metallskiver er påsydd rundt omkring. Verket bærer preg av å være på prøvestadiet og mangler den emosjonelle uttrykkskraften som er karakteristisk for Abakanowicz senere arbeider.

Siri Blakstad praktiserte på Abakanowicz atelier i Warszawa i 1965-66. På den tiden var materialer, inkludert farger og kjemikalier vanskelig tilgjengelige. Fargestoffene som Abakanowicz benyttet, var av dårlig kvalitet. Det var ulovlig å innføre farger til Polen. Da Blakstads foreldre, Ragnar og Annefi Blakstad, kom for å besøke datteren, hadde de med seg fargepulver fra Ciba - smuglet over grensen i plastposer. For denne gesten fikk de kjøpt verket *Uten tittel* til redusert pris av Abakanowicz.

***Abakna noir II / Abakan II* (1967)**

Abakan II var med på utstillingen i Kunstindustrimuseet i 1967 (katalog nr 9) og ble kjøpt av Ragna Refsdal Bohan. I verkslisten fra Abakanowicz betegnes verket som *Abakan noir II* størrelse 109x130 cm. Verket er beskrevet med stående renning, sisal innslag og applikasjon. Jeg har ikke sett verket. I et håndskrevet brev av 04.10.1967 fra Refsdal Bohan til direktør Lauritz Opstad, beskrives *Abakan II* slik: ”Motivet er et stort hull? et sentralt gap i relieff med små sylinderformede motiver på begge sider. Teppet er svart”.

Om teksten fremdeles er i Refsdal Bohans eie, har det ikke lyktes meg å finne ut. Ei heller hvem hun er. I brevet skriver Refsdal Bohan at hun har handlet kunst både i Kunstnerforbundet og Kunstnernes Hus. Brevet er utformet på brevpapir fra *Ranja* - kjole, kåper, drakter, Drammensveien 4, Glitnegården.

***Carré I / Kvadrat I* (1971)**

Carré I tilhører Lissen og Piotr Zamecznik¹⁷⁸ bosatt i Lommedalen.

Carre I er et lite, taktilt verk, 60x60 cm, ikke ulikt *Orchide violet* i utformingen. Verket ble vist på utstillingen ”Soft Spot” i Galleri 0047, Oslo i 2008. *Carré I* har en monokrom

¹⁷⁸ Piotr Zamecznik er utstillingsarkitekt og sønn av Stanislaw Zamecznik, professor på akademiet i Poznan.

bildeflate der en åpne slisse folder seg ut som en blomst. Verket har likhetstrekk med *Orchide violet*, men er ikke på langt nær så emosjonelt. Til det er den grå fargen for anonym og kjølig. Arbeidet er utført i sisal, ispedd lange hestehår. Sisalens farger veksler i et glansfullt spill i grå og svarte nyanser. Abakanowicz beskriver selv verket på denne måten:

Carré 1 was created in the sixties. I was fascinated by weaving as a possibility to create the object from its very beginning with responsibility for every detail. I loved the fact that it is like tree bark or broken stone, that it can open its body like breathing shells in the warm, pacific sea or like a growing flower opens the soil to grow and to flourish. The soft woven object has many meanings, creates multiple associations. This work belongs to a large group of works I created at that time that were called after my name, Abakans - soft sculptures. My work changed, it became figurative, sometimes abstract, but it is still based on my admiration for nature, for its mysteries and power.¹⁷⁹

Carré 1 ble gitt i gave til Lissen og Piotr Zamecznik fra Abakanowicz på slutten av 70-tallet. Hele familien Zamecznik var på besøk i hennes atelier i Warszawa. Der fikk barna fikk lov til å klatre rundt på tekstilskulpturene. ”Plutselig kom pappa inn med denne svarte firkanten tredd nedover hodet som en slags poncho. I mange år trodde jeg at *Carre 1* var en liten poncho som vi hadde hengende på veggen, fordi den var så stiv og vond å ha på seg,” skriver Marianne Zamecznik i presentasjonen av utstillingen.¹⁸⁰ ”Soft Spot” var kuratert av Marianne Zamecznik, datter til Pieter Zamecznik. Utstillingen tok utgangspunkt i verket *Carré 1*, som et symbol på kuratorens barndom og hennes første møte med abstraksjon og materialitet.

¹⁷⁹ Fra utstillingskatalogen til utstillingen ”Soft Spot ” Galleri 0047, Oslo våren 2008.

¹⁸⁰ Marianne Zamecznik, ”Ett verk”, *Billedkunst* (2/2008): 27

