

Mellom blomster og blader

Hva Frida Hansen vevde inn i sine transparente portierer

av Adine Ødegård Lexow

Veileder: Aron Vinegar

Kunsthistorie og visuelle studier
Kuratering, kritikk og modernismens kulturarv
120 studiepoeng

Institutt for filosofi, idéhistorie, kunsthistorie og klassiske språk
Humanistisk fakultet

Vår 2022



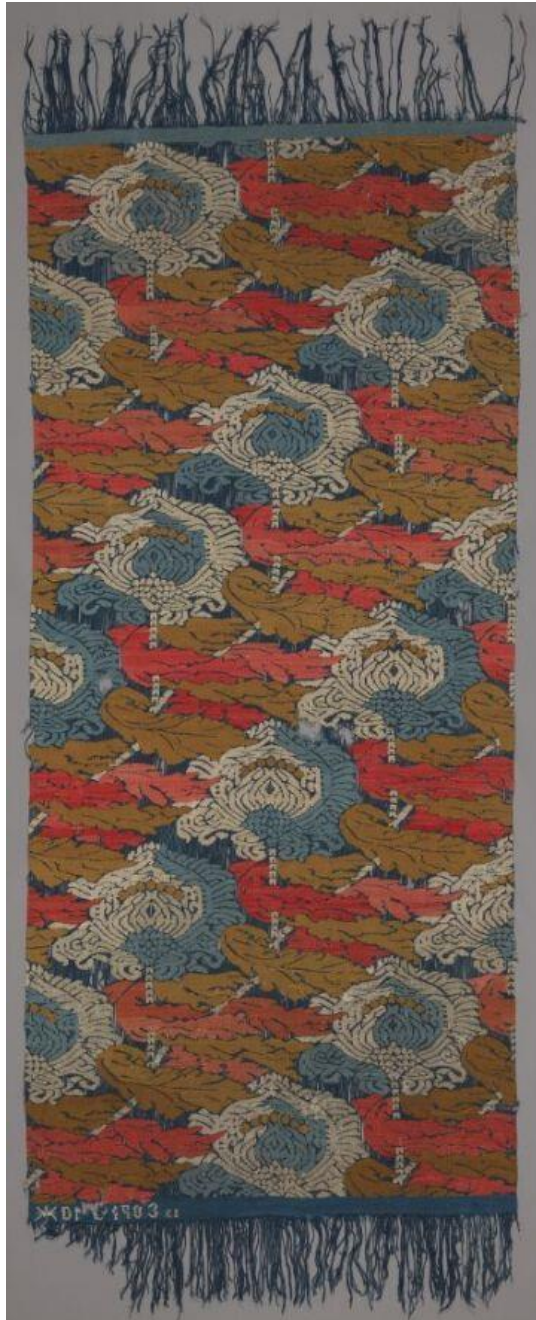
© Adine Ødegård Lexow

2022

Mellom blomster og blader: Hva Frida Hansen vevde inn i sine transparente portierer

<http://www.duo.uio.no>

Universitetet i Oslo



Frida Hansen, Det norske Billedvæveri, *Fantasiblomster*, 1903.

Forord

Dette essayet er et resultat av mitt arbeid med Frida Hansens transparente portierer igjennom to år på masterprogrammet Kuratering, kritikk og modernismens kulturarv (KKM) ved Universitetet i Oslo. Essayet bygger videre på den fiktive utstillingen *Sammenvevinger: I Frida Hansens hager*, som jeg utformet ved et praksisopphold på Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design høsten 2021.

Jeg vil takke veilederen min ved UiO, Aron Vinegar, for mange gode samtaler i løpet av masterstudiet. Han inspirerte alltid til å tenke kreativt, samtidig som han hjalp meg med å holde fokus og klarhet i tankene. Jeg vil også takke min kontaktperson ved Nasjonalmuseet, kurator Anne Sommerin Simonnæs, for at hun delte mitt engasjement for Frida Hansen og tekstilkunsten og fordi hun alltid var så positiv og motiverende i møte med idéene mine. Og så vil jeg takke Anniken Thue, som jeg beundrer for hennes omfattende og viktige arbeid med å kartlegge Frida Hansens livsverk og trekke henne frem i lyset, for en veldig hyggelig og inspirerende samtale. Og jeg vil takke alle på Stavanger kunstmuseum for at jeg ble så godt tatt imot da jeg var på besøk der.

Jeg vil også takke alle de andre studentene på KKM og leder for programmet Espen Johnsen for at de har inspirert meg med sine prosjekter og kommet med gode spørsmål og tilbakemeldinger til mitt prosjekt. Og til slutt vil jeg takke Simon, Amanda og mamma for at de har tatt seg tid til å lese gjennom teksten min og kommet med nødvendige og hjelpsomme kommentarer.

Takk for all hjelp og inspirasjon jeg har fått på veien!

Sammendrag

I dette masteressayet utforskes den norske kunstveversken Frida Hansens (1855 – 1931) utvikling av det hun kalte en «fremgangsmåde til udførelse af åbent arbeide på opstadvæv», også kalt «transparentteknikken». Teknikken var basert på gamle norske vevetradisjoner som Hansen videreutviklet gjennom en eksperimenterende holdning og gjennom interaksjoner med det utenfor henne selv, det utenfor hjemmet og det utenfor landegrensene. Hun vevde delvis gjennomskinnelige portierer i denne teknikken, og med et slikt dørforheng i hjemmet kunne rommene avgrenses ved behov, samtidig som man fortsatt kunne skimte det som foregikk på den andre siden av teppet. Gjennom en tverrfaglig undersøkelse av de mange materielle- kulturelle stoff- og idéutvekslingene som foregår igjennom de transparente portierene, forsøker dette essayet å få frem hvordan de delvis åpne vevnadene forholder seg til verden omkring på mange ulike plan. Ved å se på hvordan transparentene var bundet til tradisjonene og til naturgrunnlaget, samtidig som de åpnet opp for impulser utenfra, argumenteres det for at Frida Hansen utforsket og utfordret vevens grenser gjennom transparentvevingen. Og ved å undersøke hvordan transparentene presenterer rammer for interaksjoner mellom ulike individer og mellom mennesker og natur, argumenteres det videre for at de åpne vevnadene stimulerer til en forståelse av forholdet mellom mennesker og natur som anerkjenner hvordan vi er innhyllet i naturens komplekse fiberlignende nettverk. Dette åpner til slutt opp for spørsmålet om hva en slik forståelse av menneskets plass i naturen kan bety. Kan de transparente portierene vise hvordan vi mennesker kan leve i mer fruktbare samspill med omgivelsene?

Innhold

<i>Intro</i>	1
Brutte rammeverk, frynsete tråder	5
Grensesprengende veving	9
Røtter og luftpassasjer	14
<i>Intermesso</i>	20
Rom for drømmer	21
Å veve/leve sammen	27
<i>Konklusjon</i>	33
Illustrasjonsliste	45
Litteraturliste	49

Intro

I 1897 tok den norske kunstveversken Frida Hansen (1855 – 1931) patent på det hun kalte en «fremgangsmåde til udførelse af åbent arbejde på opstadvæv» (se ill. 1).¹ Denne fremgangsmåten gjorde det mulig å veve «åben ornamentering», som innebærer at innslagene avbrytes av åpne felt hvor man kan se det som ligger bak teppet gjennom et gitter av renningstråder. Da et internasjonalt publikum fikk se denne teknikken utført i Hansens transparente portierer på verdensutstillingen i Paris i 1900, ble det kalt for «ny kunst».² Juryen mente de delikate og gjennomskinnelige tekstilene med blomstermotiver representerte noe man aldri før hadde sett maken til,³ og det var med disse at Frida Hansen for alvor gjorde suksess på verdensutstillingen.⁴

Ifølge den tyske kritikeren A. L. Plehn, var transparentene et svar på et nytt behov skapt av moderne hjemms organisering med tilsynelatende separate rom forbundet med brede døråpninger.⁵ Når man ønsket en mer intim romfølelse, kunne de transparente portierene trekkes for, og samtidig kunne man fortsatt skimte hva som foregikk i rommet ved siden av. Se for eksempel for deg at portieren *Fantasiblomster* (1903) (ill. 2) henger slik i døråpningen mellom to rom. De mange, noen små, noen litt større, åpningene innimellom blomster og blader danner små rammer hvor utsnitt av virkeligheten i rommet ved siden av synliggjøres. Rommet bak, som endres i takt med hverdagens rytmer og bevegelser, omkranser og gjennomtrenger blomstene. Skiftende lys og atmosfære gjør at teppet og motivet det

¹ Patent nr. 6418 av 2. november 1897, offentliggjort i Norsk Patentblad nr. 28 for 11. juli 1899, avbildet i Anniken Thue, *Frida Hansen og de andre ... Transparente portierer 1897-1930* (Oslo: Kunstindustrimuseet i Oslo, 1991), 11.

² Anniken Thue, «'Ny kunst' – Frida Hansens transparenter», *Fortidsvern* 11, nr. 3 (1985): 35.

³ «Ces portières tissées en tapisserie diaphane étant les seules que nous ayons vues ainsi fabriquées au cours de cette Exposition, et constituant une réelle nouveauté, [...]», *Exposition universelle internationale de 1900. Direction générale de L'Exploitation. Jury International* (Paris, 1901), 62, sitert i Anniken Thue, «Frida Hansen – norsk tekstilkunstnerinne ved århundreskiftet» (Magistergradavhandling, Universitetet i Oslo, 1974), 112.

⁴ Thue, «Frida Hansen – norsk tekstilkunstnerinne ved århundreskiftet», 110.

⁵ «Die moderne Geselligkeit liebt es, scheinbar getrennte Gemächer durch breite Thüröffnungen verbinden zu lassen und sie dann wieder sobald man sich in intimere Kreise zurückzieht, mehr scheinbar als thatsächlich abzuschliessen». A. L. Plehn, «Neues von der Bildweberei», *Das Waarenhaus* (Berlin, 14. juli 1900), sitert i Thue, «Frida Hansen – norsk tekstilkunstnerinne ved århundreskiftet», 110.

fremstiller danner et dynamisk samspill med omgivelsene: Blader og blomster blir «formelig levende på den klare bunn».⁶

I det følgende vil jeg undersøke hvordan Frida Hansens transparente portierer forholder seg til verden omkring. De gjennombrutte nettverkene av tråder av håndspunnet og plantefarget norsk ullgarn både adskiller og binder sammen det som er foran og det som ligger bak teppet. Portierene fungerer som det man i biologien kaller «semipermeable membraner», og i likhet med kroppens cellemembraner som inneholder små porer og dermed kan slippe inn små, men ikke store molekyler (se ill. 3),⁷ vil også noe, men ikke alt kunne slippe igjennom portierene. Man kan stikke en finger gjennom gitteret av renningstråder, men om man forsøker å dytte inn hele hånden, vil man ødelegge teppet.

Ifølge Nancy Tuana er det slik vi mennesker interagerer med omverdenen, gjennom viskøse og porøse membraner.⁸ I møte med omgivelsene skjer det stoff- og idéutvekslinger mellom oss og dem, hvor noe får passere membranene mens andre ting ikke får passere. Slike membraner finnes i mange ulike varianter. Det kan være alt fra vår fysiske hud til våre fordommer, vaner og symbolske forestillinger. «Transkorporale» bevegelser kan også foregå på tvers av materielle og immaterielle skillelinjer, og Stacy Alaimo har argumentert for at vi trenger komplekse tverrfaglige analyser for å gjøre rede for de materielle-kulturelle stoff- og idéutvekslingene som foregår i møtene mellom mennesker og omverdenen.⁹

I lys av en slik transkorporal tankegang ønsker jeg å redegjøre for de ulike stoff- og idéutvekslingene som foregår igjennom Frida Hansens transparente portierer. Jeg vil undersøke hva det å la deler av veven forbli åpen betyr for forholdet mellom teppe, menneske

⁶ Frida Hansen intervjuet i Anna Rogstad, *Kjente menn og kvinner. Fra deres liv og virke*, bind II (Oslo: Jacob-Dybwads Forlag, 1926), 36.

⁷ *Store norske leksikon*, s.v. «semipermeable membraner». 05.05.2022.
https://snl.no/semipermeable_membraner.

⁸ Nancy Tuana, «Viscous Porosity: Witnessing Katrina», i *Material Feminisms*, red. Stacy Alaymo og Susan Hekman (Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press, 2008), 199-200.

⁹ «Trans-corporeality as a theoretical site, is where corporeal theories, environmental theories, and science studies meet and mingle in productive ways». Stacy Alaimo, *Bodily Natures: Science, environment, and the material self* (Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press, 2010), 3.

og omgivelser. Hva slags interaksjoner legger de åpne områdene i veven til rette for? Og kan man gjennom transparentene utforske vevens grenser og utfordre etablerte forståelser av forholdet mellom mennesker og natur? Ved å ta for meg portierene i hele deres livsløp fra vevstol og råmaterialer til falmet og raknet dørforheng, vil jeg forsøke å vise hvordan de hele tiden formes og endres i samspill med omgivelsene. Og ved å undersøke hvordan Frida Hansen forholdte seg til omverdenen i sin bearbeiding av materialer, teknikker og motiver, vil jeg forsøke å forstå hvordan dette resulterte i et nyskapende og selvstendig kunstnerisk uttrykk.

For å plassere transparentene i en tverrfaglig kontekst, benytter jeg meg av mange ulike perspektiver og teorier i denne teksten – kunsthistoriske, kulturhistoriske, filosofiske, antropologiske, feministiske, nymaterialistiske, biologiske, geologiske og sosialgeografiske, blant annet. Mange av teoretikerne jeg er i dialog med jobber på tvers av ulike disipliner, noe som har gjort at jeg har valgt å som regel ikke definere dem med en tittel i den løpende teksten. Jeg vil unngå å redusere deres virksomhet til én gitt disiplin, da jeg mener dette kan gi en feilaktig forståelse av hva de forsøker å si, og dermed også hva jeg forsøker å få frem i samtale med dem. Noen ganger nevner jeg likevel kort en person sin bakgrunn, når jeg mener dette er viktig for å forstå argumentet. I likhet med hvordan de transparente portierene interagerer med omgivelsene, samt hvordan de utforsker og utfordrer vevens grenser, forsøker jeg å utfordre de etablerte skillelinjene mellom ulike fagområder i denne teksten. I tråd med hvordan jeg gjennom en transkorporal tankegang utforsker Frida Hansens grensesprengende vevemåte, forsøker jeg også å få frem sammenhenger på tvers av vedtatte akademiske grenser.

Teksten er delt inn i fem små kapitler, med et lite intermesso i midten for å gi litt luft til tanken. Første kapittel, «Brutte rammeverk, frynsete tråder», er en undersøkelse av hvordan transparentteknikken ble til som et resultat av Frida Hansens eksperimentering med den tradisjonelle vevings muligheter. Her ser jeg på forholdet mellom tradisjon og innovasjon i lys av vevingen som prosess og i sammenheng med hvordan vevens materialitet og struktur forholder seg til omgivelsene. I andre kapittel, «Grensesprengende veving», utforsker jeg hva åpningene i veven la til rette for av inntrykk utenfra. Jeg ser på hvordan Frida Hansens utadvendte holdning og evne til å veve sammen det utenfor og det innenfor landegrensene,

husets fire vegger og selvets grenser, synliggjorde tidligere skjulte sammenhenger og relasjoner. Tredje kapittel, «Røtter og luftpassasjer», er en videre utforsking av disse sammenhengene. Her bruker jeg Luce Irigarays filosofiske teorier omkring menneskets forhold til de fire elementene jord, ild, luft og vann, og koblingene mellom disse, til å vise hvordan Frida Hansen og transparentene forholder seg til elementenes livgivende og transformative potensial.

Etter intermessoet kommer to kapitler som begge handler om hvordan man gjennom transparentene kan forstå menneskets relasjoner til det utenfor selvet. «Rom for drømmer» tar utgangspunkt i de transparente portierenes funksjon som dørforheng og bruker Irigarays teorier om forskjellen mellom kjønnene til å utforske hvordan vi kan forme hjemmet slik at vi kan leve i samspill som både lar oss bli kjent med hverandres ulike verdener og samtidig gir rom til å utfolde oss i vår individualitet. Dette leder videre til siste kapittel, «Å veve/leve sammen». Her utforsker jeg, med utgangspunkt i Claire Colebrooks påstand om at «det personlige er det geologiske», hvorvidt transparentene kan fortelle noe om menneskets plass i naturen på et mer globalt plan. Presenterer de en forståelse av menneskets relasjoner til omverdenen som kan bidra til mer fruktbare samspill mellom mennesker og natur?

Brutte rammeverk, frynsete tråder

Det var en moderne forståelse av «det nye» som lå til grunn for tilblivelsen av transparentteknikken. I tillegg til at Frida Hansen var stilmessig tilknyttet art nouveau, var hun også moderne i den forstand at hun forsto at billedvevningen måtte fornye seg for å henge med i tiden: «Jeg vilde nemlig ikke forgripe mig på gamle arbeider eller kopiere dem, idet jeg innså at de gamle tepper – så vakre og dekorative de enn var – aldri kunde bli modeller for en moderne arbeidslinje, dertil var figurtegningen for primitiv».¹⁰ Denne tankegangen er i tråd med det Paul Greenhalgh sier om at art nouveau-kunstens fokus på «det nye» var sterkt inspirert av Charles Darwins evolusjonsteori.¹¹ Det nye var et resultat av at kulturen forandret seg gjennom evolusjonær utvikling. Transparentteknikken oppsto som følge av en revitalisering av den gamle norske billedvevningen på oppstadvev, og deretter eksperimentering med de ulike mulighetene denne teknikken presenterte.

Darwins teorier viser hvordan fremtiden oppstår når samhandling og repetisjon av kulturelle og biologiske faktorer møtes med nye vilkår for overlevelse.¹² Fremtiden er koblet til det som allerede eksisterer, men er samtidig ikke forutbestemt, da mulighetene for variasjon er uendelige. Ifølge Elizabeth Grosz byr derfor Darwins teorier på en finstemt og kompleks kritikk av teleologi og determinisme.¹³ Fortiden er ikke direkte årsak til virkninger sett i samtiden og fremtiden, men heller grunnlaget som variasjon og avvik oppstår ut ifra.¹⁴ Det som allerede eksisterer endres i møte med omgivelsene i en åpen, men samtidig bundet form for utvikling.

Frida Hansens transparente portierer er vevd bundet fast i oppstadveven, en type vevstol som har eksistert i Europa siden steinalderen.¹⁵ Den hun ble kjent med gjennom weversken

¹⁰ Rogstad, *Kjente menn og kvinner*, 32.

¹¹ Paul Greenhalgh, *Art Nouveau 1890-1914* (London: V&A Publications, 2000), 18.

¹² Elizabeth Grosz, «Darwin and feminism: preliminary investigations for a possible alliance», i *Material Feminisms*, red. Stacy Alaymo og Susan Hekman (Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press, 2008), 43-44.

¹³ *Ibid.*, 28.

¹⁴ Elizabeth Grosz, *The Nick of Time: Politics, Evolution, and the Untimely* (Durham og London: Duke University Press, 2004), 8.

¹⁵ Marta Hoffmann, *En gruppe vevstoler på Vestlandet: Noen synspunkter i diskusjonen om billedvev i Norge* (Oslo: Norsk folkemuseum, 1958), 1.

Kjerstina Hauglum i Sogn var ifølge Marta Hoffmann en type med bom både nede og oppe og hvor man vevde nedenfra og opp, men Hauglum kjente også til den enda eldre typen, kalt *oppstadgogn*, som har bom kun oppe og renningstråder som er strammet med steinlodd i bunn.¹⁶ Dette har kanskje inspirert Frida Hansen til å henge lodd i bunnen av renningen for å holde den stram, da de åpne feltene i transparentene gjorde at hun ikke lenger kunne rulle opp arbeidet på den nedre bommen (se ill. 4).¹⁷ Hun lagde slik sin egen opprettstående vevstol som var en hybrid av de to gamle norske oppstadvevene.

Vevstolen og loddene dannet det tunge og tradisjonsrike rammeverket for Frida Hansens eksperimentelle utvikling. De avgrenset rutenettet av renningstråder og innslag, som i tradisjonell veving består av to elementer – de fastspente vertikale renningstrådene i bunn og de mobile innslagstrådene som beveger seg, oftest horisontalt, over og under de fastspente renningstrådene. Gilles Deleuze og Félix Guattari bruker veven som eksempel på det de karakteriserer som *stedsfaste og strukturerte* områder, noe de ser i motsetning til den mer *nomadiske og kaotiske* typen områder.¹⁸ I slike strukturerte områder oppstår linjer mellom punkter, i motsetning til kaotiske områder som for eksempel filt, hvor punkter blir til der hvor fibre som strekker seg i ulike retninger, krysser hverandre.¹⁹ Vevens strenge organisering er likevel ikke satt. Strukturerte områder kan bli mer kaotiske, og kaotiske mer strukturerte. I møtene mellom byen og den uberørte naturen, for eksempel, vil det være områder med mer eller mindre kultiverte landskap hvor strukturerende og opprørske krefter møtes.

Frida Hansen løste opp i den strenge organiseringen av den tradisjonelle veven gjennom sin eksperimenterende holdning, og hun lot teknikkene og råmaterialenes egenskaper være utslagsgivende for alle hennes nyvinninger. Ifølge Tim Ingold er håndverkere en form for veifarende. Han presenterer en «tekstil» modell for det å lage ting som handler om å *følge* materialenes egenvilje i stedet for å påtvinge en tenkt form på et passivt materiale.²⁰ Frida

¹⁶ Hoffmann, *En gruppe vevstoler på Vestlandet*, 132-133.

¹⁷ Rogstad, *Kjente menn og kvinner*, 35.

¹⁸ «Smooth space and striated space – nomad space and sedentary space [...]». Gilles Deleuze og Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, oversatt av Brian Massumi (Minneapolis og London: University of Minnesota Press, 1987), 474.

¹⁹ *Ibid.*, 480-481.

²⁰ Tim Ingold, «The textility of making», *Cambridge Journal of Economics* 34, nr. 1 (januar 2010): 91-92, <https://doi.org/10.1093/cje/bep042>.

Hansen omfavnet sin rolle som veifarende kunstvever. Vevemetoden hun lærte hos Kjerstina Hauglum, som gikk ut på at konturerte fargeflater ble bygget opp vertikalt på renningen etter som mønsteret skred frem, la grunnlaget for transparentteknikkens tilblivelse.²¹ Dette var motsatt av åklevevningen hvor man vever horisontalt langs hele veven. De vevde fargeflatene ble koblet sammen ved hjelp av enkeltslung, noe som gjorde at teppene ble like på begge sider, og dette gjorde igjen at teknikken passet godt til å lage tepper som skulle brukes som romdelere.²² Med et slikt bruksområde, og med fargeflatene som ble vevet vertikalt og separat, var ikke veien lang til å splitte opp innslagene og la områdene dem imellom forbli åpne og gjennomskinnelige. Likevel krevde denne oppsplittingen en motvekt. For at innslagene ikke skulle bevege seg fritt opp og ned langs renningen, hadde Frida Hansen funnet ut at renningstrådene burde være av ull og at de burde tvinnes hardt (se ill. 5). Det var dette som var hemmeligheten bak transparentteknikken og fremgangsmåten hun tok patent på i 1897.²³

Kunstveversken Anni Albers har påpekt hvordan håndveving har blitt brukt i undervisning på mange kunstskoler for å lære bort hvordan samhandling mellom medium og prosess resulterer i form.²⁴ Hun mener at vevingens essens handler om samspillet mellom råmaterialenes egenskaper og vevingens struktur. Det handler om hvordan materialer og struktur støtter, begrenser og modifierer hverandre.²⁵ Også Frida Hansen var opptatt av dette samspillet, noe hennes syn på avhengigheten mellom de ulike stegene i prosessen fra råmaterialer til ferdig teppe viser: «Thi det er Farverne tilligemed Møstrene og Teknikken, som til alle Tider vil give de norske Tæpper sit eiendommelige Præg».²⁶ Plantefargene måtte være norske, mente hun, for disse var spesielt tilpasset det norske håndspunnede ullgarnet.²⁷ Derfor reiste hun rundt på

²¹ Rogstad, *Kjente menn og kvinner*, 31-32.

²² Anniken Thue, *Frida Hansen: En europeer i norsk tekstilkunst omkring 1900* (Oslo: Universitetsforlaget, 1986), 26.

²³ «Opfindersken har i længre tid prøvet sig frem for at løse opgaven og herunder fundet, at uldtråd og især hårtvundet uldtråd er det eneste material, som egner sig til rendingsgarn for åbent vævarbeide». Patent nr. 6418 av 2. november 1897 avbildet i Thue, *Frida Hansen og de andre*, 10.

²⁴ Anni Albers, *On Weaving* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1965), 21.

²⁵ *Ibid.*, 38.

²⁶ Frida Hansen, «Vor gamle nationale Tæppevævning», *Morgenbladet*, 25. oktober, 1891.

²⁷ I gamle norske billedtepper ble det brukt garn av norsk spælsau, som har en karakteristisk glansfull, langfibret og grovere dekkull (tog) og en myk, kortfibret bunnnull (tel). Frida Hansen reklamerte med at hun brukte norsk ull i teppene sine, men det er uklart om hun brukte spælsauull, da det, så vidt jeg vet, ikke nevnes noe om spælsauen i det som er skrevet om henne eller av henne. Saueholdet i Norge var i kraftig endring på slutten av 1800-tallet, da de importerte engelske og skotske sauerasene hadde utkonkurrert de gammelnorske rasene til nærmest utryddelse. Det at Frida Hansen var opptatt av den norske ullens spesielle egenskaper og hvordan den derfor måtte farges med norske plantefarger, kan imidlertid tyde på at hun brukte ull av en gammel spælsaurase

Jæren og i Ryfylkefjordene og fikk tak i plantefargingsoppskrifter fra gamle bondekoner.²⁸ Fargingen ble, ifølge Astrid Bugge, utført etter veveren Augusta Christensens metode hvor den uspunnete ullen farges i tre-fire enkle hovedfarger som siden blandes sammen og spinnes i en nyanset tilpasset en spesifikk plass i veven.²⁹ Da Frida Hansen opprettet Det norske Billedvæveri i 1897, reiste hun rundt i fjordtraktene og samlet «en hel Trop Spindersker» som skulle «spinde hver sit Slags Garn»,³⁰ og som veveren Robbie LaFleur har påpekt, brukte hun garn i ulike tykkelser tilpasset plasseringen i veven.³¹ Også mønstertegningen måtte være «utført spesielt med vevning for øie».³² Vevemetoden med de konturerte fargeflatene gjorde at også tegningen måtte bestå av stiliserte figurer og ornamenter oppteignet med enkle og konturerte fargeflater.³³

Selv om den tradisjonelle vevingens struktur er streng, gjør materialenes egenskaper at vevens grenser er mer utflytende enn Deleuze og Guattaris strukturelle modell skulle tilsi. Julia Bryan-Wilson bruker begrepet *fray*, som kan bety «rakne», «frynse» eller «kamp», til å forklare hvordan tekstiler har en på samme tid uferdig og sammenvevet karakter. Hun bruker begrepet på flere måter: Det kan vise til tekstilers materielle nedbrytning over tid, rakning av tråder eller oppriving av tekstile fibre gjennom bruk og slitasje.³⁴ Tekstiler er noe vi mennesker er i nær kontakt med dag og natt. Vi bruker dem som klær og i interiører, noe som gjør at de tar opp i seg ulike stoffer som for eksempel lukter og os fra matlaging, støv og svette. Samtidig avgir de stoffer til omverdenen gjennom å loe, rakne opp og farge av. Tekstile materialer har en rekke egenskaper som gjør at de er i konstant endring i møte med hverdagens bevegelser, og tidens tann går hardt ut over dem. Også Frida Hansens nå over 100 år gamle vevnader har blitt utsatt for slitasje i løpet av tiden som er gått. Spesielt teppene som ikke har blitt bevart i museer er preget av falmede farger og skadede fibre.

eller en blandingsrase av spæl og en importert rase. Ingun Grimstad Klepp og Tone Skårdal Tobiasson, *Ren ull* (Oslo: Aschehoug, 2013), 54-55 og 114.

²⁸ Rogstad, *Kjente menn og kvinner*, 33.

²⁹ Astrid Bugge, «Litt om transparente portierer», i *By og bygd: Norsk folkemuseums årbok 1962*, bind 16 (Oslo: Johan Grundt Tanum, 1963), 134-136.

³⁰ Avskrift av makulert brev fra Frida Hansen til Randi Blehr, S. B. 39, Stavanger 15. august 1897. Riksarkivet, arkiv PA-0233 – Blehr, G - Randi Blehr, Ga - innkomne brev, L0117 – H (avsendere), 0790 - Hansen, Frida.

³¹ Robbie LaFleur, «Frida Hansen Transparency in the Stavanger Library», *Robbie LaFleur*, 30. mai 2019, <https://robbielafleur.com/2019/05/30/frida-hansen-transparency-in-the-stavanger-library/>.

³² Rogstad, *Kjente menn og kvinner*, 32.

³³ *Ibid.*, 31-32.

³⁴ Julia Bryan-Wilson, *Fray: art and textile politics* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2017), 4, Kindle.

Det at tekstiler forandrer seg over tid er et resultat av at de fungerer som viskøse og porøse membraner. De tar opp i seg stoffer og avgir stoffer til omverdenen. Slik fungerer de som mellomledd mellom det som befinner seg på de to sidene av tekstilet: Det skjer stoffutvekslinger gjennom dem som gjør at både teppet og omgivelsene endres. Frida Hansens transparente portierer fremhever nettopp den stoffutvekslende egenskapen ved tekstile materialer. Ved å åpne opp strukturen i den tradisjonelle vevingen, synliggjorde hun hvordan tekstiler er i konstant dialog med verdenen omkring, noe som også påpekes gjennom de lange frynsene i hver ende av transparentene som utfordrer vevens grenser. Mellomrommene mellom innslagsfeltene åpner opp for et element av det utenforstående og foranderlige, og det uventede og utemmede inkorporeres i et ellers svært nøye organisert system av tråder. Gjennom transparentteknikken ble veven åpnet opp for impulser utenfra, og dette gjorde at Frida Hansen kunne utforske en mer åpen, levende og grensesprengende vevemåte.

Grensesprengende veving

De transparente portierene bugner av blomster. Roser i alle farger, løvetenner, krysantemum, vannliljer, klematis, hortensiaer, nellik, lotusblomster, blåklokker – alt fra lokale markblomster til planter importert langveisfra er representert. Da Frida Hansen var ung og nygift velstående kvinne i Stavanger, fikk hun utløp for sin kunstnertrang gjennom å anlegge et storslått hageanlegg rundt eiendommen på Hillevåg. Denne hagen ble beskrevet som eventyrlig og eksotisk: I tillegg til alskens blomster kunne man her komme over påfugler og kalkuner, skilpadder og rare fisker.³⁵ «Blomsterpasjonen» fulgte med henne inn i vevingen, og som Janne Leithe har påpekt var hennes vevde hager uten gjerder – «det var ingen grenser for hva hun tilførte dem».³⁶

I likhet med hvordan de åpne områdene i transparentene lar blikket vandre forbi vevens grenser, var Frida Hansen en som vendte blikket utover hjemmets fire vegger og

³⁵ J. E. Røys, *Det var i de tider* (Stavanger: Moes Aktietykkeri's Forlag, 1952), 27 sitert i Janne Leithe, «Alltid blomster – om Frida Hansens transparente portierer», i *Frida Hansen: art nouveau i full blomst*, red. Hanne Beate Ueland (Stavanger: Stavanger kunstmuseum MUST, 2015), 20.

³⁶ Leithe, «Alltid blomster», 25.

landegrensene for å hente inspirasjon. Slik kunne hun oppdage tidligere skjulte sammenhenger mellom ting og fenomener på hver sin side av disse grensene. På samme måte som de lokale og de importerte plantene fikk plass side om side i hagen hennes, er også det norske og det utenlandske sømløst vevd sammen i teppene hennes. Hun hentet inspirasjon utenfra på sine mange utenlandsreiser, og hun så tilsynelatende ingen motsetning mellom å styrke den egenartede norske vevemetoden og å trekke inn art nouveau-inspirerte figurer, gresk og egyptisk mytologi og japansk-inspirerte former, blant annet, inn i vevnadene sine. Dette har gjort at hun både i samtiden og i ettertiden har blitt karakterisert som «unorsk» i hjemlandet, til tross for hennes innsats for å gjenoppta den gamle norske vevetradisjonen.³⁷ Hun trakk også inn materialer utenfra. I flere av transparentene er det norske ullgarnet avbrutt av små islett av silke- eller metalltråder (se ill. 6). Og selv om hun fikk oppskriften på den potteblå fargen fra bondekoner på Jæren, importerte hun trolig store mengder kamelurin fra Marokko for å fremstille den.³⁸

Etter at Japan åpnet opp for handel med omverdenen i 1854, vokste *japanismen* frem i Vesten. Nye gjenstander ble introdusert, blant annet japanske perleforheng, noe A. L. Plehn mente at måtte ha inspirert Frida Hansen til å finne opp transparentteknikken.³⁹ I likhet med transparentene er disse forhengene lette, delikate og delvis gjennomskinnelige (se ill. 7).⁴⁰ Videre har Widar Halén påpekt hvordan transparentteknikken ligger nær japansk *katagami*, sjablonger brukt til tøy- og papirtrykk som er laget av mange lag limt og valset silkepapir (se ill. 8).⁴¹ Mot slutten av 1800-tallet var slike sjablonger blitt noe man kunne finne i de fleste museer i Europa. I likhet med *katagami* er det også slik i transparentene at feltene og

³⁷ Anniken Thue har vist hvordan norske omtaler av Frida Hansens kunst i hennes samtid ofte var preget av sammenligningen med Gerhard Munthe. Reaksjonen på Hansens tepper var ofte: «De er dog ikke saa ægte norsk som Munthes». *Bergens Tidende*, «Paa Verdensutstillingen», 30. mai 1900, sitert i Thue, «Frida Hansen – norsk tekstilkunstnerinne ved århundreskiftet», 103.

³⁸ Det gjorde i hvert fall hennes elev Aslaug Mohr, noe hennes sønn forteller om i et brev til Anniken Thue: «Det morsomste er, at det til de par hundre kilo garn, medgikk adskillige liter med potte-blått. Frida Hansen insisterte på at kun naturfarger skulle brukes. Til fremstillingen av potteblått ble det importert kamel-urin fra Marokko i ganske store kvanta. Som følge av ubåt-krigen i 1916 ble det slutt på importen, og jeg husker meget godt besøket hos Frida Hansen på Bestun, hvor min mor fremla sine bekymringer. Frida Hansen fant straks et trøstende ord: 'husk, kjære frue, det fins sterke menn på Jæderen også'». Brev fra Christian Mohr til Anniken Thue, Oslo, 27. oktober 1991, Anniken Thues Frida Hansen-arkiv, Stavanger kunstmuseum MUST.

³⁹ Plehn, «Neues von der Bildweberei», sitert i Thue, «Frida Hansen – norsk tekstilkunstnerinne ved århundreskiftet», 110.

⁴⁰ Frida Hansen lagde senere også sine egne keramikkperler i ulike metallfarger som hun syntes minnet om egyptiske oldsaker og som hun mente ville danne «Kalken i Blomsten» i transparentene. Hun har tilsynelatende lagt idéen fra seg, for vi kjenner ikke til noen transparenter med slike perler i seg. Intervju med Frida Hansen i *Urd* (4. august 1900), 313, sitert i Bugge, «Litt om transparente portierer», 137.

⁴¹ Widar Halén, «Japanisme i Frida Hansens tidlige vevnader», i *Frida Hansen: art nouveau i full blomst*, 51.

mellomrommene danner et uttrykksfullt samspill, noe som blir spesielt tydelig når teppene ses i motlys eller når de kaster skygge på en flate (se ill. 9). I de større mellomrommene i katagami er feltene forbundet ved hjelp av tynne strimler av silkepapir, ikke ulikt renningstrådene som holder sammen innslagsfeltene i de transparente portierene.

Det er flere paralleller til det japanske i Frida Hansens transparenter. En av portierene hun viste frem på verdensutstillingen i Paris, *Hestebloomster* (1900) (ill. 10), har en blomsterornamentikk som består av løvetenner (hestebloomst er et annet navn på løvetann) i alle sine ulike stadier. Stiliserte knopper, fullt utsprungne gule blomster, fnokker og avblomstrede blomster er plassert side om side sammen med blader og stengler. Hele løvetannens livsløp er representert i denne blomsterornamentikken, noe som kan minne om japansk *ikebana*, blomsteroppsatskunst hvor målet er å «la blomsten leve» ved å klippe den ned slik at hele blomstens livssyklus vises samtidig og dens «essens» uttrykkes (se ill. 11).⁴² I transparenten fremheves hestebloomstens livsløp av samspillet med de åpne områdene i veven. Blomstene får «leve» gjennom å bli hyllet inn i omgivelsenes bevegelser.

Den japanske estetikken nådde Frida Hansen gjennom engelsk og fransk art nouveau. Britiske kunstnere som William Morris, Edward Burne-Jones, Walter Crane og Lewis F. Day var alle påvirket av den japanske måten å fremstille planteverdenens skjønnhet på, og de fremstilte deres jevne naturlige vekst i levende samvirkning mellom stilker, blader og blomster.⁴³ Dette ser man for eksempel i Walter Cranes løvetannillustrasjon i boken *A Flower Fantasy in an Old English Garden* (1899) (ill. 12). Denne måten å fremheve en ting sin essens på gjennom å vise hvordan den utfolder seg over tid, samsvarer med det japanske estetiske konseptet *mono no aware*, som innebærer en emosjonell holdning til objektets iboende kvaliteter og en sammensmelting av subjektet som betrakter og objektet som betraktes.⁴⁴ Det handler om å se det vakre i et objekts foranderlighet og forgjengelighet, og dermed også å reflektere over hva

⁴² Yuriko Saito, «The Moral Dimension of Japanese Aesthetics», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, nr. 1 (september 2007), 86, <https://academic.oup.com/jaac/article/65/1/85/5957631>.

⁴³ *Norsk Tidsskrift for Haandværk og Industri* (1895), 210-213 sitert i Halén, «Japanisme i Frida Hansens tidlige vevnader», 54-55.

⁴⁴ Lauren Prusinski, «Wabi-sabi, mono no aware, and ma: Tracing traditional japanese aesthetics through japanese history», *Studies on Asia, Series IV*, 2, nr. 1 (mars 2012): 28, <https://www.proquest.com/scholarly-journals/wabi-sabi-mono-no-aware-ma-tracing-traditional/docview/1095107832/se-2>.

som ligger i dens egenart. Japansk estetikk er sterkt forankret i shintoismen og zenbuddhismens ærefrykt for naturens spiritualitet og bevissthet. Det er en tradisjon som innebærer respekt for objekter og materialers egenvilje, og disse idealene inspirerte Arts and Crafts-bevegelsens naturdyrkelse og dens dogme om å være tro mot materialene og teknikkenes egenskaper.⁴⁵

Løvetannmotivet var noe Frida Hansen hadde jobbet med også før hun vevde *Hestebloomster*. Noen år tidligere vevde hun det 2 x 2,5 meter store billedteppet *Løvetand* (1893) (ill. 13) på bestilling fra Kvinnesaksforeningen, og det ble vist i kvinnenes bygning på verdensutstillingen i Chicago i 1893. Også her er løvetannen fremstilt i alle sine stadier. De dekker den gullfargede bakgrunnen rundt et korsformet motiv med en kvinneskikkelse i midten. Hun er omgitt av en prosesjon av mindre rødkledde kvinner som holder løvetenner i ulike stadier som om de var store lys, og bak henne ser vi et glassmaleri med en forsamling av bibelske kvinneskikkelser. Rundt prosesjonen står det skrevet: «Klokken slaar timerne gaar evigheden forestaar», og en klokke plassert over kvinnen i sentrum blir trukket i av en skjeletthånd i et lite kvadratisk felt betegnet «jord». Dette er ett av fire små kvadrater rundt korset hvor de fire elementene står påskrevet sammen med hvert sitt lille symbol. De fire årstidene står skrevet på hver sin ende av korset, mens et utdrag fra Henrik Wergelands dikt «Den første gang» står skrevet på et kvadratisk bånd rundt motivet: «Naar marken ligger mørk og ry med et af løvetand den trædes den urt som gror jo mer den spredes».⁴⁶

Kvinneskikkelsen i midten er århundreskiftets «nye kvinne»,⁴⁷ en seierskvinne som kan takke de utallige hardføre kvinnene før henne for å ha banet vei for sin nyvunne frihet. Her er den evolusjonsbiologiske fortellingen om løvetannens motstandsdyktighet, vist gjennom en japansk-inspirert stilisering av blomstens livsløp, satt i sammenheng med den kulturelle

⁴⁵ Saito, «The Moral Dimension of Japanese Aesthetics», 87-88.

⁴⁶ «Den første gang» er prologen til Henrik Wergelands skuespill *Campbellerne eller Den hjemkomne Søn*. Henrik Wergeland, «Den første gang», i *Den første gang: Wergelands dikt i utvalg*, 7-10 (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1995) <https://www.nb.no/items/f3c490c901c15b2c382ab07f82816d9a?page=7>.

⁴⁷ «Den nye kvinnen hadde i hovedsak bakgrunn fra borgerskapet eller småborgerskapet. Hun ble gjerne assosiert med kvinnesak, utdannelse og yrkesliv. Den nye kvinnen ble betraktet både som en frigjøringskikkelse og som en samfunnstrussel, avhengig av betrakterens ideologiske ståsted». Tone Hellesund og Inger Marie Okkenhaug, «Innledning», i *Erobring og overskridelse: de nye kvinnene inntar verden 1870-1940*, red. Tone Hellesund og Inger Marie Okkenhaug (Oslo: Unipub forlag, 2003), 3.

kvinnekampens historiske utvikling. Like sikkert som at vinter vil bli til vår, vil også den nedbrutte løvetannen og de nedbrutte kvinnene gjenoppstå i sin fulle styrke. Darwins evolusjonsteori har ofte blitt tolket som en legitimering av mannens dominans over kvinnen, noe Elizabeth Grosz mener er en feiltolkning. Hun mener i stedet at Darwin presenterer en teori hvor dominans og undertrykkelse er historisk begrenset: Han viser hvordan den dominante gruppens suksess skaper harde forhold for den undertrykte gruppen, noe som stimulerer til økt variasjon og seleksjon og som i siste instans fører til at den undertrykte gruppen blir sterk nok til å overvinne undertrykkelsen.⁴⁸ Det er en slik fortelling *Løvetandteppet* viser. Det er en fortelling om motstand mot undertrykkelse i lys av historisk utvikling.

Mange av Frida Hansens billedtepper viser kvinneskikkelser omgitt av blomster. Blomstene var en viktig del av personligheten hennes – de var hennes inspirasjon og de representerte kunsten og skjønnhetslengselen for henne.⁴⁹ Hansens forhold til blomstene fulgte hennes opp- og nedture i livet. Hun fikk sine første skjønnhetsinntrykk i sin bestemors fantasifulle hager,⁵⁰ og da giftemål og tre barn gjorde at hun måtte gi opp malerdrømmen, fikk hun utløp for sin kunstnertrang gjennom å anlegge storslåtte hager.⁵¹ Da et krakk i Stavanger gjorde at den lille familien gikk konkurs og Hillevåg måtte selges, holdt hun begravelse for sin blomsterpasjon og sitt forrige liv ved å plukke kronbladene av en snøhvit kamelia og putte dem inn i bibelen sin.⁵² Og da hun etter flere års søken etter den gamle norske vevingen og sitt eget kunstneriske uttrykk fant opp transparentteknikken, var det nettopp blomsterfloret hun så gjenoppstå i de transparente teppene.⁵³

Frida Hansen så slik sitt eget og kvinnens liv i sammenheng med blomsterlivet. De levde og utviklet seg sammen som det Donna Haraway kaller for «ledsagende arter», ulike arter som

⁴⁸ Grosz, «Darwin and feminism», 41-42.

⁴⁹ Dette kan vi for eksempel se i teppet *Semper Vadentes* hvor Frida Hansen har vevet inn en kvinne med blomster som hun selv sa var «kunsten bærende violer». Frida Hansen intervjuet i *Hjemmenes Vel* 18/3-1920, sitert i Thue, «Frida Hansen – norsk tekstilkunstnerinne ved århundreskiftet», 137.

⁵⁰ Rogstad, *Kjente menn og kvinner*, 27.

⁵¹ *Ibid.*, 28-29.

⁵² «En morgen etter en søvnløs natt, da jeg om aftenen hadde fått vite at også Hillevåg måtte selges – gikk jeg inn i vinterhaven. En deilig, snehvit kamelia var nettopp utsprunget. Jeg brakk den av, gikk inn og tok bibelen ned fra bokhyllen, plukket bladene uten barmhjertighet av den deilige blomst og la dem inn i boken. Så trykket jeg bibelen fast sammen og stakk den inn på plass. Det var en begravelse. Nu hadde jeg begravet hele min blomsterpasjon, ja kanskje *hele mitt forrige liv*». Rogstad, *Kjente menn og kvinner*, 30.

⁵³ *Ibid.*, 36.

gjennom generasjoner med sameksistens har påvirket hverandres egenskaper.⁵⁴ Slik Haraway skriver om hvordan hunder og mennesker gjennom koevolusjon har tilpasset seg hverandres levemåter, har også blomstene og kvinnene formet hverandres DNA og levesett gjennom avl og skjønnhetsinntrykk. Dette har gjort at deres eksistens har blitt sammenkoblet, samtidig som det har bidratt til å definere deres særskilte identiteter. Mødre har overlevert kunnskap om blomsterdyrking og blomsteravl til sine døtre og dermed bidratt til å opprettholde hagens menneskemanipulerte flora, og blomstene har gitt kvinnene skjønnhetsinntrykk og inspirasjon og vært grunnlaget for kulturer dannet rundt blomsterdyrking og blomstertilbedelse. Hagebøker fra slutten av 1800-tallet viser at det å drive med hagearbeid var en befriende praksis for kvinner i et ellers begrenset sosialt, økonomisk og politisk samfunnsnivå.⁵⁵ Hagen var et sted forbeholdt kvinnene, og her kunne de videreutvikle sin spesifikt kvinnelige identitet og en kvinnekultur som dyrket deres evner til kreativitet, pleie og omsorg.

I likhet med hvordan samspillet mellom blomster og kvinner har bidratt til utviklingen av deres særskilte identiteter, bidro også blomstene og de utenlandske impulsene til at Frida Hansen kunne utvikle et selvstendig uttrykk i veven. Inspirasjonen utenfra gjorde at hun kunne løse opp i de strenge føringene som lå til grunn for den tradisjonelle norske vevingen uten å miste grep om denne vevingens egenart. Gjennom å synliggjøre interaksjoner og gjensidig avhengighet på tvers av etablerte skillelinjer, reforhandlet hun grenser og sammenhenger. Frida Hansens sammenstillinger av kvinner og løvetann og japansk estetikk og evolusjonsteori, viser hva disse deler og hva de ikke deler. Hun utnyttet potensialet i interaksjonene med det som ligger utenfor landegrenser, husets fire vegger og selvets grenser, noe som gjorde at hun skapte åpninger for utvikling og nyskaping i veven.

⁵⁴ Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003), 16-17.

⁵⁵ Dianne Harris, «Cultivating Power: The Language of Feminism in Women's Garden Literature, 1870-1920», i *Landscape Journal* 13, nr. 2 (høsten 1994): 113.

Røtter og luftpassasjer

De tidligste av Frida Hansens transparente portierer har for det meste ornamentale motiver bestående av blomster, noen ganger også sammen med fugler eller sommerfugler, og relativt små åpne områder mellom innslagene. Ettersom årene gikk og Frida Hansen ble mer fortrolig med teknikken, begynte hun å veve inn islett av metall- og silkestråder, og åpningene mellom innslagene ble større. Hun begynte også å vende seg mot mer billedlige motiver, og menneskelignende figurer som for eksempel havfruer og øyestikkerkvinner fikk nå plass i transparentene. Paul Greenhalgh har påpekt hvordan evolusjonsteoriens forståelse av mennesket som synonymt med, og ikke overlegent, naturen inspirerte art nouveau-kunstnerne til å fremstille mystiske, men samtidig også materielle, sammensmeltinger av mennesker, dyr og planter.⁵⁶ De art nouveau-typiske kvinne-plante-dyre-hybridskikkelsene var slik kunstneriske uttrykk for naturens gjenoppreisning og menneskehetens reposisjonering i den ikke-menneskelige verden.

I transparenten *Havfruer* (1921) (ill. 14) holder tre havfruer i hverandres haler slik at de danner en kobling fra havets bunn til vannoverflaten med et frodig landskap med trær og blomster i bakgrunnen. De rødhårede, perlekledte havfruene under vann gjemmer ansiktene sine bak haler og hender, mens den øverste havfruen vender ansiktet oppover og strekker armene ut i noe som ligner en hyllest. Her er sola på vei opp over horisonten, og morgengryet kaster lys over de nyutsprungne blomstene. Bånd av tang ispedd perler i ytterkantene av portieren peker mot koblingen mellom hav, himmel og jord. Og islettene av silke i perler og skjell fremhever rikdommen som finnes i havet, som igjen kobles til planterikdommen på land. De store, åpne områdene i veven danner bevegelser i vannet og viser hvordan havet i sin flytende tilstand frakter næringsstoffer fra et sted til et annet – lufta mellom vanninnslagene blåser liv i det ellers stillestående vannet.

Vannet er her opprinnelsesstedet: Menneske-fiskehybridene viser til øyeblikket da de første dyrene kom opp av havet for rundt 360 millioner år siden. Hvert eneste menneskeliv starter i vannet, i mors vannfylte livmor, og først ved fødselen overtar lufta og pusten som den sentrale

⁵⁶ Greenhalgh, *Art Nouveau 1890-1914*, 65.

livgiveren. Så lever vi i symbiose med plantene, hvor vi gjennom cellerespirasjon og fotosyntese tilfører lufta de stoffene den andre parten behøver. Lufta bidrar til samhandling mellom levende vesener, og som pustende individer tar vi del i et atmosfærisk fellesskap. Ifølge Luce Irigaray har den vestlige kulturen forsømt lufta og pustens essensielle funksjon i medieringen av liv og overskridelsen av det naturbundne livet.⁵⁷ Kontinuiteten mellom kropp og sjel, jord og himmel, har blitt avbrutt. Gjennom lufta og pusten utveksler vi livsnødvendige stoffer med omverdenen. Pusten minner oss om at vi er innhyllet i omgivelsene, men samtidig også om forskjellen på lufta som omgir oss og den private og sjelelige lufta inni oss. Å dyrke pustens livgivende egenskaper gjør oss rustet for endring: Pusten viser hvordan vi er i stand til å transformeres i våre relasjoner til andre uten å miste vår egen singularitet.

I *Havfruer* er kontinuiteten mellom elementene intakt. Her vises samspillet mellom vann, luft, jord og ild (i form av energi fra sola) og hvordan de til sammen danner grunnlaget for liv. Det synlige livet presenteres i sammenheng med de skjulte prosessene som er forutsetninger for livet: De usynlige røttene har her blitt synliggjort. Ifølge Irigaray har man i den vestlige kulturen, i tillegg til å forsømme pustens livgivende og transformative egenskaper, også forsømt det usynlige, underjordiske livet.⁵⁸ Det er en kultur hvor ting rives opp med roten og det synlige livet forveksles med det fremtredende livet. Vår persepsjon av det levende er underordnet kulturelle idéer og planer, hvilket gjør at de kobles fra sine levende røtter og sin foranderlighet, og dermed også sin helhetlige individualitet.⁵⁹

I Vesten har det ifølge Irigaray vært kvinner som lenge har vært nærest knyttet til røttenes verden.⁶⁰ Spesielt gjelder dette for kvinnene som tradisjonelt har blitt kalt «heksere», altså kvinner som har vært trofaste mot den naturlige verden og dens livgivende og kurerende egenskaper. Kanskje har denne koblingen i vår kultur mellom det kvinnelige og røttenes verden bidratt til at hagearbeidet har blitt sett på som en spesifikk kvinnelig praksis. Som Dianne Harris har vist, ble hagen oppfattet som en kvinnelig sfære på slutten av 1800-tallet. Litteraturen var preget av et motsetningsfylt syn på hagearbeid, hvor mange mannlige

⁵⁷ Luce Irigaray i Luce Irigaray og Michael Marder, *Through Vegetal Being: Two Philosophical Perspectives* (New York: Columbia University Press, 2016), 22-24 og 27.

⁵⁸ *Ibid.*, 39.

⁵⁹ *Ibid.*, 47.

⁶⁰ *Ibid.*, 39.

forfattere så hagen som et slags «blomsterbur» hvor kvinner ble beskyttet fra politisk opphisselse og syndige fristelser, samtidig som kvinnelige forfattere av hagebøker så hagen som en frigjørende verden hvor kvinnen kunne utvikle sin autonomi.⁶¹

Koblingen mellom det kvinnelige på den ene siden og det kreativt skapende og omsorgsfulle arbeidet på den andre siden ser man også i oppfatningene omkring tekstilt arbeid. Roszika Parker har påpekt hvordan broderiet ble brukt i konstruksjonen av det «feminine» i Victoriatiden i England, men at det samtidig også ble brukt til å utfordre de samme kjønnsnormene.⁶² Noe lignende ser vi også i forhold til billedvevningen i Norge. Gamle norske billedtepper hadde ofte bibelske motiver som skulle minne kvinnene på deres moralske krav, som for eksempel bibelverset om de fem kloke og de fem dårlige jomfruer og Herodes' gjestebud hvor Salome danser foran kongen og minner om de fatale konsekvensene av kvinnelig erotikk.⁶³ Samtidig er de første skriftlige kildene om billedvevning i Norge rettsprotokoller om heksebrenning fra slutten av 1500-tallet.⁶⁴ Det er tydelig at det tekstile arbeidet, i likhet med hagearbeidet, har vært preget av forestillinger om kvinners moralske innretting, men også potensielt deres uregjerlighet og frigjøring.

For Frida Hansen var både vevingen og blomsterdyrkingen måter å få utløp for en kunstnertrang på. Begge praksisene var for henne sterkt knyttet til «røttenes verden», noe hennes store interesse for bruken av lokale materialer og plantefarger viser. I boka hun skrev om *Husflid og Kunstindustri i Norge* klager hun over Den norske husflidsforenings overdrevne fokus på luksusindustri og dens minimale innsats for å styrke nyttehusfliden: «da graver den Jordan bort fra Rødderne af vort gamle og værdige Husflidstræ, hvis Krone hidtil har lunet og skjermet Hjemmene fra Nordkap til Lindesnæs».⁶⁵ Hun viser til det selvforsynende og økonomisk innbringende potensialet som ligger i å beholde en sterk nyttehusflid og kunstflid, og hun argumenterer for at husmødre burde gjenoppta dyrkingen av

⁶¹ Harris, «Cultivating Power», 115.

⁶² Roszika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the making of the feminine* (London: The Women's Press Ltd., 1984), 215.

⁶³ Randi Nygaard Lium, *Tekstilkunst i Norge* (Trondheim: Museumsforlaget, 2016), 42-43 og 49-50.

⁶⁴ *Ibid.*, 34-35.

⁶⁵ Frida Hansen, *Husflid og Kunstindustri i Norge* (Kristiania: H. Aschehoug & Co., 1899), 11.

egne avlinger av lin og hamp til egen produksjon av lin- og dekketøy.⁶⁶ I en tid hvor produksjonen av tekstiler ble flyttet mer og mer ut av landet, så Frida Hansen hvordan dette innebar at vi ble enda mer avkuttet fra røttene våre.

Kanskje dette paradoksale synet på hva tekstilt arbeid og hagearbeid har å si for feminiteten kommer av en mangel på hensyn til pusten og røttenes verden? Kanskje er det en konsekvens av en avfeiling av det frigjørende potensialet som ligger i koblingene mellom jord og himmel, kropp og sjel? Som Irigaray har påpekt, er det plantene som tilfører oss mennesker med livgivende luft. I plantenes verden blir vi klare over pustens transformative og livgivende egenskaper: Vi ser den gjensidige avhengigheten mellom oss og dem, men samtidig også hvordan lufta er tilstrekkelig for at vi kan leve og forandre oss i møte med det ukjente.⁶⁷ Vi tar del i et atmosfærisk fellesskap, men samtidig blir vi også klare over hvordan vår egen indre luft er det som gir oss liv. Å gi etter for luftas livgivende og transformative potensial, gir oss autonomi. Det gir oss kraft til å stå stødig i oss selv og å kunne forandre oss uten å miste oss selv, noe som gjør at vi kan dele vår livskraft med andre i stedet for å ta for oss av andre menneskers livskraft.

I Frida Hansens *Havfruer* er havfruen over vannoverflaten himmelvendt. I bakgrunnen ses himmelen og sola igjennom en lysning mellom trærne, og denne luftpassasjen åpner opp for at havfruen kan se forbi sin egen verden i havet og skue utover i det ukjente. Dette gjør at hun blir klar over hvordan hun selv kan bli påvirket av det der ute og at hun kan transformeres i møte med nye impulser. Hun blir «opplyst» om sitt forhold til det utenfor henne selv. Samtidig er hun bundet til røttene sine og havbunnen gjennom linjen av havfruer som holder fast i henne. Det er ingen uhemmet transformasjon som skjer i møte med lysningen, men heller en utforsking av hva det utenfor kan tilføre hennes selvutvikling. Det oppstår møter mellom det utenfor og det innenfor havfruekroppen som stimulerer til endringer på selvet og det nedarvedes premisser.

⁶⁶ Hansen, *Husflid og Kunstindustri i Norge*, 4.

⁶⁷ Irigaray, *Through Vegetal Being*, 22-23.

På lignende vis legger de åpne områdene i transparentene til rette for at impulser utenfra kan påvirke vevnaden. Teppet, som er sterkt knyttet til røttene gjennom den gamle vevetradisjonen, de naturinspirerte motivene og naturgrunnlaget i form av materialer og plantefarger, blir utsatt for interaksjoner med omgivelsene gjennom luftpassasjene. Der de henger vertikalt i døråpningene og lager forbindelser fra gulv til tak, knytter de sammen røtter og luft, tradisjoner og impulser, produksjon og inspirasjon. Disse koblingene forsterker både vevnadens relasjoner til omgivelsene og dens selvstendighet og originalitet. For det er nettopp i møte med verden utenfor at et objekt eller et subjekt kan utvikle sin egenart.

Intermesso

Med en Buket

Den har ei Sjel, som ikke tror
Naturen er en aaben Bog,
at Mosens blege Klippeflor
saa vel som Rosen har sit Sprog.

Det kjender Du, min Elskte, vel.
Du Drømmen ser i Klokkens Bund.
Du fatter Liljens tause Sjel,
og Ordene fra Rosens Mund.

Lad da din skjønne Fantasi
blandt Somrens Blomster sværme om!
For Hende, Blomster, taler I!
Hun er jo selv saa favr en Blom.

Paa Morgenrødens Høie gro
kun Roser lige hendes Kind,
paa Lysets Bjerg, hvor Engle bo,
kun Liljen reen som hendes Sind.

Og ikkun hist, hvor Dagens Blaa
frembryder som en Kilde klar,
saa fagre Blaavioler staa
som hendes søde Øienpar.

- *Henrik Wergeland.*⁶⁸

⁶⁸ Henrik Wergeland, «Med en Buket», i *Den første gang: Wergelands dikt i utvalg* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1995), 24-25.

Rom for drømmer

Den 2,06 x 2,9 meter store portieren *Sommernattsdrøm* (1914) (ill. 15) er et av Frida Hansens mest ambisiøse tepper i transparentteknikk. Her har hun beveget seg vekk fra et strengt ornamentalt motiv, og hun presenterer i stedet en utendørs scene med trær, rosebusker og et lite vann. I det store løvtreet i midten sitter flere småfuglpar, og i sivet ved vannet ligger to svanepar og sover bak en rad med blå liljer stilisert til nærmest fleur-de-lis – kanskje er scenen fra Paris?⁶⁹ Selv om motivet er mer billedlig enn de tidligere transparentene, er det fortsatt like stilisert, og flatekarakteren fremheves ved mangelen på linjeperspektiv. Det er ikke ett frosset øyeblikk som er fremstilt i dette teppet, men heller en hel natt. Scenen ses fra flere vinkler samtidig, som en syntese av inntrykkene fra en nattlig spasertur, og vannet er dekorert med speilbilder av fem og en halv sirkelrunde måner i metalltråd som reflekterer månens bevegelser over himmelen i løpet av natten (se ill. 6). Den drømmeaktige virkningen av metallmånene fremheves av renningens varierende nyanser av blått og beige. Som bakgrunn i vannet, danner denne gradienten et speilbilde av nattens skiftende himmel.

Denne mystiske og romantiske sommernatten er trukket inn i hjemmet som vevd portiere. Her kan den trekkes for ved behov, og den danner slik en mulig barriere mellom rommene og mellom menneskene som befinner seg i dem. Luce Irigaray har argumentert for at arkitekter burde tegne hjem som ivaretar de særskilte identitetene til de som bor der igjennom steder hvor den enkelte kan finne tilbake til seg selv og sine grenser og ønsker.⁷⁰ Hun oppfordrer til å skape hjem som anerkjenner forskjellen mellom kjønnene, i stedet for å prøve å viske dem ut. Ved å lage individuelle sfærer i hjemmet og gi rom til hverandres preferanser når det gjelder materialer, former og farger, vil de ulike verdenene i hjemmet opprettholde begjæret og tiltrekningen imellom kjønnene. Lik Frida Hansens sommernatt er også forelskelsen på sitt mest fortryllende når den beholder et snev av det ukjente. Gjennom å skape rom for ulike og delvis skjulte verdener i hjemmet, legges det til rette for at den enkelte kan opprettholde sin egenart samtidig som det gir muligheter til å bli kjent med den andres unike verden.

⁶⁹ Frida Hansen var glad i de parisiske hagene. I 1921 skrev hun i et brev til fru Bachke: «Det var deiligt at komme til Paris igjen – der var saa festligt og nydeligt alle steder. Haverne og Parkerne bugnede af de skjønneste Blomsterarrangements». Anniken Thues Frida Hansen-arkiv, brev fra Frida Hansen til fru Bachke sendt fra Bestumhus søndag 18. desember 1921.

⁷⁰ Luce Irigaray, «How Can We Live Together in a Lasting Way», i *Key Writings*, red. Luce Irigaray (London: Continuum, 2004), 123-133.

De transparente portierene skaper et skille mellom rom uten å kutte kontakten mellom dem helt. I likhet med hvordan Frida Hansen presenterer sommernatten gjennom en syntese av ulike synsinntrykk over tid, presenterer også de åpne områdene i transparentene utsnitt av rommet bak som over tid kan settes sammen til et mer fullstendig bilde. Dette samsvarer med det japanske estetiske begrepet *miegakure*, som betyr inn og ut av syne, et prinsipp som spesielt blir brukt i japanske hager hvor planter, broer, tråkeheller og porter er strategisk plassert slik at utsyn blokkeres og man må bruke tid og bevege seg rundt for å oppleve og nærmest «pakke ut» hele hagen.⁷¹ Utsnittene skapt av transparentene og utsynene i de japanske hagene gjør at man blir tvunget til å legge merke til aspekter ved det man ser på som man ikke ellers ville sett. I stedet for å automatisk navngi det man ser og plassere det innenfor rammene av ens egen verden, blir man oppmerksom på det foranderlige og det særskilte ved det. Dette gjør ifølge Irigaray at man blir bevisst det faktiske livet og ikke bare det synlige livet. Man bringes inn i en kontemplativ tilstand hvor det bygges bro mellom ens kroppslige og kulturelle tilhørighet.⁷² Igjennom transparentene flettes det synlige og det usynlige sammen på nye og ukjente måter, noe som får en til å undres over det eller den som betraktes sitt vesen, og dermed også sitt eget.

Et dørforheng gjør det mulig å tilpasse romløsningen etter behov i en ellers fastsatt arkitektur (se ill. 16). Det er et tekstilt innslag som gir fleksibilitet til hjemmet og som åpner opp for tilpasninger til selve livet. Hjemmet har likevel ikke alltid blitt sett på som en fast struktur: Som Tim Ingold har påpekt, var det tekstile og det arkitektoniske tettere sammenvevd i tidligere tider. Det greske ordet for ferdighetene det kreves for å lage noe, *tekhne* (som har gitt opphav til ordene *tegne* og *teknologi*), og det latinske verbet *texere* (å veve), stammer begge fra ordet for øks, *tasha*, og ordet for snekker, *taksan*, fra sanskrit. Det er først i moderne tid at teknologi og tegning har blitt separert fra håndverket.⁷³ Ifølge Ingold er dette en konsekvens av at den *hylomorfiske* modellen for det å lage ting, hvor en gitt form (*morphe*) påtvinges et passivt materiale (*hyle*), har blitt den dominerende i Vesten. Den abstraherende arkitekten har blitt frakoblet den mer praktisk orienterte bygningsarbeideren. Der arkitekten ser bygget som en komplett *ting*, ser bygningsarbeideren det heller som en sekvens av ulike deler og

⁷¹ Saito, «The Moral Dimension of Japanese Aesthetics», 90-91.

⁷² Irigaray, *Through Vegetal Being*, 47.

⁷³ Ingold, «The textility of making», 91-94.

prosesser, ikke ulikt veveren som også jobber i rytmisk samspill med materialene i en serie av sammenhengende prosesser.

For Frida Hansen var forholdet mellom kunst og arkitektur og forholdet mellom tegning og vev tett sammenkoblet og basert på gjensidig avhengighet. Hun understrekte viktigheten av en mønstertegning som var spesielt tilpasset veven, noe som må ha inspirert hennes nære venn, arkitekten Herman Schirmer, til å opprette undervisning i «Textil» tegning ved Tegneskolen i Christiania. Her fikk elevene blant annet undervisning i «Stiliserend af Planter», og en rekke av Schirmers tekstilelever ble anbefalt videre til å arbeide som mønstertegnere hos Frida Hansen og Det norske Billedvæveri.⁷⁴ En annen av Schirmers elever, arkitekten Lilla Hansen, tegnet Frida Hansens villa på Bestum i Oslo, også kalt Bestumhus. Da villaen sto ferdig i 1904, ble alle aktivitetene til Det norske Billedvæveri flyttet hit. I tillegg til å være bolig for Frida Hansen og hennes familie, rommet huset også veveatelier og fargerier.⁷⁵ Det var et hjem tegnet for å passe hele Frida Hansens tilværelse.

Irigaray har, basert på en rekke språkbaserte undersøkelser, argumentert for at jenter og gutter, damer og menn, lever i forskjellige verdener basert på spesifikke relasjonelle identiteter.⁷⁶ Der kvinner og jenter ofte foretrekker relasjoner mellom mennesker, spesielt mellom to og mellom ulike kjønn, foretrekker menn og gutter ofte subjekt-objekt-relasjoner og relasjoner mellom et subjekt og en gruppe av likekjønnede. Hun oppfordrer arkitekter til å ta hensyn til denne kjønnsbaserte forskjellen og foreslår å organisere hjemmet slik at kvinnens deler av hjemmet har mer plass til det relasjonelle livet enn mannens. For eksempel kan det i hennes område være mange bilder av familien og en salong hvor man kan slappe av og snakke sammen, mens det i hans område kan være en bar hvor man kan ta en drink sammen uten at det relasjonelle blir for tydelig. Hun foreslår også at han kan ha et tydelig adskilt arbeidsrom, mens hennes arbeidsrom kan være mer integrert i det relasjonelle livet.

⁷⁴ Mathilde Sprovin, *Kunstvæversker og Arkitekter: Kvinner i estetiske fag omkring 1900* (Oslo: Dreyers Forlag, 2022), 81-86.

⁷⁵ *Ibid.*, 14-15.

⁷⁶ Irigaray, «How Can We Live Together in a Lasting Way», 127-129.

Kanskje passet det dermed godt for Frida Hansen og hennes, kun kvinnelige, ansatte at verksted og hjem var i samme hus. Ifølge hennes oldebarn Jan Levy skal verkstedet ha befunnet seg «litt overalt» i huset: «Fargeriet var i annen etasje, mens det stod en stor stående vev i den ene stuen i første etasje».⁷⁷ Dette var jo også slik vevingen hadde foregått i århundrer. Inntil tiden rundt århundreskiftet hadde «godt og vel Halvdelen af Norges Befolkning [...] været henvist til den Beklædning, Hjemmet ved Rok og Vævstol har bragt tilveie».⁷⁸ I en tid hvor kvinner fortsatt var hjemmевærende husmødre, så Frida Hansen med skrekk på hvordan det hjemlige husflidsarbeidet svant hen for storindustrien. Hun så mange positive sider ved å ha rokk og vevstol stående i hjemmet. Husmoren kunne benytte ledige stunder i en travel hverdag til å produsere tekstiler av høyere kvalitet enn de maskinlagde, noe som både gjorde at hun slapp å kjøpe inn tekstiler til egen familie og husholdning og at hun kunne tjene egne penger.⁷⁹ I tillegg gjorde slikt hjemlig arbeid at barna ble kjent med husflidsarbeidet, noe som bidro til å holde tradisjonene i live. Også i Bestumhus, hvor det bodde tre generasjoner, fikk barna kjennskap til vevingen: «Tante Mos fortalte at hun som barn fikk lov å sitte på en liten krakk ved bena til mormor, Frida altså, og innimellom veve et innslag».⁸⁰

Et ferdigbygget hus er aldri helt ferdig. I likhet med tekstilers rakning og nedbrytning over tid er også hjemmet utsatt for tilpasning og slitasje fra de som bor der og fra omgivelsene. Sol, vind, regn, fukt, skadedyr og sopp spiser opp huset utenfra og innenfra, og de som bor der må jobbe imot disse kreftene ved å utføre vedlikeholdsarbeid. Samtidig krever det å gjøre et hjem til sitt eget visse tilpasninger, og med endringer i alder, interesser og familiestruktur vil hjemmet gjennomgå mange små og store forandringer, noe Frida Hansens kombinerte generasjonsbolig og verksted på Bestum er et eksempel på. For å gjøre et hjem til et sted hvor livet kan utfolde seg til det fulle, kreves det ifølge Irigaray at alle elementene jord, ild, luft og vann er til stede. I tillegg til å være nødvendige forutsetninger for liv, legger de også til rette for egentid og delt tid.⁸¹ Den uønskede inntrengningen av de ytre omgivelsene suppleres med at beboerne også trekker inn verden utenfra gjennom ild i ovner og peiser, luft igjennom vinduene, jordens grøde igjennom mat og planter og vann igjennom springen. Det levde livet

⁷⁷ Jan Levy sitert i Sprovin, *Kunstvæversker og Arkitekter*, 61-63.

⁷⁸ Hansen, *Husflid og Kunstindustri i Norge*, 11.

⁷⁹ *Ibid.*, 7-9.

⁸⁰ Jan Levy sitert i Sprovin, *Kunstvæversker og Arkitekter*, 63.

⁸¹ Irigaray, «How Can We Live Together in a Lasting Way», 125.

krever en viss porøsitet i arkitekturen. Huset er i konstant dialog med omgivelsene, og opprørske krefter utenfra og innenfra vil kontinuerlig utfordre de etablerte skillene mellom hus og hage.

Med Frida Hansens transparente portierer trekkes deler av hagen inn i hjemmet. Materialer fra planter og dyr vevd sammen til motiver av planter og dyr bringer et element av den ytre naturen innenfor husets fire vegger. Dette samsvarer med John Ruskins syn på kunstens funksjon som uttrykk for naturskjønnhet. Han mente at mennesket må forme sine omgivelser slik at naturskjønnhet alltid er rundt ham, enten i form av elver, fjell, blomster og trær, eller i form av vakre kunstneriske representasjoner av slike former.⁸² En slik nærhet til Guds skaperverk hadde ifølge ham en opphøyende og foredlende virkning på menneskesinnet: Naturskjønnheten var essensiell for utviklingen av menneskets moral. Ruskins idéer fikk stor innflytelse gjennom Arts and Crafts-bevegelsen og art nouveau, bevegelse som la til rette for en pulserende engelsk kunstindustri. Frida Hansen oppfordret studenter i mønstertegning til å reise til England. Etter endt studieopphold ville studenten ha lært å «forme sitt Ornament efter de Motiver, der maatte fæste sig i hans Sind», og han kunne «begynde frit at øse af Naturens urgamle, men altid unge Kilde».⁸³

I tillegg til kvinner og menns ulike preferanser når det gjelder organiseringen av hjemmet, liker de ifølge Irigaray også ulike materialer, former og farger. Der kvinnen ofte foretrekker varme og myke materialer og avrundede former, foretrekker mannen ofte metalliske og blanke materialer og kantete former, og Irigaray anbefaler at begge preferanser får plass i hjemmet, da kontraster og forskjeller nærer livskraften og begjæret.⁸⁴ Frida Hansens kunst ble i hennes samtid karakterisert som «äkta kvinnlig»,⁸⁵ spesielt i sammenligning med Gerhard Munthes kunst. For eksempel skrev R. Thommesen dette i VG i mars 1900:

Er Munthes Kunst mandig, fordi den aldrig frygter for at understrege Modsætninger, og fordi den i Form som i Farve kun nøjer sig med det mest udprægede, saa er det ikke vanskelig at se, at Fru Frida

⁸² Alf Bøe, *From Gothic revival to functional form: a study in Victorian theories of design* (Oslo: Oslo University Press, 1957), 88.

⁸³ Hansen, *Husflid og Kunstindustri i Norge*, 36.

⁸⁴ Irigaray, «How Can We Live Together in a Lasting Way», 130.

⁸⁵ Ann Margret Holmgren, «Om den gamle norske bildväfnadskonsten och dess pånyttfödelse», *Ord och Bild*, nr. 8 (1900): 38, sitert i Thue, «Frida Hansen – norsk tekstilkunstnerinne ved århundreskiftet», 114.

Hansens Tæpper er gjort af en Kvinde. Farverne er langt blødere og mere indsmigrende, Formerne mygere, den hele Kunst stilfærdigere.⁸⁶

Selv skal Frida Hansen, ifølge hennes elev Åsta Holth, ha uttalt at «Når Munthe stiliserer en blomst så blir den så pigget og kantet at man kan stikke seg på den. Men når Frida Hansen stiliserer en blomst så mister den intet av sin opprinnelige ynde».⁸⁷ De avrundede formene fikk hun til å lage fordi hun vevde med figurene stående på renningen og dermed kunne veve inn svake skrålinjer som konturer mellom de ulike fargefeltene.⁸⁸ Dette skilte seg fra de gamle norske teppene, hvor figurene ble vevet liggende og ble adskilt med en karakteristisk «sagende opadgaaende linje» som Frida Hansen mente var «aldeles umulig for nutidens tegning».⁸⁹

Frida Hansen ble lei av den gjentatte sammenligningen mellom henne og Munthe, da hun mente de var «to vidt forskjellige kunstnerpersonligheder, saa forskjellige som ild og vand».⁹⁰ Hennes kunst basert på «indtryk fra stranden og heierne paa Jæderen og fra et vakkert hjem», var naturligvis annerledes enn hans basert på inntrykk fra «Østlands-skogerne med nisser og trolld».⁹¹ I den norske offentligheten virket det ikke å være plass for dem begge: Som Anniken Thue har vist, så kritikerne som regel på motsetningene imellom dem på bekostning av den andre parten.⁹² Det får en til å undre seg over hvem denne kunsten ble laget for. De transparente portierene var ment som dørforheng til huset, og i et hjem bestående av både menn og kvinner kan det, i lys av Irigarays teorier, virke som at de nettopp i sin «kvinnelighet» har vært et positivt innslag, kanskje også i samme hus som et mer «mandig» teppe av Gerhard Munthe. I et hjem hvor man lever sammen med noen som ikke er helt som en selv, vil kunsten kunne bidra til varierte og stimulerende omgivelser. I et slikt miljø kan man leve og utvikle seg både som individ og som del av en familie: «Ja – Haandverkets Kunst

⁸⁶ R. Thommesen, «Det norske Billedvæveri», *V.G.*, 12. mars 1900, sitert i Thue, «Frida Hansen – norsk tekstilkunstnerinne ved århundreskiftet», 103.

⁸⁷ Åsta Holth sitert i Thue, «Frida Hansen – norsk tekstilkunstnerinne ved århundreskiftet», 116.

⁸⁸ Thue, «Frida Hansen – norsk tekstilkunstnerinne ved århundreskiftet», 32-33.

⁸⁹ Frida Hansen, «Billedvæv og Gobelin», *Oslo Aftenavis*, 12. mai 1927, sitert i Thue, «Frida Hansen – norsk tekstilkunstnerinne ved århundreskiftet», 32.

⁹⁰ E n., «Interview med fru Frida Hansen foran 75 aars dagen», *Morgenbladet*, 8. mars 1930, <https://www.nb.no/items/de3607b24b0fbc89b324e565fbd8040c?>

⁹¹ Ibid.

⁹² Thue, «Frida Hansen – norsk tekstilkunstnerinne ved århundreskiftet», 115.

har i Sandhed i sin Magt baade at kunne skabe et Hjem personligt og vakkert og at bringe Harmoni og Hygge ind i det».⁹³

Å veve/leve sammen

Tekstiler har hatt en gjennomtrengende tilstedeværelse i menneskers liv til alle tider og i alle kulturer. Nærheten til det levde livet gjør at de lett assosieres med steder og personer, og de kan dermed få stor personlig og sentimental verdi. Samtidig har deres nødvendighet i tilværelsen gjort at de har vært og er et viktig grunnlag for menneskers levebrød, og de har, som Julia Bryan-Wilson har påpekt, spilt en sentral rolle i en rekke politiske kampanjer. Et eksempel på dette er William Morris' sosialistiske kamp mot industrialiseringen i England. Han så håndverket som en tilfredsstillende form for produksjon hvor man følger et produkt fra begynnelse til slutt, noe han mente motvirket det Karl Marx beskrev som de bedøvende effektene av lønnsarbeidssystemet.⁹⁴ Og også Mahatma Gandhi brukte tekstiler som en del av sin politiske kamp for et selvstendig India. Han oppfordret til økt produksjon og bruk av *khadi*, et ufarget, håndspunnet og håndvevd klesplagg, noe han mente ville øke Indias selvforsyning og økonomiske uavhengighet.⁹⁵

På lignende vis var Frida Hansens livsverk basert på et ønske om å styrke den norske tekstile kunstindustrien. I tillegg til å være et personlig prosjekt som gjorde at hun kunne tjene gode penger og fikk utløp for egen kunstnertrang, var det også et politisk prosjekt som forsøkte å bevare den norske vevetradisjonen, styrke norsk tekstilproduksjon og bidra til kvinners økonomiske og kunstneriske selvstendighet og frihet. Hun formidlet kunnskap og forkynte sitt budskap gjennom boka *Husflid og Kunstindustri i Norge* og en rekke avisinnlegg, og i tillegg skapte hun et marked for norsk veving både hjemme og i utlandet gjennom opprettelsen av Det norske Billedvæveri.⁹⁶ Selskapet var også en måte for henne å videreføre engasjement og kunnskap til neste generasjon. Her hadde hun en rekke elever og medarbeidere, og da det ble

⁹³ Hansen, *Husflid og Kunstindustri i Norge*, 27.

⁹⁴ Bryan-Wilson, *Fray*, 8

⁹⁵ *Ibid.*, 10.

⁹⁶ Thue, «Frida Hansen – norsk tekstilkunstnerinne ved århundreskiftet», 85.

nedlagt i 1906, friga hun patentet på transparentteknikken så hennes tidligere ansatte kunne gå videre til å produsere sine egne selvstendige og vakre transparente portierer.⁹⁷

I dag diskuteres det om vi er inne i en antropocen tidsalder, altså at menneskeheten har satt så store fotavtrykk på planeten at vi kan tale om en helt ny geologisk tidsepoke. I lys av dette har Claire Colebrook argumentert for at hvis det personlige er det politiske, må også det personlige være det geologiske.⁹⁸ Her bruker hun det gamle feministiske slagordet til å sette spørsmålsteget ved den antropocene logikkens manglende nyanser. For hvem er det som inkluderes i denne «menneskeheten» som det snakkes om? Og hvilke hendelser og hvilke virkninger er det som teller når vi snakker om menneskehetens fotavtrykk?⁹⁹ Ved å definere menneskeheten som en art som påvirker planeten negativt, overskygges de mange menneskene som har bidratt til positive samspill mellom mennesker og natur. Samtidig forsterkes det konstruerte skillet mellom en aktiv og utnyttende menneskehet og en passiv og sårbar ikke-menneskelig natur. Det undergraver forståelsen av mennesket som innhyllt i og avhengig av de komplekse økosystemene på jorda.

Hvis det personlige er det geologiske, kan enkeltmenneskets samhandling med det utenfor en selv benyttes til å gi oss en forståelse av menneskers plass i naturen på et større og mer globalt plan. Kanskje kan dermed Frida Hansens transparentvevning, i tillegg til å være et personlig og et politisk prosjekt, også forstås som et biologisk og geologisk prosjekt. Det betyr at måten transparentene som dørforheng utfordrer rommenes og hjemmets grenser på, kan bidra til å forstå hvordan de forholder seg til det som finnes utenfor vevens grenser på mange ulike plan. På samme måte som transparentene utfordrer forståelsen av samspillet mellom ulike individer i hjemmet, kan de også utfordre forståelsen av menneskets samspill med hele den ikke-menneskelige naturen. Frida Hansens kamp for å gjenopplive den norske håndvevingen kan slik forstås som en kamp for å styrke både hennes personlige og samfunnet som helhet sin samhandling med og tilknytning til naturgrunnet. Gjennom tradisjonstungt håndverk med bruk av lokal ull og plantefarger, samt ved å trekke vevde blomstermotiver inn i hjemmet,

⁹⁷ Blant disse var Titti Karsten, Ingeborg Arboe, Ulrikke Greve og flere som ble viktige skikkelser innen neste generasjons norske billedvev. Thue, *Frida Hansen og de andre*, 8-9.

⁹⁸ Claire Colebrook, «We Have Always Been Post-Anthropocene: The Anthropocene Counterfactual», i *Anthropocene Feminism*, red. Richard Grusin (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), 10.

⁹⁹ *Ibid.*, 5.

stimulerer de transparente portierene til nærhet til naturgrunnlaget og til kontemplasjon over naturen.

Regine Hengge og Karin Krauthausen har påpekt hvordan livets byggesteiner henger sammen i fiberlignende strukturer eller «nett».¹⁰⁰ Sett fra et molekylærbiologisk perspektiv kan naturen sies å «spinne», «tove» og «veve» sammen tredimensjonale strukturer av lange fibre. For eksempel produserer plante- og bakterieceller det trådlignende polysakkaridet cellulose som veves sammen til beskyttende nettverk som innkapsler cellene og gjør at de kan kommunisere med hverandre (se ill. 17). Fibrene er delikate og lette, men har samtidig stor overflate i forhold til volum, noe som gjør at de kan opprette mange svake forbindelser samtidig. Til sammen resulterer alle disse forbindelsene i en sterk, sammenhengende struktur, samtidig som de åpner opp for at forbindelser kan kuttes uten at hele vevet rakner eller kollapser.

På lignende vis er fugler og blomster i portieren *Klematis og paradisfugler* (1924) (ill. 18) forbundne i et nettverk av klematisens klatrende stengler. Blomsterstenglene er stilisert til en bord med kammer, som med sine mange og tynne forgreninger danner flere små kontaktpunkter med blomster og blader. Lufta innimellom klematisens stengler og blomster åpner opp for nye og midlertidige forbindelser til naturen rundt. Stenglenes forgreninger gir plass til at paradisfuglene kan vagle seg, finne mat og føle seg trygge innimellom blomstene: De fire fuglene i teppets ytterkanter har vingene utslått, slik at de ser ut til å nettopp ha landet eller å være i ferd med å spre vingene og fly av gårde, mens de tre fuglene i midten har slått seg mer til ro. Det oppstår fruktbare interaksjoner mellom blomster og fugler. Klematisen tilbyr ly og larver, samt fjorårets frøhoder som blir brukt til å bygge reder, til fuglene,¹⁰¹ og til gjengjeld fungerer fuglenes avføring glimrende som gjødsel for blomstene.¹⁰² Klematisstenglene danner et stabilt, men samtidig åpent nettverk omkring blomster og fugler som lett kan opprette nye forbindelser og tilpasse seg endringer i omgivelsene.

¹⁰⁰ Regine Hengge og Karin Krauthausen, «The Event of a Fibre», *Gropius Bau Journal* (2021), <https://www.berlinerfestspiele.de/en/gropiusbau/programm/journal/2021/regine-hengge-karin-krauthausen-the-event-of-a-fibre.html>.

¹⁰¹ «10 of the best climbers for wildlife», BBC Gardeners' World Magazine, publisert 2. desember 2019, <https://www.gardenersworld.com/plants/10-best-climbers-for-wildlife/>.

¹⁰² Mary H. Dyer, «Is Bird Poop Good For Plants – Can You Compost Bird Droppings», Gardening Know How, sist oppdatert 30. september 2021, <https://www.gardeningknowhow.com/composting/ingredients/can-you-compost-bird-droppings.htm>.

På samme måte danner transparentenes innslag og renningstråder et løst, men sterkt nettverk omkring de åpne områdene i veven. Luftåpningene i transparentene legger til rette for samspill med de skiftende omgivelsene, og lik hvordan klematisstenglene danner en stabil og tilpasningsdyktig struktur omkring blomster og fugler, danner også transparentenes stramt tvunne renningstråder et stabilt og tradisjonstungt nettverk som binder sammen innslag og omgivelser. Transparentteknikken gjør at vevens mange forbindelser imellom innslagene suppleres med mange midlertidige forbindelser med omgivelsene. Dette gjør at de transparentene portierene kan endres i takt med de skiftende omgivelsene uten å miste sin egenart.

Det moderne landbruket har i lang tid tatt lite hensyn til den gjensidige avhengigheten mellom ulike arter. Den amerikanske zoologen og biologen Rachel Carson påpekte i 1962 at menneskers forkjærlighet for å forenkle naturen med monokulturer har gjort den sårbar for at insekter, ugress og andre skadedyr har kunnet vokse uhemmet i antall og ta helt over.¹⁰³ Manglende artsmangfold gjør at naturens mekanismer som kontrollerer de ulike artsbestandenes størrelser, og som opprettholder balanse dem imellom, har blitt betydelig svekket. Og når også løsningene på problemene med dødelige insekter har vært preget av manglende hensyn til de komplekse nettverkene som binder arter sammen, har konsekvensene vært katastrofale. Som Carson har påpekt, ble det i perioden 1940-1962 skapt over to hundre nye kjemikalier som ble brukt til å ta livet av ulike skadedyr, og selv om de var ment til å kun utrydde én enkelt art, har de blitt opptatt i jordsmonnet, og de har tatt livet av det «gode» sammen med det «onde».¹⁰⁴

De katastrofale følgene av å ikke ta hensyn til hvordan naturen, og deriblant menneskene, henger sammen og interagerer med hverandre i fiberlignende strukturer, er i dag mer presserende enn noensinne. Til tross for økende kunnskap om og fokus på bærekraft og artsmangfold i samfunnet, forsøker geologene nå å definere menneskehetens påvirkning på jorda ut fra en homogen lineær utvikling med et tydelig definert starttidspunkt for

¹⁰³ Rachel Carson, *Silent Spring* (London: Hamish Hamilton, 1963), 9.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 7.

«menneskehetens tidsalder», helst med én enkelt global markør.¹⁰⁵ Dette samsvarer med det Erik Swyngedouw kaller for «CO₂-fetisjisme»:¹⁰⁶ Han mener miljøbevegelsen og verdens myndigheter har krystallisert miljøproblematikken i denne ene drivhusgassen og dermed fornektet de mange og komplekse relasjonene som ligger til grunn for miljøforandringene. En slik fetisjistisk holdning til CO₂, hvor karbonutslipp behandles som handelsvare gjennom for eksempel klimavoter, gjør at myndighetene kan ha en respons på klimaendringene som ikke egentlig endrer systemene våre og hvordan vi forholder oss til hverandre og til naturgrunnet. Når alt tilsynelatende handler om hvor mye CO₂ som slippes ut i atmosfæren, skapes det, som Swyngedouw har påpekt, en skjør konsensus omkring hvordan man skal leve mer «bærekraftig».¹⁰⁷ Dette gjøres til tross for at det avgjort ikke finnes noen konsensus omkring hva naturen er og hvordan mennesker burde forholde seg til den.

En slik global respons på klimaendringene gjør at befolkningen skremmes med en apokalyptisk fremtidsfortelling. Det presenteres en fremtid hvor naturen er destabilisert på grunn av menneskenes vedvarende pumping av CO₂ ut i atmosfæren, avskoging og opphopning av søppel, blant annet.¹⁰⁸ Det er en apokalyptisk fortelling som, ifølge Swyngedouw, er så altoverskyggende at den avviser og fortrenger all form for sosial konflikt og opposisjon. Den lover verken redning eller realisering: Den er «ren negativitet». En slik homogen klimafortelling påpeker viktigheten av Colebrooks mantra om at «det personlige er det geologiske». For i skyggen av denne apokalyptiske fortellingen, finner man utallige fortellinger om positive og gjensidig fruktbare samspill mellom mennesker og natur.

Fortellingen om Frida Hansens transparente portierer er en av disse. Som transparentene viser, på mange ulike plan, kreves det bevissthet omkring mangfoldet av ulike individer og

¹⁰⁵ «Defining the beginning of the Anthropocene as a formal geologic unit of time requires the location of a global marker of an event in stratigraphic material, such as rock, sediment, or glacier ice, known as a Global Stratotype Section and Point (GSSP), plus other auxiliary stratigraphic markers indicating changes to the Earth system. Alternatively, after a survey of the stratigraphic evidence, a date can be agreed by committee, known as a Global Standard Stratigraphic Age (GSSA). GSSPs, known as ‘golden spikes’, are the preferred boundary markers». Simon L. Lewis og Mark A. Maslin, «Defining the Anthropocene», *Nature* 519 (2015): 173, <https://doi.org/10.1038/nature14258>.

¹⁰⁶ Erik Swyngedouw, «Apocalypse Forever? Post-political Populism and the Spectre of Climate Change», *Theory, Culture & Society* 27, nr. 2-3 (2010): 219-220, <https://doi.org/10.1177/0263276409358728>.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 216-217.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 218-219.

interaksjonene mellom disse for å forme mer bærekraftige samspill med naturen. Der mislykkes den antropocene logikken og den apokalyptiske CO₂-baserte klimafortellingen. Ved å undergrave nyansene i problemene vi står overfor, reduseres naturen til en passiv, sårbar natur og menneskene til en grådig og utnyttende menneskehet. De transparente portierene, derimot, forteller en helt annen fortelling om hva naturen er og hvem menneskene er for noen. De viser at menneskene og naturen ikke er hver sin homogene masse, men heller et vell av ulike individer og relasjoner. De viser at vi, hvis vi behandler hverandre og naturen med respekt for vår gjensidige avhengighet, men også for våre særegenheter, kan leve i fruktbare samspill med naturen. I likhet med transparentene, hvor vev og omgivelser danner et dynamisk samspill, er det også slik i verden at solide relasjoner, sammen med åpninger for endringer i møte med det ukjente, er grunnleggende for å kunne leve gode og selvstendige liv.

Konklusjon

I dette essayet har jeg forsøkt å vise hvordan Frida Hansens transparente portierer forholder seg til verden omkring. Gjennom en tverrfaglig undersøkelse med utgangspunkt i Stacy Alaimos «transkorporale» tankegang, har jeg forsøkt å få frem hvordan transparentenes motiver, materialer og teknikk forholder seg til nære og fjerne omgivelser og til naturgrunnet. Og i samtale med Luce Irigarays filosofiske teorier om forskjellen mellom kjønnene og forholdet mellom mennesker og natur, har jeg argumentert for at transparentene, som semipermeable membraner, oppfordrer til fruktbare interaksjoner som anerkjenner partenes gjensidige avhengighet samtidig som de bevarer den enkeltes individualitet og selvstendighet.

Frida Hansen utviklet transparentteknikken med et tradisjonstungt utgangspunkt i den gamle norske vevingen på oppstadvev. Gjennom å eksperimentere med denne vevingens struktur og materialitet, og ved å følge materialene og teknikkens egenvilje, skapte hun åpninger for det ukjente og det foranderlige i veven. De åpne områdene ga plass til nye impulser, og Frida Hansen trakk inn dagliglivets bevegelser, hagedrømmer og utenlandske idéer, blant annet, inn i de transparente portierene. Disse impulsene utenfra ble satt i sammenheng med den gamle norske vevingen og den norske plantefargede ullen, noe som gjorde at forbindelser på tvers av etablerte grenser ble synliggjort. Transparentene utforsker og utfordrer skillelinjer på mange ulike nivåer – de viser hvordan vevens grenser, selvets grenser, hjemmets grenser og landegrenser fungerer som viskøse og porøse membraner. Det foregår stoff- og idéutvekslinger på tvers av disse skillelinjene som viser at det på hver side av linja er i konstant forandring i møte med det på den andre sida. Samtidig bidrar disse interaksjonene til å definere de ulike partenes egenart.

De transparente portierene åpner opp for relasjoner mellom mennesker og mellom mennesker og natur som viser hvordan vi er fullstendig innhyllet i omgivelsene våre. Slik transparentene danner delvis åpne nettverk av tråder som binder sammen innslag av blomster og blader, danner også naturen fiberlignende nettverk omkring individer og arter som beskytter dem og gjør at de kan kommunisere med hverandre. Og slik åpningene i veven legger til rette for midlertidige forbindelser til omgivelser i endring, åpner også naturens nettverk opp for at nye

og midlertidige samspill kan oppstå med det ukjente. Slike åpne, men stabile, kommunikasjonsnettverk gjør oss rustet for endring. De gjør at vi kan takle nye utfordringer. For det er nettopp i variasjonen i materialer, motiver, idéer, individer og arter, og koblingene mellom disse, at vi blir sterkere. Det er gjennom slike nettverk at vi kan styrke både våre relasjoner til hverandre og vår individualitet.

Patent



nr. 6418.

Bekjendtgjørelse fra patentkommissionen.

Fremgangsmåde til udførelse af åbent arbejde på opstadvæv.

Fru Frida Hansen af Christiania.

(Fuldmægtig: Chra. Patentkontor, Christiania).

Patent i Norge fra 2den november 1897.

Foreliggende opfindelse omfatter en ny fremgangsmåde, hvorved man ved vævning på opstadvæv kan frembringe nye slags mønstre.

Opfindelsen består i anvendelsen af åbne flader i vævornamenterne, hvorigjennem rendingstrådene løber uden islet.

Mindre indvævede partier af islet f. eks. som ved *a* på vedføjede tegning løsner meget let og forskyver sig ved åbent arbejde på rendingstrådene, dersom disse ikke har en speciel evne til at holde islettet fast. Åben ornamentering har derfor — som bekjendt — hidtil ikke været anvendt ved opstadvævning.

Opfindersken har i længere tid prøvet sig frem for at løse opgaven og herunder fundet, at uldtråd og især hårtvundet uldtråd er det eneste

material, som egner sig til rendingsgarn for åbent vævarbejde.

Opfindersken har ved sin fremgangsmåde opnået at frembringe ornamentering, der udmærker sig ved en effekt og en skjønhed, som ikke kan frembringes ved den nu almindelige opstadvævning.

Patentkrav:

For udførelse ved opstadvævning af åbent arbejde, det vil sige åbne flader i ornamenteringen, anvendelsen af rendingstråde af uld, der løber over de steder, hvor rendingen forbliver uden islet.

86 — 9077

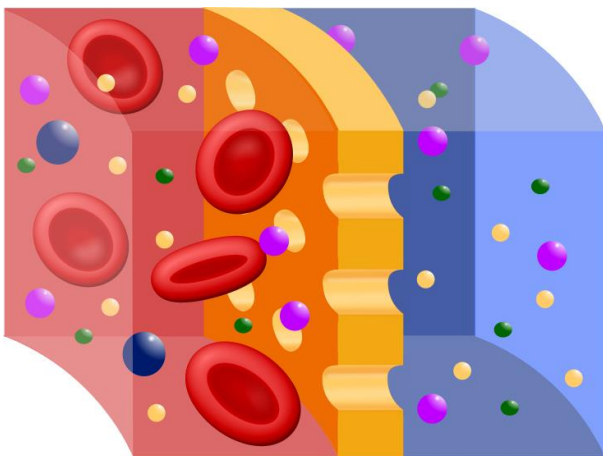
Offentliggjort i „Norsk Patentblad“ nr. 28 for 11te juli 1898

Det norske Forlagstrykkeri. Kristiania.

Ill. 1: Patent nr. 6418 av 2. november 1897, offentliggjort i Norsk Patentblad nr. 28 for 11. juli 1898.



III. 2: Frida Hansen, Det norske Billedvæveri, *Fantasiblomster*, 1903. Transparent portiere, ull på ullrenning, 135 x 297 cm.



III. 3: Skjematisk skisse av en semipermeabel membran under en hemodialysebehandling. Skissen viser hvordan små partikler kan passere fra blod (rødt) gjennom en semipermeabel membran (gult) over til dialysevæske (blått) og hvordan eksempelvis blodplater ikke kan det, på grunn av størrelse eller kjemisk sammensetning.



Ill. 4: Frida Hansens lille oppstadvev i Frida Hansens hus.



Ill. 5: Frida Hansen, *Klematis og paradisfugler* (detalj), 1924. Transparent portiere, ull og silke på ullrenning, 110,9 x 230 cm.



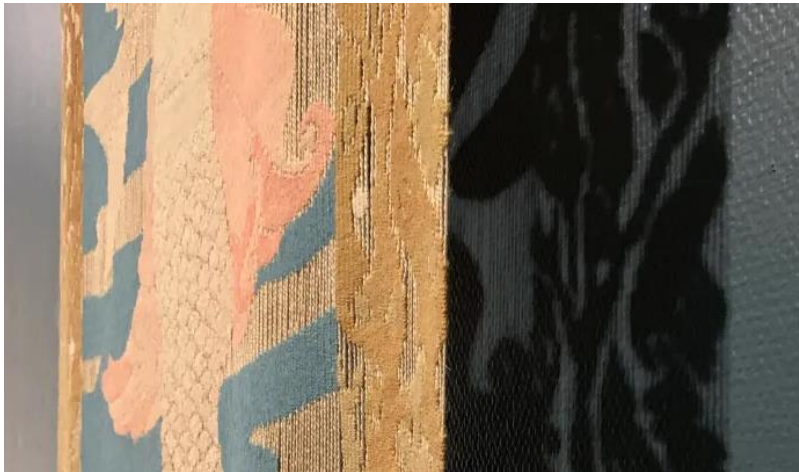
Ill. 6: Frida Hansen, *Sommernattsdrøm* (detalj), 1914. Transparent billedvev, ull og metalltråd på ullrenning, 200 x 292 cm (+ 20 cm frynser).



Ill. 7: *Noren*, japansk «freds»-forheng, Meiji-perioden, 1910. Glassperler festet i trestav med metallkroker, 183 x 86 cm.



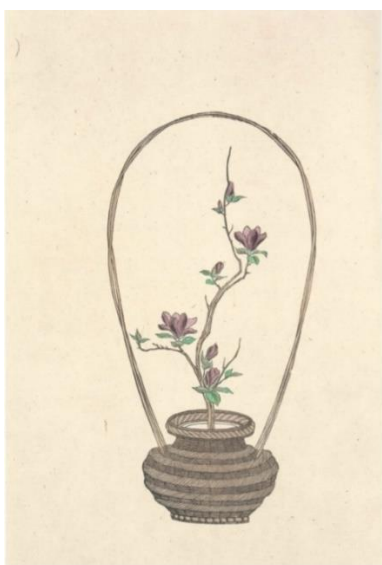
Ill. 8: *Katagami*, *kata-gami*, paraplyer, vann og furunåklaser, Japan sent 1800-tall eller tidlig 1900-tall. Beskjært morbærtrepapir behandlet med persimontannin og silketråd, 19,5 x 35,2 cm (bilde), 39,7 x 50,2 cm (plate).



Ill. 9: Frida Hansen, *Havfruer* (detalj), 1921. Transparent portiere, ull og silke på ullrenning, 91 x 273 cm.



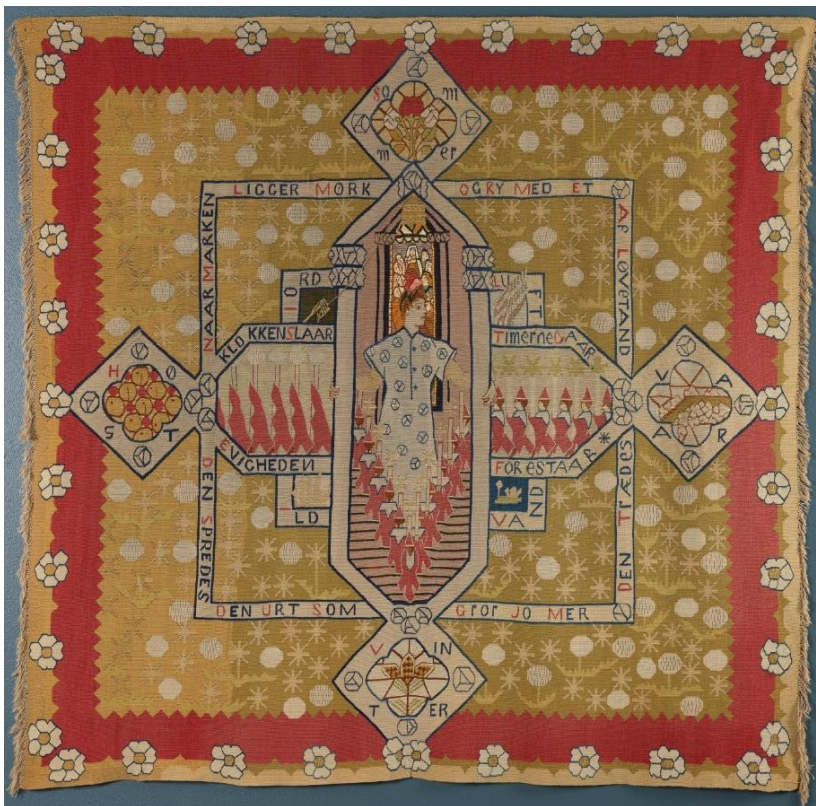
Ill. 10: Frida Hansen, Det norske Billedvæveri, *Hestebloomster*, 1900. Transparent portiere, ull på ullrenning, 257 x 159 cm.



Ill. 11: Ikenobō Senjō, fargelagt diagram av *shōka* (*ikebana*), i *Sōka Hyakki*, 1820.



Ill. 12: Walter Crane, *The Bold Dandelion With His Golden Shield*, i *A Floral Fantasy in an Old English Garden*, 1899.



Ill. 13: Frida Hansen, *Løvetand*, 1893. Billedvev, ull og silke på bomullsrenning, 210 x 215 cm.



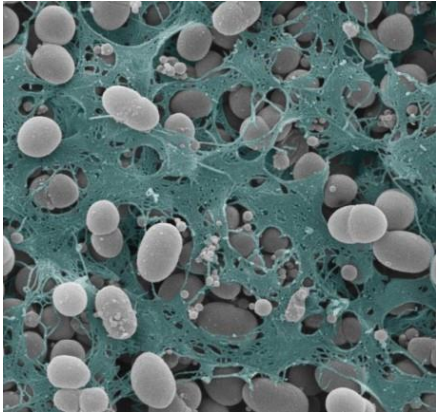
Ill. 14: Frida Hansen, *Havfruer*, 1921. Transparent portiere, ull og silke på ullrenning, 91 x 273 cm.



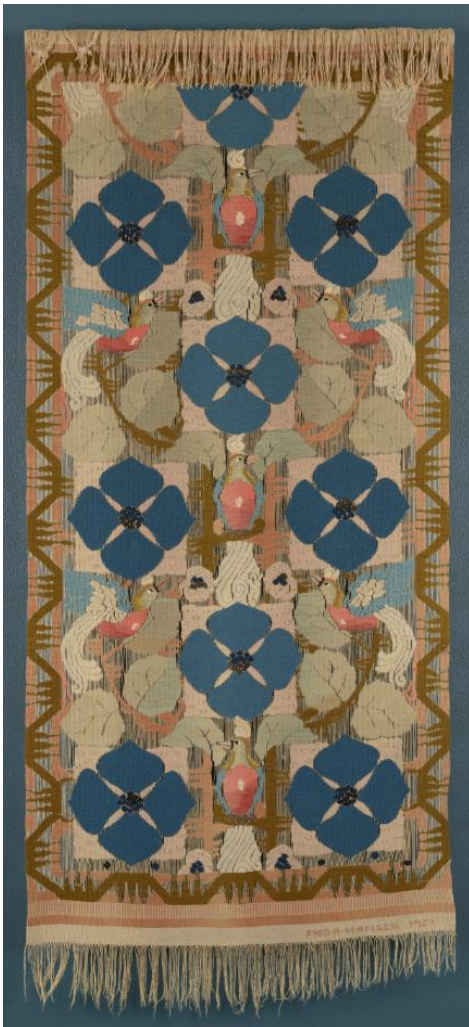
III. 15: Frida Hansen, *Sommernattsdrøm*, 1914. Transparent billedvev, ull og metalltråd på ullrenning, 200 x 292 cm (+ 20 cm frynser).



III. 16: Doble transparente portierer av Ulrikke Greve hengende i bred døråpning.



Ill. 17: Scannet elektronmikroskopisk nærbilde av en bakteriell biofilm. Bakterieceller av typen *Escherichia coli* (E.coli) har innhyllet seg selv i et nett av selvproduserte og sammenvevde cellulosefibre som gir dem beskyttelse og samhold. Cellene har en diameter på ca. 0.001 millimeter. Cellulosematriksen er reproduisert i falske farger for å illustrere strukturen.



Ill. 18: Frida Hansen, *Klematis og paradisfugler*, 1924. Transparent portiere, ull og silke på ullrenning, 110,9 x 230 cm.

Illustrasjonsliste

Ill. 1: Patent nr. 6418 av 2. november 1897, offentliggjort i Norsk Patentblad nr. 28 for 11. juli 1898, avbildet i Anniken Thue, *Frida Hansen og de andre ... Transparente portierer 1897-1930* (Oslo: Kunstindustrimuseet i Oslo, 1991), 11. Foto hentet fra:

<https://www.nb.no/items/4c848cd40e6e2d0780f7f010bcfce373?page=11>.

Ill. 2: Frida Hansen, Det norske Billedvæveri, *Fantasiblomster*, 1903. Transparent portiere, ull på ullrenning, 135 x 297 cm. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Kunstindustrimuseet, Designsamlingene. Foto hentet fra:

<https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/OK-1992-0053>.

Ill. 3: Skjematisk skisse av en semipermeabel membran under en hemodialysebehandling. Skissen viser hvordan små partikler kan passere fra blod (rødt) gjennom en semipermeabel membran (gult) over til dialysevæske (blått) og hvordan eksempelvis blodplater ikke kan det, på grunn av størrelse eller kjemisk sammensetning. Foto hentet fra:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Semipermeable_membrane.png.

Ill. 4: Frida Hansens lille oppstadvev i Frida Hansens hus. Stavanger: Frida Hansens hus. Foto hentet fra: <http://www.fridahansen.no/content/litt-fra-huset-hagen-og-kunstutstilling>.

Ill. 5: Frida Hansen, *Klematis og paradisfugler* (detalj), 1924. Transparent portiere, ull og silke på ullrenning, 110,9 x 230 cm. Stavanger: Stavanger kunstmuseum, MUST, Sparebank 1 SR-bank. Foto hentet fra: <https://robbielafleur.com/2019/05/15/todays-frida-hansen-transparency-clematis-and-birds-of-paradise/>.

Ill. 6: Frida Hansen, *Sommernattsdrøm* (detalj), 1914. Transparent billedvev, ull og metalltråd på ullrenning, 200 x 292 cm (+ 20 cm frynser). Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og

design, Stiftelsen Kunstindustrimuseet, Designsamlingene. Foto hentet fra:

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/OK-1973-0063>.

Ill. 7: *Noren*, japansk «freds»-forheng, Meiji-perioden, 1910. Glassperler festet i trestang med metallkroker, 183 x 86 cm. Charlotte, Vermont: Schneible Fine Arts LLC, Kyotosamlingen.

Foto hentet fra: <https://www.schneiblefinearts.com/shop/japanese-asian-fine-art/japanese-fine-antique-glass-beads-peace-curtain-noren-meiji-period-1910/>.

Ill. 8: *Katagami*, *kata-gami*, paraplyer, vann og furunåklaser, Japan sent 1800-tall eller tidlig 1900-tall. Beskjært morbærtrepapir behandlet med persimontannin og silketråd, 19,5 x 35,2 cm (bilde), 39,7 x 50,2 cm (plate). New York: Cooper-Hewitt, Smithsonian Design Museum, gave fra Helen Snyder. Foto hentet fra: <http://cprhw.tt/o/2CLk2/>.

Ill. 9: Frida Hansen, *Havfruer* (detalj), 1921. Transparent portiere, ull og silke på ullrenning, 91 x 273 cm. Stavanger: Stavanger kunstmuseum, MUST, Museum Stavanger AS. Foto hentet fra: <https://robbielafleur.com/2019/05/09/havfruer-a-frida-hansen-transparency-treasure-at-the-stavanger-art-museum/>.

Ill. 10: Frida Hansen, Det norske Billedvæveri, *Hestblomster*, 1900. Transparent portiere, ull på ullrenning, 257 x 159 cm. Wien: Museum für angewandte Kunst (MAK). Foto hentet fra: https://www.europeana.eu/en/item/15514/T_5536.

Ill. 11: Ikenobō Senjō, fargelagt diagram av *shōka* (*ikebana*), i *Sōka Hyakki*, 1820. Foto hentet fra:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E6%8C%BF%E8%8A%B1%E7%99%BE%E8%A6%8F-61.jpg>.

Ill. 12: Walter Crane, *The Bold Dandelion With His Golden Shield*, i *A Floral Fantasy in an Old English Garden*. New York: Harper and Brothers, 1899. Foto hentet fra:

<http://www.waltercrane.com/illustrations/FloralFantasy/imgpages/image010.html>.

Ill. 13: Frida Hansen, *Løvetand*, 1893. Billedvev, ull og silke på bomullsrenning, 210 x 215 cm. Stavanger: Stavanger kunstmuseum, MUST. Foto hentet fra:

<https://digitaltmuseum.no/021049524830/lovetand-billedvev>.

Ill. 14: Frida Hansen, *Havfruer*, 1921. Transparent portiere, ull og silke på ullrenning, 91 x 273 cm. Stavanger: Stavanger kunstmuseum, MUST, Museum Stavanger AS. Foto hentet fra:

<https://digitaltmuseum.no/021048376411/havfruer-billedvev>.

Ill. 15: Frida Hansen, *Sommernattsdrøm*, 1914. Transparent billedvev, ull og metalltråd på ullrenning, 200 x 292 cm (+ 20 cm frynser). Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Stiftelsen Kunstindustrimuseet, Designsamlingene. Foto hentet fra:

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/OK-1973-0063>.

Ill. 16: Doble transparente portierer av Ulrikke Greve hengende i bred døråpning. Foto hentet fra: <https://robbielafleur.com/2019/05/14/frida-hansen-transparencies-whats-the-attraction/>.

Ill. 17: Scannet elektronmikroskopisk nærbilde av en bakteriell biofilm. Bakterieceller av typen *Escherichia coli* (E.coli) har innhyllet seg selv i et nett av selvproduserte og sammenvevde cellulosefibre som gir dem beskyttelse og samhold. Cellene har en diameter på ca. 0.001 millimeter. Cellulosematriksen er reproduisert i falske farger for å illustrere strukturen. Foto av Diego O. Serra og Regine Hengge hentet fra:

<https://www.berlinerfestspiele.de/en/gropiusbau/programm/journal/2021/regine-hengge-karin-krauthausen-the-event-of-a-fibre.html>.

Ill. 18: Frida Hansen, *Klematis og paradisfugler*, 1924. Transparent portiere, ull og silke på ullrenning, 110,9 x 230 cm. Stavanger: Stavanger kunstmuseum, MUST, Sparebank 1 SR-bank. Foto hentet fra: <https://digitaltmuseum.no/021049525943/klematis-og-paradisfugler-billedvev>.

Litteraturliste

Alaimo, Stacy. *Bodily Natures: Science, environment, and the material self*. Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press, 2010.

Albers, Anni. *On Weaving*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1965.

BBC Gardeners' World Magazine. «10 of the best climbers for wildlife». Publisert 2. desember 2019. <https://www.gardenersworld.com/plants/10-best-climbers-for-wildlife/>.

Bryan-Wilson, Julia. *Fray: art and textile politics*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2017. Kindle.

Bugge, Astrid. «Litt om transparente portierer». I *By og bygd: Norsk folkemuseums årbok 1962*, bind 16, 133-138. Oslo: Johan Grundt Tanum, 1963.

Bøe, Alf. *From Gothic revival to functional form: a study in Victorian theories of design*. Oslo: Oslo University Press, 1957.

Carson, Rachel. *Silent Spring*. London: Hamish Hamilton, 1963.

Colebrook, Claire. «We Have Always Been Post-Anthropocene: The Anthropocene Counterfactual». I *Anthropocene Feminism*, redigert av Richard Grusin, 1-20. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

Deleuze, Gilles og Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*.

Oversatt av Brian Massumi. Minneapolis og London: University of Minnesota Press, 1987.

Dyer, Mary H. «Is Bird Poop Good For Plants – Can You Compost Bird Droppings».

Gardening Know How. Sist oppdatert 30. september 2021.

<https://www.gardeningknowhow.com/composting/ingredients/can-you-compost-bird-droppings.htm>.

E n. «Interview med fru Frida Hansen foran 75 aars dagen». *Morgenbladet*, 8. mars 1930.

<https://www.nb.no/items/de3607b24b0fbc89b324e565fbd8040c?page=1>.

Greenhalgh, Paul, red. *Art Nouveau 1890-1914*. London: V&A Publications, 2000.

Grosz, Elizabeth. «Darwin and feminism: preliminary investigations for a possible alliance». I

Material Feminisms, redigert av Stacy Alaymo og Susan Hekman, 23-51.

Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press, 2008.

Grosz, Elizabeth. *The Nick of Time: Politics, Evolution, and the Untimely*. Durham og

London: Duke University Press, 2004.

Halén, Widar. «Japanisme i Frida Hansens tidlige vevnader». I *Frida Hansen: art nouveau i*

full blomst, redigert av Hanne Beate Ueland, 51-57. Stavanger: Stavanger

kunstmuseum MUST, 2015.

Hansen, Frida. *Husflid og Kunstindustri i Norge*. Kristiania: H. Aschehoug & Co., 1899.

<https://www.nb.no/items/5763b2f29015b1ad2aef9a31a3efc052?>

Hansen, Frida. «Vor gamle nationale Tæppevævning». *Morgenbladet*, 25. oktober 1891.
<https://www.nb.no/items/111b8519132dff812ac36d888d0d1de2?page=0>.

Haraway, Donna J. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

Harris, Dianne. «Cultivating Power: The Language of Feminism in Women's Garden Literature, 1870-1920». *Landscape Journal* 13, nr. 2 (høsten 1994): 113-123.
<https://www.jstor.org/stable/43323288>.

Hellesund, Tone og Inger Marie Okkenhaug, red. *Erobring og overskridelse: de nye kvinnene inntar verden 1870-1940*. Oslo: Unipub forlag, 2003.

Hengge, Regine og Karin Krauthausen. «The Event of a Fibre». *Gropius Bau Journal* (2021).
<https://www.berlinerfestspiele.de/en/gropiusbau/programm/journal/2021/regine-hengge-karin-krauthausen-the-event-of-a-fibre.html>.

Hoffmann, Marta. *En gruppe vevstoler på Vestlandet: Noen synspunkter i diskusjonen om billedvev i Norge*. Oslo: Norsk folkemuseum, 1958.
<https://www.nb.no/items/fca78d4ea2f979d1d3c114658090de18?>

Ingold, Tim. «The textility of making». *Cambridge Journal of Economics* 34, nr. 1 (januar 2010): 91–102. <https://doi.org/10.1093/cje/bep042>.

Irigaray, Luce og Michael Marder. *Through Vegetal Being: Two Philosophical Perspectives*. New York: Columbia University Press, 2016.

Irigaray, Luce. «How Can We Live Together in a Lasting Way». I *Key Writings*, redigert av Luce Irigaray, 123-133. London: Continuum, 2004.

Klepp, Ingun Grimstad og Tone Skårdal Tobiasson. *Ren ull*. Oslo: Aschehoug, 2013.

LaFleur, Robbie. «Frida Hansen transparency in the Stavanger library». *Robbie LaFleur*, 30. mai 2019. <https://robbielafleur.com/2019/05/30/frida-hansen-transparency-in-the-stavanger-library/>.

Leithe, Janne. «Alltid blomster – om Frida Hansens transparente portierer». I *Frida Hansen: art nouveau i full blomst*, redigert av Hanne Beate Ueland, 19-29. Stavanger: Stavanger kunstmuseum MUST, 2015.

Lewis, Simon L. og Mark A. Maslin. «Defining the Anthropocene». *Nature* 519 (2015): 171-180. <https://doi.org/10.1038/nature14258>.

Lium, Randi Nygaard. *Tekstilkunst i Norge*. Trondheim: Museumsforlaget, 2016.

Prusinski, Lauren. «Wabi-sabi, mono no aware, and ma: Tracing traditional japanese aesthetics through japanese history». *Studies on Asia, Series IV*, 2, nr. 1 (mars 2012): 25-49. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/wabi-sabi-mono-no-aware-ma-tracing-traditional/docview/1095107832/se-2>.

Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the making of the feminine*. London: The Women's Press Ltd., 1984. <https://archive.org/details/subversivestitch00park/>.

Riksarkivet. Avskrift av makulert brev fra Frida Hansen til Randi Blehr, S. B. 39, Stavanger
15. august 1897. Arkiv PA-0233 – Blehr, G – Randi Blehr, Ga – innkomne brev,
L0117 – H (avsendere), 0790 – Hansen, Frida.

Rogstad, Anna. *Kjente menn og kvinner. Fra deres liv og virke*. Bind II. Oslo: Jacob-Dybwads
Forlag, 1926. <https://www.nb.no/items/14d70224cfef34539d942421e720960b?>

Saito, Yuriko. «The Moral Dimension of Japanese Aesthetics». *The Journal of Aesthetics and
Art Criticism* 65, nr. 1 (september 2007): 85-97.
<https://academic.oup.com/jaac/article/65/1/85/5957631>.

Sprovin, Mathilde. *Kunstvæversker og Arkitekter: Kvinner i estetiske fag omkring 1900*. Oslo:
Dreyers Forlag, 2022.

Stavanger kunstmuseum MUST. Anniken Thues Frida Hansen-arkiv.

Swyngedouw, Erik. «Apocalypse Forever? Post-political Populism and the Spectre of Climate
Change». *Theory, Culture & Society* 27, nr. 2-3 (2010): 213-232.
<https://doi.org/10.1177/0263276409358728>.

Thue, Anniken. *Frida Hansen: En europeer i norsk tekstilkunst omkring 1900*. Oslo:
Universitetsforlaget, 1986.

Thue, Anniken. «Frida Hansen – norsk tekstilkunstnerinne ved århundreskiftet».
Magistergradavhandling, Universitetet i Oslo, 1974.

Thue, Anniken. «'Ny kunst' – Frida Hansens transparenter». *Fortidsvern* 11, nr. 3 (1985): 35-37.

Thue, Anniken. *Frida Hansen og de andre ... Transparente portierer 1897-1930*. Oslo: Kunstindustrimuseet i Oslo, 1991.
<https://www.nb.no/items/4c848cd40e6e2d0780f7f010bcfce373?>

Tuana, Nancy. «Viscous Porosity: Witnessing Katrina». I *Material Feminisms*, redigert av Stacy Alaymo og Susan Hekman, 188-213. Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press, 2008.

Wergeland, Henrik. «Den første gang». I *Den første gang: Wergelands dikt i utvalg*, 7-10. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1995.
<https://www.nb.no/items/f3c490c901c15b2c382ab07f82816d9a?page=7>.

Wergeland, Henrik. «Med en Buket». I *Den første gang: Wergelands dikt i utvalg*, 24-25. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1995.
<https://www.nb.no/items/f3c490c901c15b2c382ab07f82816d9a?page=25>.