

Tekstilhistorie mellom to permer

Randi Nygaard Lium
Tekstilkunst i Norge
Museumsforlaget, 2016

Randi Nygaard Liums bok om tekstilkunst i Norge tar leseren med i en tekstilfaglig innføring fra vikingtiden og opp til vår egen tid. Det er interessant å kunne lære om vår egen historie gjennom håndverksmessige tradisjoner, og samtidig se hvilke strømninger og retninger som har påvirket faget gjennom tidene. For første gang kan man lese en samlet fremstilling av utviklingen innenfor tekstilkunsten her i landet.

Den norske tekstilkunsten har sitt helt spesielle særpreg, men viser også i hvor stor grad våre tradisjoner har latt seg inspirere av europeiske trender og hvor sterk den nordiske tilknytningen har vært. Til å begynne med var tekstilkunsten mennenes arena, men etterhvert ble dette kvinnes mulighetsrom.

Boken starter med fragmenter fra Osebergskipet. Ullen som ble brukt til spinning i vikingtiden, kom fra den korthalede sauerasen *Ovis aries palustris*, en slektning av vår tids spelsau. Spinningen foregikk med håndtein. Snellehjulet til håndteinen er et av de vanligste redskapsfunn i kvinnegraver fra vikingetiden, og det kan tyde på at de aller fleste kvinner

spant. Håndtein var spinnerredskapet helt frem til 1500-tallet, da rokken ble oppfunnet.

I 1909 ble det gjort et unikt funn i en kirkebod i Överhogdal i Härjedalen, som på denne tiden var en del av Norge. Teppet dateres til et sted mellom 1040 og 1070. Enkelte scener sies å være skildringer fra sagnet om Sigurd Fåvnesbane, men det hersker uenighet om symbolikken. Teppet består av fem deler, sydd sammen til ett, og vitner om stor håndverksmessig kompetanse. En av delene er laget i dobbeltvev, mens de fire andre er i «snärjeteknikk» (en form for soumak, der innslaget legges omkring hver renningstråd for å bli banket inn i vevmønsteret. På denne måten dannes et motiv som ligger over bunnveven).

Middelalderens håndverkere hadde høy kompetanse og var internasjonalt orienterte. De hadde gjerne anledning til å flytte på seg, også over landegrensene. På denne måten ble kunnskap og nye strømninger i de større sentrene gjort kjent her i landet. Tekstiler har alltid vært en viktig handelsvare, og det har foregått import fra utlandet til Norge. Kirken hadde et stort behov for tekstiler til ulike seremonier og til dekorasjon av kirkerommet til høytidene.

I middelalderen utviklet broderiet seg og fikk en lang blomstringsperiode. Broderi ble et profesjonelt håndverksfag som var forbeholdt menn. Kvinner som broderte, hadde det mer som en fritidsbeskjeftigelse eller som et målbevisst arbeid med å dekorere tekstiler til hjemmet.

Det fantes to hovedteknikker, enten basert på fri tegning eller broderi som var basert på telling av tråder i stoffet, og som fulgte bindingen i dette. Motivene kunne være bibelske scener som helgenlegender, eller verdslige hendelser. Dobbel leggsøm ble gjerne kombinert med enkel leggsøm. På Island fortsatte man å brodere figurer i dobbel leggsøm etter middelalderens slutt.

Høylandsteppet fra Høylandet kirke i Nord-Trøndelag er et av hovedverkene fra middelalderen. Det er avrevet på kortsidene og har trolig vært en mye lengre billedfrise fra en tid da de fleste lærte bibelhistorie ved å se på bilder. Et annet teppe som nevnes, er *Baldisholteppet*, datert til 1040–1190. Det ble tilfeldigvis funnet etter en kirkeauksjon i Baldishol kirke i Nes på Hedmarken i 1879. Motivet er inndelt i to arkitektoniske billedfelt, med én mann i hvert felt. Teknikken er billedvev i gobelinteknikk, noe som skiller den både fra Osebergfunnet og Överhogdalsteppet.

Helt fra middelalderen av og frem til vår tid har gobelinteknikken vært nokså ens. Hakketeknikken, hvor fargefelt i forskjellige farger ble vevd sammen, gikk etter hvert ut av bruk ute i Europa, men i Norden har den vært brukt frem til vår egen tid. Billedvev i gobelinteknikk hadde sin første storhetstid i Europa på 1300-tallet. Her var det Frankrike, Belgia og Nederland som var de ledende landene.

Går man til andre halvdel av 1500-tallet og to hundre år fremover, er det bevart mange billedvevnader her i landet. Om dette var en videreføring av middelaldersk tradisjon, eller om det var noe helt nytt, er usikkert.

Den handelsmessige påvirkningen gjennom norsk tømmereksport til Nederland i hollendertiden, samt at mange håndverkere derfra utvandret til Norden og Nord-Tyskland grunnet religionskrigene mellom katolikker og kalvinistiske protestanter, brakte også inn nye impulser, noe som medførte kulturutveksling innen kunst, mote og byggeskikk. Nordmenn gikk også i lære i Amsterdam. En annen viktig by var Delft i Belgia, som det ble importert møbler og keramikk fra. De største vev-sentrene i Europa fantes i Amsterdam, Brussel og Antwerpen på den tiden.

En norsk stil

De eldste billedvevene i Norge har blitt funnet i Telemark. Etter hvert ble billedvevning mer utbredt i innlandet. Det utviklet seg en norsk stil som ikke minner om de utenlandske arbeidene. Menneskefigurene på teppene ser ut til å være mer stilistiske og skjematisk enn dem vi kjenner fra utlandet. Teppemotivene fra Gudbrandsdalen beveget seg også mer mot ornamentikk. I motsetning til slottsve-

vingene i Danmark og Sverige hvor gjennomgangstemaet var kongenes makt og ære, hadde de norske teppene en mer privat og religiøs funksjon.

I Hansabyen Bergen, som fikk sterke impulser utenfra, ble ikke teppene ivaretatt på samme måte som på bygda. De første kilder angående billedvev i gobelinteknikk finnes i hekseprotokoller fra Bergen. Flere av de vevende kvinnene ble forfulgt og brent på bålet.

Et populært billedmotiv i Norden var *Lot og hans døtre*. Det nevnes at dette incest-motivet kan ha vært med på å rettferdiggjøre seksuelt misbruk i nære familierelasjoner.

Jomfrumotivene var en gjenganger i dalførene på Østlandet. De ble gjerne brukt som bryllupstepper. Motivet innebar mer enn det å være jomfru ved inngåelse av giftemål. Det omfattet også hellig ekteskap som forpliktet seg til et religiøst liv. Med rokokkoen kom en lekenhet og en feminin eleganse inn i motivene.

På kontinentet kom gobelinverkstedene i stadig sterkere grad til å knytte seg til maleriets utvikling i årene 1500–1700. På verkstedene ute i Europa var det menn som hadde ansvaret for gobelinproduksjonen.

Berit Hilmo fra Tydal nevnes som en pioner innen dobbelvev og åkleveving på slutten av 1700-tallet. Renningen rennes på veven i to lag med forskjellig farge. Kvinnene holdt vevetradisjonene i hevd. Båtrya som fiskerne hadde med seg på lofotfiske, har sin historie fra middelalderen og muligens til vikingetid. Rya frastøtte vannet. Fiskerne beholdt varmen og ble ikke syke når de tok den rundt seg. Den var vevd med garn spunnet av ullen fra utegangersauen. Ullen minner om den til spelsauen.

Vev har også vært en del av tradisjonen nordpå. Man vet med sikkerhet at grenveving var en kunnskap som samekvinnene behersket. De første kildene er fra midten av 1500-tallet. I motsetning til de nomadiske samene var disse sjøsamene bofaste innerst inne i fjordene i Nord-Norge, hvor de hadde husdyr som sauer og av den grunn hadde tilgang på ull og brukte vevstoler.

Hvitsømbroderi, utskårsøm og hardangersømmen er et annet fenomen beslektet med det italienske reticella-broderiet som stammer fra Venezia. Da hvitsømbroderiet ble et fenomen på Nordmøre i 1770-årene, var det trolig blitt formidlet av en dyktig brodør som hadde bosatt seg der. Oppdal var et knutepunkt mellom Østlandet og Vestlandet. Fra 1600-tallet hadde denne bygda mottatt impulser i billedvevning og gobelinteknikk fra Gudbrandsdalen. På 1800-tallet ble det brodert åklær, noe som var spesielt og originalt innenfor et bygdemiljø. Disse teppene ble kalt for «Saumaåklærne».

Da laugsordningen ble avskaffet i 1839, fikk kvinnene rett til å drive profesjonelt håndverk fra de var 40 år gamle. I 1860 ble aldersgrensen senket til 25 år. Håndverk var fra nå av en reell yrkesmulighet for kvinner. Den kvindelige Industriskole, opprettet i Christiania i 1876, har hatt svært stor betydning for den profesjonelle opplæringen og utbredelsen av tekstilfagene helt frem til vår tid.

På 1900-tallet tegnet gjerne kjente mannlige kunstnere motivet, mens kvinnen utførte den håndverksmessige delen. Gerhard og Sigrun Munthe og Oluf og Christine Wold-Torne er nevnt som eksempler. Frida Hansen og Hannah Ryggen ble de første kjente kvinnene som både var kunstnere og håndverkere innen genren. Camilla Colletts roman *Amtmannens døtre* fra 1854 ble viktig for kvinnesaken. Englenderen Jon Stuart Mills forfatterskap var også en viktig inspirasjonskilde for kvinnesaken. Interessen for den nesten utdøende gobelin-vevingen tok seg opp i slutten av 1880-årene, det ble arrangert kurs med driftige kvinner, noe som sannsynlig berget norsk billedvev på Østlandet. Det ble en renessanse, mye takket være Kjerstina Hauglums kunnskap innen den norske billedvevtradisjonen. Hun holdt kurs, og med sin store produksjon var hun en inspirasjon for mange andre kvinner.

De nordiske kunstindustrimuseene, opprettet på slutten av 1800-tallet, ble viktige i forbindelse med å bygge opp gjenstandssamlinger og å formidle disse. Husflidspionerene med filantropen Eilert Sundt i spissen reiste rundt og samlet kunnskap om husflidsarbeidene på bygdene. I 1868 utga han boken *Husfliden i Norge*. Tanken var at husfliden skulle fungere som attåtæring til jordbruk og fiske og være med på å bremse den store utvandringen til Amerika.

1900-20-tallet

Som tidligere nevnt var Frida Hansen den første som forente kunsten og det håndverksmessige. Frida Hansen var usedvanlig dyktig og innovativ når det gjaldt utviklingen av billedvevmediet og var et slags bindeledd mellom 1600-tallets billedvevtradisjon og europeisk art nouveau (også kalt *jugendstil* og *decorative style*). I motsetning til Frida Hansens europeiske tilnærming var Gerhard Munthe opptatt av norske folkeeventyr, folkeviser, og norrøn mytologi. Han vevde ikke selv, men motivene hans ble omsatt til vev av Atelier for kunstveving i Trondheim. Vevere som Ulrikke Greve fra Hedmark, Ingeborg Arbo fra Kristiania, Ragna Breivik fra Bergen og søstrene Prestegaard fra Vågå nevnes som viktige utøvere innen vev-tradisjonen i datidens Norge.

I 1918 ble Foreningen Brukskunst opprettet etter modell fra Sverige og Tyskland. Mange av de nye

ideene var unnfanget ved Bauhaus-skolen. I tillegg til bruksaspektet ble designet komponert med henblikk på å være funksjonelt i maskinproduksjon. Tora Qviller fra Mjøndalen, Birgit Wessel og Maija Kansanen nevnes som viktige eksponenter for funksjonalismen, da tekstilkunsten gikk inn i en mønsterfattig og forenklet fase. De påtok seg store veveoppdrag og utsmykninger og hadde gjerne flere titalls vevere som jobbet for seg.

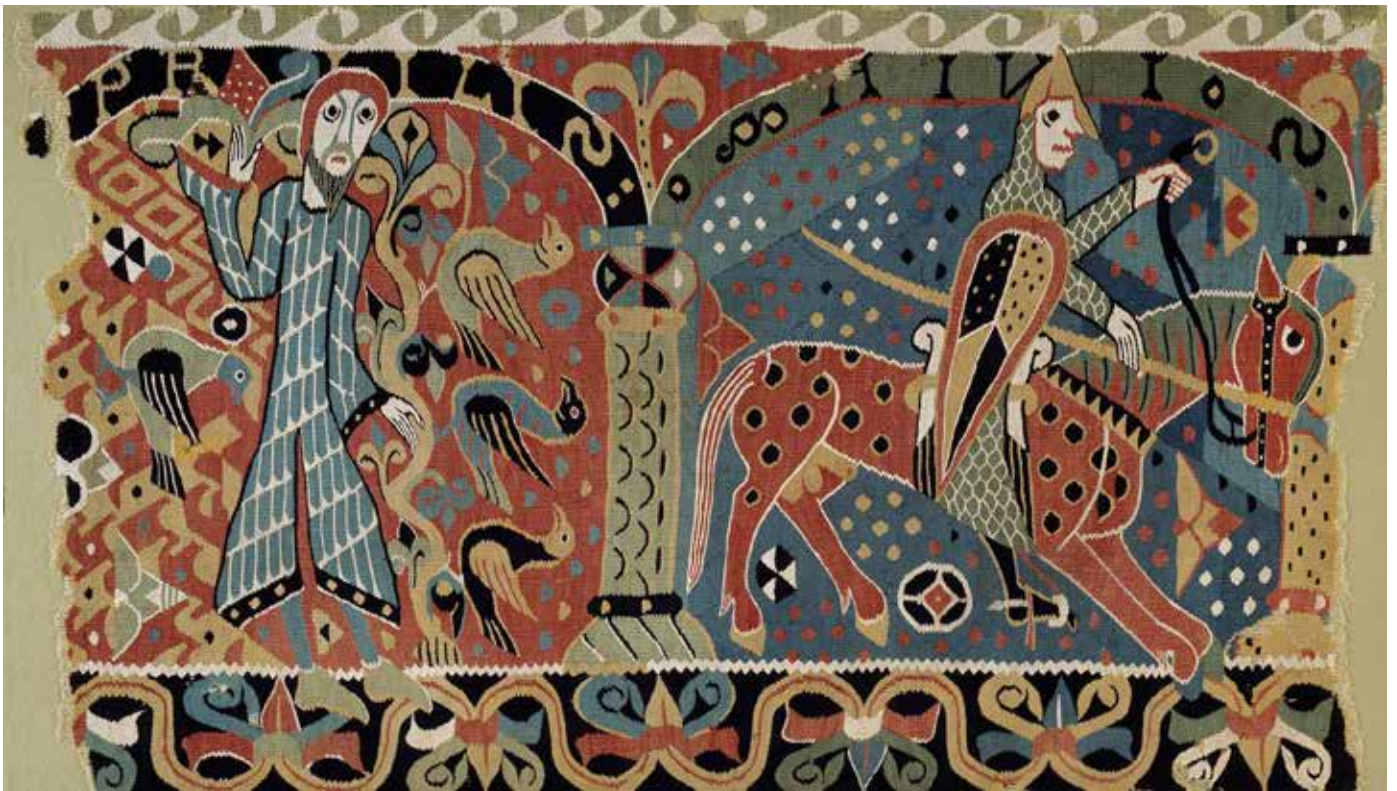
Hannah Ryggen, med sitt sosialpolitiske engasjement, skiller seg ut siden hun er den første som bruker billedvev til å kommentere politiske hendelser i sin egen samtid. Hun advarte mot fascismen, og i teppet *6. oktober 1942* kommenterer hun hendelsene hvor fremtredende menn i Trondheim ble henrettet av nazistene. I ettertid vet vi at hun var en av få kunstnere som skapte motstandsbilder under andre krig. Hun fikk ikke delta i utsmykningen av Oslo Rådhus, men ble invitert av Erling Viksjø til utsmykning i vestibylen og i møterommene i det nye regjeringskvartalet. Det monumentale arbeidet *Vi lever på en stjerne* fra 1958 tronet i vestibylen frem til det ble rammet av terroraksjonen 22. juli 2011. Det kom relativt uskadet fra det og er nå restaurert. Hannah Ryggen var den første kunstneren som deltok med tekstilkunst på Høstutstillingen i 1964. Hun var også Norges representant i forbindelse med Venezia-biennalen samme året.

I 1950 ble det opprettet en egen stofftrykkavdeling ved Statens håndverks- og kunstindustriskole i Oslo. En kunne fra da av utdanne seg innen billedvev og stofftrykk.

Det ble populært å lage monumentale gobeliner etter mannlige maleres kartonger, en lang europeisk tradisjon som nå ble fornyet, og som også Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum drev med i årene 1898–1909, under direktør Jens Thiis. Else Halling fra Buskerud, som hadde drevet private vevskoler flere steder i landet, ble leder av Norsk Billedvev A/S. Det ble nedlagt i 1967. En ny generasjon søkte i stedet forbilder i kunstnere som Hannah Ryggen og Frida Hansen – som selv hadde ansvaret fra begynnelse til slutt.

Sigrun Berg, født i Kristiania, nevnes som en viktig tekstilkunstner. Hun er kjent for sine bruksplagg som sjal, jakker og skjerf som representerte den frigjorte kvinnen som sto for likestilling og selvstendighet. Hun vevde både veggtepper, gulvtepper, stoltrekk og puter. Hennes navn sto sentralt i den økte eksporten av norsk brukskunst i etterkrigstiden.

Synnøve Anker Aurdal banet veien for det moderne uttrykket i billedveven. Hun var Norges representant ved Venezia-biennalen i 1982. Mange unge billedveversker gikk i lære hos henne. Mens



Over: *Baldisholteppet*, 1070–1190 (C14-datering). Billedvev i gobelinteknikk, 118 x 203 cm. Funnet på Baldishol, Nes i Hedmark, i 1887. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo. Foto: Ørnelund / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



Venstre: Synnøve Anker Aurdal, *Kinesisk visdom*, 1967. Billedvev i gobelinteknikk, 218 x 152 cm. Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. Foto: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum



Else Marie Jakobsen, *Den røde tråd*, 1982 (detalj).
Foto: Kjartan Bjelland

Hannah Ryggen løftet tekstilkunsten og plasserte den i billedkunstens rekke med sin samtidsengasjerte, figurative vevkunst, var Synnøve Anker Aurdal eneren som kom til å stå for den nonfigurative kunstens gjennombrudd.

Da Kjellaug Hølaas ble overlærer ved Statens håndverks- og kunstindustriskole i 1948, tok hun initiativ til å gi elevene en håndverksmessig utdanning i kombinasjon med kunstnerisk skoling. Flatvever, oppstadvever og jacquardvever ble igjen tatt i bruk, og vevteknikkene gjenoppfrisket.

Til tross for at alle frarådet henne å flytte hjem til Sørlandet etter utdanning i Oslo, var det akkurat det Else Marie Jakobsen gjorde. Hun etablerte vevstue. Hennes viktige bidrag til kunstfeltet og billedveven hadde utspring i Hannah Ryggenes motto: «Billedvevens vei er hjertet, hendene og øynene». I likhet med Hannah Ryggen arbeidet Else Marie Jakobsen med temaer i sine tepper. Hun hadde noe på hjertet, enten det var krigsseilerne, bevaring av gammel trehusbebyggelse, miljøspørsmål, ytringsfrihet,

menneskeverd eller etikk.

Det er ikke mange menn i rekken av tekstilkunstnere, men Torvald Moseid fra Byglandsfjord er en av dem. Han broderte, og hans mest kjente arbeider er monumentale utsmykningsarbeider som den 50 meter lange frisen *Orfeus og Euridyke* og *Draumkvedet*.

Polsk tekstilkunst fikk etterhvert meget stor betydning for tekstilkunstnere her hjemme. Mange valgte å ta et studieopphold i Polen etter endt utdanning i Norge. I 1967 hadde Magdalena Abakanowicz separat- og vandreutstilling som ble vist i Kunstindustrimuseet i Oslo, Bergen Kunstforening, Stavanger Kunstforening og Trondhjems Kunstforening. Internasjonal biennale for tekstilkunst i Lausanne i Sveits, med oppstart i 1962, nevnes som en viktig utstilling. Den besto av monumentale tekstilarbeider, i begynnelsen dominert av kunstnere fra Øst-Europa og senere med arbeider av kunstnere fra andre land. Norske kunstnere som deltok her i 1960-årene var: Kåre Jonsborg, Karen Hotsmark, Jan Groth, Else Marie Jakobsen, Brit Fuglevaag, Anne

Marie Komissar og Karin Sundbye. Utstillingen ble senere til en vandreutstilling bl.a. i samarbeid med Nord-Jyllands Kunstmuseum.

Jan Groth fra Stavanger reiste til København som 18-åring, hvor han først utdannet seg innen maleri. Senere reiste han til Amsterdam og gobelinatelieret d'Uil som ble ledet av den danske Benedikte Herlufsdatter. De ble gift og hadde i mange år et nært kunstnerisk samarbeid. I 1966 leverte han sin første sorte gobelin. Gjennom sin kunstneriske produksjon er det «tegnet» Groth har fokusert på. Han er også den eneste norske kunstneren som er innkjøpt av Guggenheim-museet i New York.

I boken finnes et eget kapittel om kunstneraksjonen i Oslo og Bergen, med kunstnergruppa Gras, og i Bergen Kunstforening ble det vist en utstilling med tittelen *Gruppe 66*. Eksperimentell tekstilkunst ble vist på det da nylig etablerte Galleri 1 i Bergen. Samme året ble utstillingen «Norsk tekstil i det 20. århundre» vist på Henie Onstad Kunstsenter på Høvikodden. I 1971 meldte en gruppe billedvevere seg ut av Foreningen for Brukskunst og organiserte seg i stedet i Unge Kunstneres Samfund (UKS). Den statlige Kunstnermeldingen i 1974 definerte kunst som en fritidsaktivitet på lik linje med bl.a. idrett. Dette vakte raseri blant kunstnere, og 12. juni gikk omlag totusen kunstnere fra 21 organisasjoner sammen i det som senere har blitt kalt Kunstneraksjonen. Tekstilkunstnerne ble etter dette inkludert i kunstneres rekker, og de opprettet i 1977 en egen faggruppe i paraplyorganisasjonen Norske Billedkunstneres Fagorganisasjon.

Av kunstnere med politisk engasjement igjennom 1970-tallet nevnes Tove Pedersen fra Oslo, med en fot i det urbane og en annen i folkekunsten. Elsebet Rahlff var en annen markant skikkelse innen det eksperimentelle tekstilmiljøet i Bergen. Andre kunstnere med politisk engasjement i den samme epoken er Elisabeth Haarr og Bodil Cappelen.

På 1980-tallet ble Ellinor Flor en representant for en type kunsthåndverkere som brukte klær, hatter og objekter til formidling av ulike fasetter innenfor det kvinnelige følelseslivet. Hun har laget tekstilkunst som har vært sanselig, sårbar og selvutlevende. I den senere tiden har hun begynt å skape bilder i tekstil.

Stofftrykk

Kjellaug Hølaas tok initiativ til innføring av stofftrykk på tekstillinjen ved Statens håndverks- og kunstindustriskole, men det var den danske Jytte Lindhard som var den første som underviste i det, hovedsakelig innen blokktrykk og silketrykk. Også ved Statens høyskole for kunsthåndverk og design ble det undervist i stofftrykk. På midten av 1950-tallet oppstod det stofftrykkverksteder som f.eks. PLUS

i Fredrikstad, som laget store håndtrykte stofftrykk i store kvanta. Samtidig har en rekke kunsthåndverkere brukt stofftrykk som selvstendig kunstnerisk uttrykksform og ofte med et abstrakt billedspråk. Inger Gulbrandsen ble en viktig foregangskvinne, etterfulgt av Gro Jessen, Anna Sophie Rodin og Turid Holter. Utover 1980-tallet ble stofftrykkerne inspirert av «heftig-maleriet», og Bente Sætrang startet å lage tekstiler i stoffmaling, i tillegg til stofftrykk.

På 1980-tallet kom det en ny generasjon med billedvevere. Kunstnere som Unn Sønju, Ellen Lenvik og Marianne Mannsåker brakte nye impulser med seg fra utlandet, hvor de hadde undervist eller studert. Et nonfigurativt billedspråk, beslektet med maleriet, gjorde seg gjeldende. Blant de som viderefører Synnøve Anker Aurdals arv, nevnes Ragnhild Monsen. Kunstneren Sissel Blystad nevnes som en viktig representant, (ikke minst på grunn av utsmykningen *Landskap*, 2005, i Stortinget vandrehall), samt Marianne Magnus' ornamentale komposisjoner som er nært beslektet med maleri. Åse Frøysovs monumentale tepper ble på midten av 1990-tallet vist ved Montague Art Gallery, Art 54, i Soho New York. Kristin Lindberg brakte ruteåkleknikken tilbake inn i et abstrakt og koloristisk billedspråk. Sidsel Colbjørnsen nevnes som en fin representant for figurativ billedvev.

Eksperimentering med nye materialer

På 1980-tallet begynte en rekke tekstilkunstnere å eksperimentere med andre typer materialer. Britt Smelværs, Karin Aurora Lindells og Kari Steihaugs installasjoner er eksempler på at arbeidene blir tredimensjonale og beveger seg ut i rommet. Kunstnerduoen Astri Løvaas og Kirsten Wagle har gjort seg bemerket med en hel rekke store utsmykninger. Deres valg av materialer er uortodoks og kommenterer samtidens forbrukersamfunn. Åse Ljones har brukt gummi i broderiene sine, mens Aslaug Juliusen har brukt reinsdyrhorn i sine arbeider. Borgny Svalastogs installasjoner tar ofte utgangspunkt i religiøs symbolikk, hun er en av våre fremste tekstilkunstnere innenfor kirkekunsten. Jon Å. Pettersen, Kari Dyrdal og Vibeke Vestby er eksponenter for digital billedvev. Sistnevnte oppfant også en digital vevstol, (thread controller) i 1995. Applikasjon og broderi har kommet til som teknikker brukt i billedkunsten, Britta Marakatt-Labba og Inger Joanne Rasmussen er eksempler på dette. Hans Hamid Rasmussen nevnes som en kunstner som har noe på hjertet, og som mener at tekstil er en ny måte å tenke på.

Sten Nilsen