



Christina Undrum Andersen

År 2015

Tittel: Eksperimentelle kvinnelandskap – Marianne Brandts fotomontasjer, 1920-1930

Fotografi, omslag: Fotograf ukjent, *Portrett av Marianne Brandt*, sent 1920-tall. Bauhaus-Archiv, Berlin

Først og fremst, takk til min veileder Ulla Angkjær Jørgensen for tålmodighet, inspirasjon, viktige innspill og kjeks da jeg trengte det. Takk til Elin for hemmeligheter, kaffe og korrektur. Petra og Katrine, takk for nye øyne, interesse og oppløftende ord. Takk til Tommy for samtaler over te, og Aleksander for at du reddet meg når teknologien var håpløs. Mamma og pappa, takk for støtte, korrekturlesing og pakker med omsorg i posten. Jan Tore, mannen, takk for at du har hørt på alt jeg har hatt behov for å fortelle, for kjærlighet, og for at du har tatt oppvasken. Og til alle som har vært min klage-, men også støttende mur: dere er gode, takk for det. Sist, takk til meg selv.

Christina,  
25. november 2015.



# Innholdsfortegnelse

<b>Innledning</b> .....	7
Presentasjon av tema og problemstillinger .....	7
Forskningshistorikk og litteratur .....	9
Montasjen – flere perspektiver .....	14
<b>Kapittel 1. – Visuelle maskiner, kvinnen og form</b> .....	17
Nye produksjonsbetingelser .....	18
Utvidet innhold .....	21
me (Metallwerkstatt) – Brandts Bauhaus .....	25
Kvinnen i skyggen på Bauhaus .....	29
Paradoksalt forhold mellom teori og praksis .....	32
<b>Kapittel 2. – En kjønnet kunstpraksis, modernitet og nye forhold</b> .....	37
Verksbenevnelse .....	39
Den nye kvinnen .....	40
Pariser Impressionen (1926) – kvinnen i det sosiale rom .....	46
Brandt og Moholy-Nagy .....	49
Et utvidet synsfelt .....	52
<b>Kapittel 3. – Illusjonsbrudd, sceniske verk og en ny kunstnerrolle</b> .....	55
Fremmedgjøringseffekten – bruddet med handlingen .....	56
Mit allen zehn Fingern – Brandts scene .....	60
Kunstnerrollen .....	64
<b>Kapittel 4. – Oppsummering og avslutning</b> .....	67
Konklusjon .....	70
<b>Referanseliste</b> .....	73



## Innledning

Hva gjør *språklig kjønn* med kunstverket, og hvilken betydning har dette for kunstnerens identitet? Med Marianne Brandts fotomontasjer, fra perioden mellom 1920-1930 som ramme, undersøker avhandlingen kunstnerrollen med utgangspunkt i kjønnsteori, den nye teknologien i første del av 1900-tallet og språklig genus. Er det snakk om en redefinering av kunstnerrollen?

### Presentasjon av tema og problemstillinger

«[...] if feminine is the negative of masculine and masculine is dominant, how do women artists see themselves and how do they produce meanings of their own in a language made up by a dominant group which affirms men's dominance and power and reproduces their supremacy?»<sup>1</sup>

Hva har det å fremstilles som en negasjon å si for kvinnens selvoppfattelse og kvinnens rolle som kunstner? Dette viktige spørsmålet, stilt av kunsthistorikerne Rozsika Parker og Griselda Pollock i boken *Old Mistresses - Women, Art and Ideology* (1981), poengterer antitesen av kunstneren og *kvinnen* som har blitt mer dyptgripende og etablert over de siste to århundrene.<sup>2</sup> Parker og Pollock argumenterer for kvinnens rolle i kunsthistorien som et produkt av en maskulin diskurs. De konkluderer med at kvinnens kunst alltid er tilstede, alltid forskjellig, men òg alltid representert i kunsthistorien som fraværende i en motsigende historie.<sup>3</sup>

På 1960-tallet viste den tyske kunstneren Marianne Brandt (1893-1983) som arbeidet ved Bauhaus i 1920-årene frem hittil ukjente *fotomontasjer*, fra 1924 – 1930. De ble først kjent og presentert for et større publikum på 1970-tallet, da interessen for Bauhaus' historie, og særlig kvinnenens, kom frem i lyset av en fallende tysk republikk (DDR) og feminisismens fremvekst.<sup>4</sup> Brandt, og flere fotomontører etter første verdenskrig, utforsket og absorberte de eksperimentelle trendene hos de avantgarde, samt den massive tilgangen på fotomateriell som ble tilgjengelig gjennom fremveksten av magasiner, annet illustrert materiale og en allmenn tilgang på fotoapparat. Brandts montasjer fremstår som en innsiktsfull kommentar på

---

<sup>1</sup> Rozsika Parker og Griselda Pollock, *Old mistresses : women, art and ideology* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981) s. 81

<sup>3</sup> *Ibid.* s. 170-170

<sup>4</sup> I 1976 starter en serie med utstillinger av Bauhaus materiale på Galerie am Sachsenplatz, Leipzig.

Weimarrepublikkens dramatiske utvikling, hvor særdeles to viktige hendelser marker seg: redefinisjonen av kvinnens rolle i samfunnet og den sterke fremveksten av teknologi og massemedier.

Likevel forblir Brandt først og fremst forbundet med sine enkle, rasjonelle industridesign i metall fra perioden ved *Staatliches Bauhaus* under Weimarrepublikken, hvor hun som kvinne lenge var en del av Bauhaus' skyggehistorie. Først i 2006 ble hele hennes montasjekatalog presentert i den første retrospektive utstillingen *Tempo Tempo! – The Bauhaus Photomontages of Marianne Brandt*<sup>5</sup>. Etter dette har det de siste årene oppstått en fornyet interesse rundt Brandts skapervirksomhet, ofte i sammenheng med hennes rolle som kvinnelig kunstner i 1920-årene. Sommeren 2014 figurerte Brandt som en sentral person i to parallelle utstillinger ved Henie Onstad Kunstsenter, Oslo : *Bauhaus scenekunst: menneske-rom-maskin* og den supplerende utstillingen *Bauhaus på norsk*. I disse utstillingene fikk Brandt en sentral plass i fremstillingen av den tyske kunsts skolen Bauhaus' tverrfaglige produksjonsarv, samt innflytelse i Norge.

Tross den utbredte bruken av montasje hos flere både privat og i undervisningsøyemed ved Bauhaus, har kunstnerne og designerne under den tyske kunst- og håndverkskolens tak stort sett blitt forbigått i denne sammenhengen, og har vært viet liten forskingsoppmerksomhet. Brandts skapervirksomhet under Bauhaus-perioden var mangfoldig, men de kompositoriske fotomontasjene med sitt nyskapende og epokekarakteriserende innhold ble til i bakgrunnen. Det er først i nyere tid, spesielt takket være kunsthistoriker Elizabeth Otto at fotomontasjene har blitt trukket frem for et internasjonalt publikum.

Med utgangspunkt i fremstillingen av kvinner i montasjene samt Brandts rolle som kvinnelig kunstner på 1920-tallet, ønsker jeg å undersøke montasjene i lys av et teoretisk grunnlag som jeg håper vil vise noen av måtene kjønn påvirker, og blir konstruert av det kulturelle feltet, herunder modernismen, de nye mediene og teknologien.

Avhandlingen tar utgangspunkt i tekster av henholdsvis Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Briony Fer og Elizabeth Otto. Med disse som utgangspunkt vil jeg analysere et utdrag av Marianne Brandts montasjer, sentrert rundt to problemstillinger som jeg ønsker å undersøke: *På hvilke måter viser Marianne Brandts fotomontasjer en sammenheng med de nye medier og den nye teknologien på 1920-tallet?* Maskinens iboende evne til å forandre, og

---

<sup>5</sup> Utstillingene fant sted: Bauhaus-Archiv, Berlin: 12.10.2005-09.01.2006. Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Mass.: 11.03.-21.05.2006. International Center of Photography, New York: 09.06-27.08.2006.



omskape naturen peker mot fremskritt og en annen måte å forholde seg til verden på. Fotomontasjene tar i bruk utklippede figurer og elementer, ofte fra populærpressen. Det er kjensgjerning at teknologien har forandret hverdagslivet, men hvilken virkning har det hatt i kunsten? *Videre, hvordan var kvinnens stilling som kunstner på 1920-tallet, og er det herunder snakk om en redefinering av kunstnerrollen sett i sammenheng med Marianne Brandts verkstype, samtid og rolle som kvinne?* Vi snakker aldri om en maskulin kunst, eller en mannlig kunstner, men 'kvinnekunst' og 'kvinnelige kunstner' er derimot etablerte begreper. Som Pollock og Parker viser til, sier vi kunstner og kunst uten noe fortegn, som opprettholder en forståelse av det feminine som negasjon.<sup>6</sup> Dette har betydning for hvordan vi forstår kunsten og kunstnerrollen, og jeg ønsker derfor å undersøke hva Brandts rolle som 'kvinnelig kunstner' har å si for hennes verk og som kunstner. Et underspørsmål vil være hvordan hun representerer kjønn i sine montasjer.

## **Forskningshistorikk og litteratur**

Det er interessant at det ikke er skrevet mer om Brandt som kunstner med utgangspunkt i hennes arbeid med fotomontasjer. Litteratur som utelukkende omhandler Marianne Brandts montasjeproduksjon er beskjeden. Det finnes et fåtall bøker og en noe større mengde artikler – de fleste skrevet av kunsthistoriker Elizabeth Otto. Eksisterende litteraturen utover dette redegjør for Marianne Brandts metallarbeider og plasserer henne i en tradisjonell kunsthistorisk innramming som en del av Bauhaus. Her kommenteres Brandt ofte for sin rolle i metallverkstedet hvor flere av hennes prototyper står igjen som designikoner den dag i dag.

Forskningslitteraturen jeg har hatt tilgang på er særlig konsentrert rundt Elizabeth Ottos tidligere forskning. Jeg ønsker å bygge videre på Ottos forskning, ved å se den i lys av et utvidet teorigrunnlag. Otto har markert seg som en ekspert på Brandts virke i tillegg til temaene kjønn og visuell kultur i Europas mellomkrigstid. Otto kurerte utstillingen *Tempo Tempo! – The Bauhaus Photomontages of Marianne Brandt* (2006) og skrev den tilhørende utstillingskatalogen med samme navn. Denne utstillingen var et samarbeid utført av Bauhaus-Archive, Berlin og Otto. Både arkivet og Otto er viktige kilder til Brandts arbeid, og utgjør store deler av materialgrunnlaget for min oppgave.

Høsten 2014 dro jeg selv til Berlin og Dessau hvor jeg ved Bauhaus-Archiv, Berlin fikk tilgang på dokumenter, brev og de originale montasjene i deres eie. Tekstene var en

---

<sup>6</sup> Parker og Pollock, *Old mistresses : women, art and ideology*. s. 80

utfordring da jeg aldri har studert tysk, men det som står igjen som viktig er erfaringen av verkene og sporene etter Marianne Brandt. Dette utgjør et stort grunnlag for oppgavens 'tankemateriale'.

Katalogen *Tempo Tempo!*, som eneste helhetlige fremstilling av Brandts montasjeproduksjon, har likevel vært min primærkilde da den inneholder en kronologisk reproduksjon av hennes montasjer. Montasjene er ikke lett tilgjengelige utenom denne katalogen, og Bauhaus-Archiv, Berlin hadde heller ikke alle i sitt eie. Katalogen gjengir fargereproduksjoner av de til nå 45 kjente fotomontasjene, hvorav seks er i sorthvitt da originalene er tapt. Videre inneholder katalogen også analyser av samtlige av Brandts montasjer, og en utfyllende bibliografi over hennes liv. Otto bygger sine analyser på den tyske filosofen og kritikeren Walter Benjamins (1892-1949) *allegoribegrep* og sosiologen Siegfried Kracauer (1889-1966) tekster. Disse tar utgangspunkt i begrepet *flânerie*, hvorpå Otto søker å undersøke kvinnelig mobilitet i mellomkrigstidens europeiske metropol. Ottos lesning av montasjene tar dermed utgangspunkt i at verkene inneholder en dypere mening enn ved første møte. De ulike elementene fungerer ikke som symboler med en bestemt mening, men må sees i kontekst.

Etter utstillingen i 2006 har interessen for Brandt blomstret. I de nevnte utstillingene ved Henie Onstad Kunstsenter, ble hennes arbeid presentert blant arbeidene til Arne Korsmo, Jacob Prytz og Ivo Pannaggis arbeider, som en del av Bauhaus innflytelse på norsk design, billedkunst, arkitektur og kunstpedagogikk over tid. Utstillingen viste Brandts arbeid som bestod av hennes foto-tekst-collager, designobjekter i metall, fotografier og fotomontasjen *Palucca Tanz*. Montasjen består av få kompositoriske elementer og ligner en plakat hvor den moderne danseren Greta Palucca hopper inn i verkets midtpunkt. Den var tilknyttet den scenografiske delen av utstillingen som en del av Bauhaus' undersøkelse av menneske og rom. Av metallarbeid var blant annet Marianne Brandts askebegre, tekanner og lamper stilt ut i en nærmest komparativ utstilling, hvor norske designobjekter og stålrørs-møbler stod side om side med designobjektene fra Bauhaus. Brandts metallarbeid kjennetegnes av kombinasjonen av forenklete geometriske figurer, eksempelvis Brandts hamrede halvkuler hvilende på en kvadratisk akse slik vi kan se i hennes askebegre og te-servise. Formene er maskinelle og tilknyttet teknologien ved at de fremstår som masseproduserte med sine perfekte overflatebehandlinger, mens de i realiteten er et resultat av mange timers arbeid. Brandt var også senter i bestillingsverket *Notes on MB* av den danske samtidskunstneren Pia Rönicke, som speilet Brandts liv og perspektiv gjennom arkivmateriale som dekket et rom i tillegg til en video.

Denne interessen for Brandt og koblingen med Norge, skyldes hennes ekteskap med den norske maleren Erik Brandt. Med dette som utgangspunkt rommet utstillingen flere personlige fotografier hvor Brandt portretteres både i Østerdalen og i Bauhaus' metallverksted. Boken *Modern Women: Women at The Museum of Modern Art* (2010) trekker frem Brandt blant over 300 ulike kvinnelige kunstnere. Dette for å kunne belyse savnet av kvinnen i modernismens historiske fremstilling. MoMa ønsket å skape en diskusjon rundt kjønn og produksjonen av mening i kunst. Utstillingen *Designing Modern Women 1890-1990* ved MoMa, New York i 2014 tok for seg hvordan kvinner formet 1900-tallets design, og flere av Brandts metallarbeider var utstilt her.

Det har ikke vært skrevet noen masteroppgaver med utgangspunkt i Marianne Brandts fotomontasjer i Norge, men i Tyskland fant jeg magisteravhandlingen *Die Fotomontagen Und Foto-Text-Collagen Von Marianne Brandt* av Manja Weinert avlagt i 2003.<sup>7</sup> Weinert fokuserer på konflikten mellom den tradisjonelle og den moderne kvinnerollen i sine analyser av både fotomontasjene og foto-tekst-collagene. Hun søker i analysen å sette i gang en produktiv diskusjon hvor Brandts verker kan revitaliseres og sees i sammenheng med hennes suksesshistorie som kvinne på Bauhaus.<sup>8</sup> I sine *schlussbemerkungen* kommenterer hun viktigheten av å hente frem bildene fra arkivet og gjøre de offentlig tilgjengelig<sup>9</sup> – noe Otto gjorde i 2006.

Nyere litteratur om Brandt fremstiller ofte hennes posisjon som kvinne på Bauhaus, som frem til rundt 1970 ble omtalt med vekt på de mannlige studentene og pedagogene. *The Gendered World of the Bauhaus – The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919-1932* (2001) av kulturhistoriker Anja Baumhoff tar for seg skolen i et kritisk kjønnsperspektiv, og har vært en viktig kilde i mitt arbeid. Hun kaster nytt lys over Bauhaus' fremstilling utad og hva som i praksis var en kjønnsdiskriminering innad. Gjennom brev og annen dokumentasjon fra Bauhaus, bygger Baumhoff ut den mest omfattende teksten av Bauhaus i lys av et kjønnsperspektiv. Dette gir viktig innsikt i møte med Brandts verk og den historiske konteksten. Utover dette blir Brandt ofte sett, og diskutert, i forbindelse med hennes mentor, sjef og nære venn Lászlò Moholy-Nagy. De arbeidet begge (sammen) under Bauhaus' tak og ideologi, og det er visse formale likheter i deres verker som tillater

---

<sup>7</sup> Magisteravhandling tar for seg et utvalg av Brandts fotomontasjer og fototekstcollager (*Bulle-Esel-Affe*, 1926 og *Kann der Mensch sein Schicksal*, 1926) i lys av hennes posisjon som kvinne i samfunnet og ved Bauhaus. Det er konflikten mellom den tradisjonelle- og moderne kvinnerollen som er hovedfokuset for oppgaven, men og sammenhengen med den politiske situasjonen i Weimarrepublikken.

<sup>8</sup> Sammendrag til Manja Weinerts magisteravhandling

<sup>9</sup> Egen oversettelse. «[...]diese Bilder aus den Archiven zu holen und einer breiten öffentlichkeit zugänglich zu machen.»

sammenligning mellom disse to. Otto publiserte i 2009 artikkelen *A "Schooling of the Senses": Post-Dada Visual Experiments in the Bauhaus Photomontages of László Moholy-Nagy and Marianne Brandt* hvor hun utforsker forholdet mellom de to kunstneres uttrykk.

Brandt etterlot seg tilnærmet ingen teoretisk forklaring på sitt arbeid, og det som kan ha eksistert av brevkorrespondanse om dette mellom henne og for eksempel Moholy-Nagy eksisterer ikke lenger.<sup>10</sup> Mange av hennes personlige dokumenter gikk tapt under bombingene under andre verdenskrig.<sup>11</sup> Moholy-Nagy etterlot seg derimot flere tekster som omhandler nærliggende teorier hvor han spesielt ser på mulighetene for å utvide menneskets *syn* gjennom nye medier som fotografi og film. Dette kan kaste lys over Brandts montasjer.

Montasjens oppbygging tvinger betrakteren til selv å ferdiggjøre innholdet bestående av overlappende og frittstående elementer. Om hverandre er det ulike kvinnefigurer, opprevne arkitektoniske elementer og bilder fra samtidens populærkultur. Den nye sammenstillingen skaper undring der betrakteren opplever det ukjente i det kjente. Én tolkning er at Brandt kanskje har laget montasjene kun for seg selv – som en visuell dagbok hvor hun kunne reflektere over sine erfaringer og samtiden. Dette ble midlertidig avfeid da Bauhaus-historikeren Eckhard Neumann spurte om nettopp dette og fikk til svar:

«Why I 'produced' this kind of thing is difficult to know now. Why does one paint? And naturally (or probably) Moholy's photomontages stimulated me. Who knows? Not me.»<sup>12</sup>

Dette lille stykket med tekst skrevet tretti år senere, er det eneste dokumentet hvor Brandt diskuterer sine fotomontasjer. Hvorfor hun lagde dem vet hun ikke og hun oppgir ingen særskilt grunn til sitt arbeide, utover at de kan være inspirert av Moholy-Nagy sine lignende eksperimentelle fotomontasjer. Eksempelvis fremstilte montasjene *Tempo-Tempo*, *Fortschritt*, *Kultur* (1927) og Moholy-Nagys *Pneumatik* (1924) begge en form for maskinell fart. I den førstnevnte montasjen illustrerer Brandt en mann som bemanner en maskin. Den slynger ut montasjens tittel i en modernistisk font som speiler Moholy-Nagys montasje, hvor en racerbil bruker hans tittel som veibane. Begge demonstrerer en fart og dynamisk rytme hvor typografien blir en del av formen – tid og rom er opphevet. Montasjene symboliserer teknologiens muligheter til å konstruere et fremtidsrettet kunstspråk. De formale likhetene

---

<sup>10</sup> Brandt og Moholy-Nagy hadde et svært nært forhold og det eksisterer noe brevkorrespondanse de imellom, men ingenting som kan belyse fotomontasjene

<sup>11</sup> Elizabeth Otto, "A "Schooling of the Senses": Post-Dada Visual Experiments in the Bauhaus Photomontages of László Moholy-Nagy and Marianne Brandt," *New German Critique*, no. 107 (2009). s. 90

<sup>12</sup> Brandt, brev til Eckhard Naumann, 29. Des. 1967; i Bernd Freese samling, Frankfurt/Maine. Vist til i: Elisabeth Otto, *Tempo, Tempo!: Bauhaus Photomontagen von Marianne Brandt* (Berlin: Jovis, 2005). s. 10

mellom deres uttrykk, der de begge utforsker mulighetsrommene innenfor flere medium, var også arketypisk for Bauhaus, der det ble oppfordret til å jobbe med så mange teknikker som mulig – noe de fleste av studentene gjorde både under og etter Bauhaus. Det finnes også eksempler på at montasje og collage ble brukt som pedagogisk middel i undervisningen.<sup>13</sup>

Montasjene kan oppfattes som en reaksjon på samtiden og datidens impulser. Teknikken markerer avstand fra konvensjonene og stadfester således et moderne blikk på verden. Under Weimarrepublikkens periode (1919- 1933) jobbet flere kunstnere, forfattere og kritikere med sammenfallende problematikk, og ideen om at mening og forståelse kunne leses ut fra en fragmentering av både fortiden og samtiden.<sup>14</sup> Om Brandts verk sees i sammenheng med dette, betyr det at fotomontasjenes ulike bruddstykker også sees både hver for seg og i sammenheng for å skape mening.

Jeg vil i denne avhandlingen gjøre en analyse av tre av Brandts montasjer, henholdsvis *Pariser Impressionen* (1926), *me (Metallwerkstatt)* (1928) og *Mit allen zehn Fingern* (1930) med utgangspunkt i overnevnte problemstilling. I analysene vil jeg vise til flere poenger påpekt av Otto, og som jeg ønsker å bygge ut i mine egne tolkninger av verket. Da Otto allerede har foretatt en analyse av Brandts montasjer vil det være naturlig å se til de. Jeg vil også vise til andre montasjer underveis for best å kunne understøtte mine tolkninger.

Jeg benytter meg også av Benjamins allegoribegrep i lesningen av verkene – en teori jeg fant frem til gjennom Benjamins mange referanser til egne tekster. Jeg oppdaget at Otto også allerede hadde tenkt samme tanke og benyttet seg av. Dette er likevel ikke en ny anvendelse av teorien i sammenheng med montasjen, da eksempelvis Maud Lavin også benytter seg av denne i *Cut with the Kitchen Knife* (1993), hvor hun tar utgangspunkt i kunstneren Hannah Höch. Benjamins syn på forholdet mellom ideer og fremstillinger er en naturlig inngangsport til denne teknikken. Jeg velger derimot å utvide lesningen og teorigrunnlaget med flere av Benjamins tekster, da jeg også ønsker å belyse på hvilke måter de nye mediene på 1900-tallet kan sies å ha en sammenheng med Brandts montasjer. Videre benytter jeg meg også av Bertolt Brecht sin teori om *fremmedgjøring*, da jeg ønsker å undersøke hva som skjer i verket når det brytes opp i fragmenter som siden stilles sammen igjen. Benjamin og Brecht referer ofte til hverandre og deres tilknytning til teknologien og troen på en *sjokkeffekt* som et forløsende middel i kunsten, åpner opp for flere måter å lese Brandts montasjer på. Samtidig vil dette også spille inn på diskusjonen rundt kunstnerrollen.

---

<sup>13</sup> Widar Halén viser til at det fra Kandinskijs grunnkurs eksisterer det en enkel collage av Brandt med trekanten, sirkelen og kvadratet i primærfarger. Vist til i Weinert, *Die Fotomontagen und Foto-Text-Collagen*, 19 og 22 i Lars Mørch Finborud m. fl., *Bauhaus på norsk* ([Oslo]: Orfeus Publishing, 2014). s. 22

<sup>14</sup> Otto, *Tempo, Tempo!: Bauhaus Photomontagen von Marianne Brandt*. s. 10

Brandts posisjon som kvinne i et historisk brytningspunkt gir også belegg for et kjønnsperspektiv, hvor jeg med utgangspunkt i kunsthistorikeren Briony Fers forskning på *språklig genus* og kjønn ønsker å se Brandt sine montasjer i lys av en annen teoretisk innfallsvinkel enn tidligere. Her vil jeg undersøke kunstnerrollen med utgangspunkt i verkstype og Marianne Brandts plassering i kunsthistorien og som kvinne.

Oppgaven er delt inn i tre hovedkapitler hvorav hvert kapittel dreier rundt analysen av ett verk. Utover disse er det en innledning og en avsluttende perspektivering hvor jeg samler trådene og ser hvilke svar oppgavens problemstilling resulterer i. Kapitlene kan sees som tematiske, hvor jeg i første kapittel tar for meg den historiske konteksten med utgangspunkt i Walter Benjamins essay *Kunstverket i reproduksjonsalderen* (1936), og Bauhaus' historie hvor jeg ser på kvinnenens posisjon ved skolen. Her vil jeg foreta en analyse av *me* (*Metallwerkstatt*) hvor jeg ser denne i sammenheng med de teknologiske forutsetningene og Bauhauskolens oppbygging – teoretisk og i praksis. I kapittel to knytter jeg det foregående til hvordan kjønn blir visualisert, og ser blant annet på begrepet *Die neue Frau* (den nye kvinnen) i sammenheng med en analyse av *Pariser Impressionen* hvor Brandt fremstiller flere ulike tolkninger av den nye kvinnen i et metaforisk bybilde. Jeg trekker også frem hvordan det kan påstås at vi har en kjønn kunstpraksis, hovedsakelig gjennom språket, i lys av Briony Fers tekst om kjønn og modernitet. Videre tar jeg for meg Moholy-Nagys teori om et *utvidet synsfelt* som jeg bringer med meg inn i det tredje og avsluttende kapittelet. Her presenteres også *fremmedgjøringseffekten* som en utvidet forståelse av montasjens virkning og oppbygging. På bakgrunn av dette og de foregående kapitler analyserer jeg *Mit allen zehn Fingern* som representerer en av Brandts siste montasjer. Den eksemplifiserer også et skifte mot en konstruktivistisk form som jeg trekker inn i det avsluttende perspektivet. Der stiller jeg spørsmål ved om det er et behov for en redefinerings av kunstnerrollen på bakgrunn av poenger gjort tidligere i teksten.

## **Montasjen – flere perspektiver**

Marianne Brandt lagde det vi i dag omtaler som *collage*. En teknikk som tradisjonelt blir forbundet med kubismen, hvor Braque og Picassos fragmenterte fremstillinger muliggjorde det å vise til det «ytre og indre» samtidig.<sup>15</sup> Kombinasjonen av fotografier eller trykkprodukter satt sammen til en collage, ble også innført av *dadaistene* som kunstnerisk

---

<sup>15</sup> Sigfried Giedion, Rum, tid og arkitektur i Lise Bek og Henrik Oxvig, *Rumanalyser* (Århus: Fonden til udgivelse af Arkitekturtidsskrift B, 1997). s. 254

formalt virkemiddel i 1920-årene. Tanken var å integrere elementer fra industrien i kunstens verden. Materialer laget gjennom en mekanisk prosess, avissider, plakater og bilder ble transformert gjennom kunstneres fysiske håndarbeid, til et nytt uttrykk som ingen maskin kunne skape. Dadabevegelsen tok derfor i bruk montasjebegrepet for å skape en avstand til den kubistiske collagens abstraksjon, men uten å returnere til et figurativt bildespråk.<sup>16</sup> De hadde som formål å sjokkere publikum gjennom sine konstallasjoner rensket for estetiske konvensjoner. Dadaismens revolusjon lå i det å teste kunstens autenticitet – det minste fragment fra hverdagen kunne si mer enn et bilde og det er denne handlingen som ble videreført i fotomontasjene. Bildene var politiske i form og innhold. Samtidig var fotomontasjene absurde og ulogiske, der dadaistene presenterte for betrakteren en kaotisk, fremmedgjort og motsetningsfylt komponert verden med et satirisk tilsnitt. Fotomontasjen ble deres politiske våpen mot den kulturelle rådvillheten som oppsto i tidsrommet mellom første og andre verdenskrig.

Dette er kjennetegn som en kan se i Brandts montasjer. Ved å ta i bruk bilder fra blant annet populær-magasiner, skaper Brandt også en satirisk kommentar til samtidens kultur. Brandt bryter også opp formen og gir avkall på det figurative innholdet i tradisjonell forstand, men med bakgrunn i Dadaismens opprør mot de kunstneriske og kulturelle verdiene, tilknyttes denne verkstypen heller begrepet *fotomontasje*. Brandts fotomontasjer uttrykker erfaringen av det moderne liv, og fremstår som en søken etter løsningen på moderne problemer. Hun har en multimedial tilnærming til kunsten, der montasjene fremstår som eksperimentelle stillbilder, der hun undersøker og kommenterer de sosiale forholdene i sin samtid.

Kunsthistoriker Rosalind E. Krauss beskriver fotomontasjen gjennom avantgardens periode i 1920-årene som et middel til å infiltrere det blotte og bare bildet av virkeligheten med dens mening, gjennom sidestilling av ulike elementer.<sup>17</sup> Fotografiene viser ikke bare til sitt eget innhold, men også de sosiale forholdene i den nye sammenstillingen. Gjennom manipulasjonens sjokkeffekt blir fragmentene betydningsskapende og dermed politisert. Fotografiet dreier med dette bort fra å være en representasjon av virkeligheten. Avbildningen

---

<sup>16</sup> Hal Foster, *Art since 1900 : Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, red. Hal Foster, 2. utgave. (London: Thames & Hudson, 2011). s. 174-176

<sup>17</sup> Rosalind Krauss, *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*, Redigert og oversatt av Agnete Øye, vol. nr 7, Grids (Oslo: Pax, 2002). s.147

sier dermed nødvendigvis ingenting om innholdet. I Walter Benjamins ord må man derfor «[...] aktivt konstruere noe, noe kunstig, noe tilvirket.»<sup>18</sup>

Selve begrepet montasje, her fotomontasje, utledes som en forlenget teknikk av *collagen* som refererer til et limt bilde satt sammen av forskjellige elementer – fragmenter fra ulike originaler. Når et slikt bilde blir publisert eller avfotografert og fremstilt som et sømløst bilde, vil en anse det som montasje i sammenheng med moderne språkbruk. Benevnelsene har en tendens til å skli over i hverandre, og er også begreper som opererer i andre medier – spesielt film, men også i litteraturen. Denne forståelsen av collage og montasje som to forskjellige teknikker var ikke kjent i Tyskland før på 60-tallet. Montasje var derfor et samlebegrep som heller viste til det politiske aspektet i mellomkrigstiden hvor en kan se en nærmest nihilistisk reaksjon på samfunnet.<sup>19</sup> Teknikken henspilte på maskinkulturen og kunstneren som en montør som skapte *visuelle maskiner*. Disse kunne vise samfunnets mange perspektiver lagvis gjennom de utklippede figurene. Teknikken manifesterer 1920-tallets kultur preget av dynamikk og fart hvor mulighetene virket endeløse, likeså eksperimentering innenfor kunsten. Jeg velger derfor å forholde meg til Brandts eget begrep om sine verk som montasjer, avfotografert eller ei, da det er terminologien som ble brukt av henne selv og således representerer Brandts samtid best.

---

<sup>18</sup> Walter Benjamin, *Kunstverket i reproduksjonsalderen : Essays om kultur, litteratur, politikk*, red. Torodd Karlsten, 2. utg., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Oslo: Gyldendal, 1991). s.78

<sup>19</sup> Otto, *Tempo, Tempo!: Bauhaus Photomontagen von Marianne Brandt*. s. 9



## Kapittel 1. – Visuelle maskiner, kvinnen og form

Marianne Brandt var allerede en etablert kunstner før sitt møte med Bauhaus. Etter å ha jobbet noen år som maler deltok hun på den første Bauhaus-utstillingen<sup>20</sup> i 1923, hvor hun straks skiftet ståsted i forhold til sin egen kunst da hun ble presentert for de nye formene og ideene fra Bauhaus.<sup>21</sup> Etter å ha sett de konstruktivistiske og abstrakte verkene forkastet hun maleriet til fordel for metall. Hun startet som student ved Bauhaus i Weimar i 1924, under pedagoger som Josef Albers, Johannes Itten, Paul Klee, László Moholy-Nagy og Vasilij Kandinskij. Etter å ha gjennomført det obligatoriske *grundstudium*, valgte Brandt å gå i lære i metallverkstedet, oppmuntret av den ungarske konstruktivisten og Bauhaus-læreren Moholy-Nagy som forble hennes mentor, kollega og venn til hans død i 1946. Som eneste kvinne ble Brandt uteksaminert fra sine studier i metallverkstedet. Hun var også verkstedets fungerende sjef i ett år etter Moholy-Nagys fratredelse i 1928. Brandt forlot selv Bauhaus i 1929. Hun jobbet så midlertidig for Walter Gropius – Bauhaus' grunnlegger – i Berlin, før hun jobbet en periode som designer for metallfabrikken Ruppelwerk.

Fra 1923 var fotomontasjene hennes eneste figurative arbeid,<sup>22</sup> og den siste kjente fotomontasjen fra Weimarrepublikken ble produsert i 1931.<sup>23</sup> Samme året som hun formga den ikoniske tekannen med utgangspunkt i grunnformene, modell MT 49, skapte hun også sine første *fotogrammer* som resulterte i *Montage I* (1924) og *Montage II* (1924). Disse abstraherte verkene er skapt gjennom å plassere ulike metallobjekter på et lyssensitivt papir for så å eksponere det for lys. Montasjene utforsker kontrastene og det negative rom hvor vi i begge titlene ser en diagonal linje som deler arket i en mørk og en lys del. *Montage I* ligner et 'yin yang'-symbol med sine motsetninger i sort-hvitt, hvor sirkulære og kontrasterende figurer overlapper i hver sin ende. Det kinesiske symbolet representerer en komplementerende balanse som sammen utgjør en enhet, eksempelvis forholdet mellom aktiv/passiv, godt/ondt, sol/måne og mann/kvinne.<sup>24</sup> Dette kan knyttes til den karakteristiske Bauhaus-metoden, hvor en jobbet med motsetningene, mann/kvinne, natur/teknologi, for å slik skape en orden ved bruk av polariteter og reduksjon.<sup>25</sup> Montasjene er grafiske i sine enkle utforminger, og fremstår som en krysning av fotografiet og montasjeteknikken, nærmest likt et surrealistisk

---

<sup>20</sup> Utstillingen het *Staatliches Bauhaus, 1919-1923*

<sup>21</sup> Otto, *Tempo, Tempo!: Bauhaus Photomontagen von Marianne Brandt*. s. 135

<sup>22</sup> Mer enn ti år etter at hun brant sine ekspresjonistiske oljemalerier, vender hun tilbake til maleriet.

<sup>23</sup> Otto, *Tempo, Tempo!: Bauhaus Photomontagen von Marianne Brandt*. s. 143 *Montasjen er uttittelert, men har fått navnet Fesselballon (Captive balloon)*

<sup>24</sup> "Yang og Yin i Store norske leksikon," [https://snl.no/Yang\\_og\\_Yin](https://snl.no/Yang_og_Yin). 05.11.2015

<sup>25</sup> Anja Baumhoff, *The gendered world of the Bauhaus: the politics of power at the Weimar Republic's premier art institute, 1919-1932* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001). s. 140-141

røntgenbilde. Fotogrammene skiller seg ut fra de øvrige montasjene hennes, og fremstår i ettertid som et frempek mot en større implementering av teknologien i kunsten. Samtidig viser de til to ulike teknikker som hun jobbet med under Bauhaus – metall og fotografi.

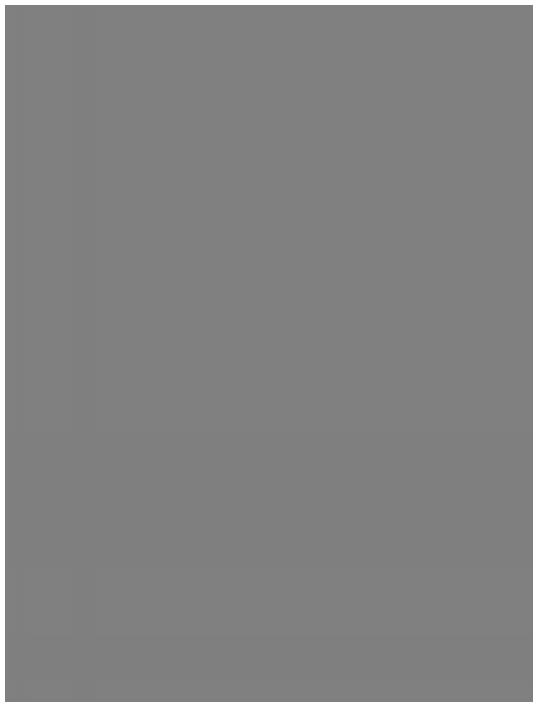
## Nye produksjonsbetingelser

Fusjonen av vitenskapen, teknologien og livet karakteriserte moderniteten og moderniseringen i denne perioden. Erfaringen fra det moderne og dets funksjoner – repetisjon, effektivitet, fart, presisjon, standardisering – speiles i Brandts montasjer, hvor hun ofte fremstiller mennesker i opprevne landskap omgitt av bygninger og nye fremkomstmidler. Montasjen *Unsere irritierende Großstadt* (1926) eksemplifiserer dette. Her møter vi et dynamisk bybilde som nærmest eksploderer ut fra verkets senter – en tunnel uten en synlig ende. Her myldrer det av ulike figurer som reiser gjennom verket på ulike farkoster – biler, sykler og et lite propellfly som er klar til avgang.

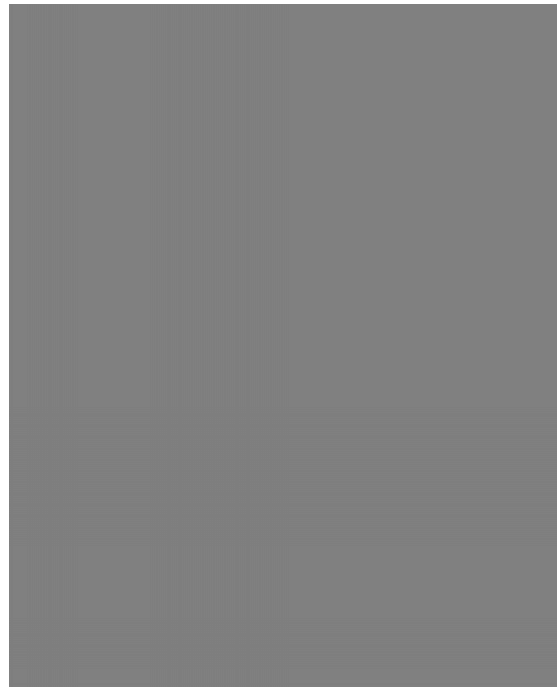
Verden ble tilgjengelig gjennom teknologien, og mennesket overvant på sin måte naturlovene ved å kunne bevege seg raskere og i nye elementer som luften. Brandt fremstiller en verden i forandring, hvor montasjen største figur, en kvinne, betrakter det hele med store øyne. Hun ser ut til å være ikledd en nattkjole, som om hun nettopp har våknet opp til et nyhetsbilde og muligheter som stadig utvider seg. Samtidig befinner det seg en liten mannlig figur nederst i montasjen. Han tørker seg i nakken med et håndkle – er han ferdig med konstruksjonen av den nye verden, eller skal det hele kjøres over da han står foran en veivald?

Teknologien var også forbundet med en frykt for det ukjente, forankret i verdenskrigens utnyttelse av masseproduksjonen og industrialiseringen. Industrialiseringen tillot en helt ny type krigføring der tusener ble slaktet ned på kort tid med hjelp av eksempelvis maskingeværer på bakkeplan, men og festet på jagerfly. I den utitulerte montasjen kjent som *Flugzeug, Soldaten und Soldatenfriedhof* (1930), retter Brandt kritiske spørsmål mot omfavnelsen og entusiasmen tilknyttet den nye teknologien. Brandt visualiserer her et tiltet landskap bestående av en uendelig rekke med gravmarkører, hvor tre uniformerte menn beveger seg gjennom det nakne landskapet. Teknologien er her et truende element da et krigsfly sveiper over dem. Sammen med rekkene av døde menn konnoterer det en dyster framtidsutsikt, nærmest som et varsel. Tyskland var et splittet land etter en tapt krig og en mislykket revolusjon, men på 1920-tallet ble den tyske industrien gjenreist fra inflasjonen. Også Bauhaus ble en del av industrialiseringen og kapitalismen.

Bauhaus benyttet etter hvert seg av industrielle designoppgaver hvor de produserte arbeider direkte for industrien, som et ledd i en fabrikkproduksjon. Det er her flere av Brandts metallarbeider spesielt lampene, har blitt stående igjen som flere av skolens beste produkter og som modernistiske ikoner. Den lakkerte nattbordslampe *Kandem* (1928) i aluminium, produsert av Körbing & Matthiesen, tegnet sammen med Hin Bredendieck, sees som en av forløperne til industriell design, hvor et estetisk uttrykk kunne forenes med avansert teknologi og deretter masseproduseres. Lampen er tilsynelatende enkel i sin form med en skrå sokkel, hals og selve finessen, en dreibar, klokkeformet skjerm. Den statuerer selve eksempelet på et funksjonelt forbrukerprodukt, og er et av Brandts design som ble produsert og solgt i tusenvis.



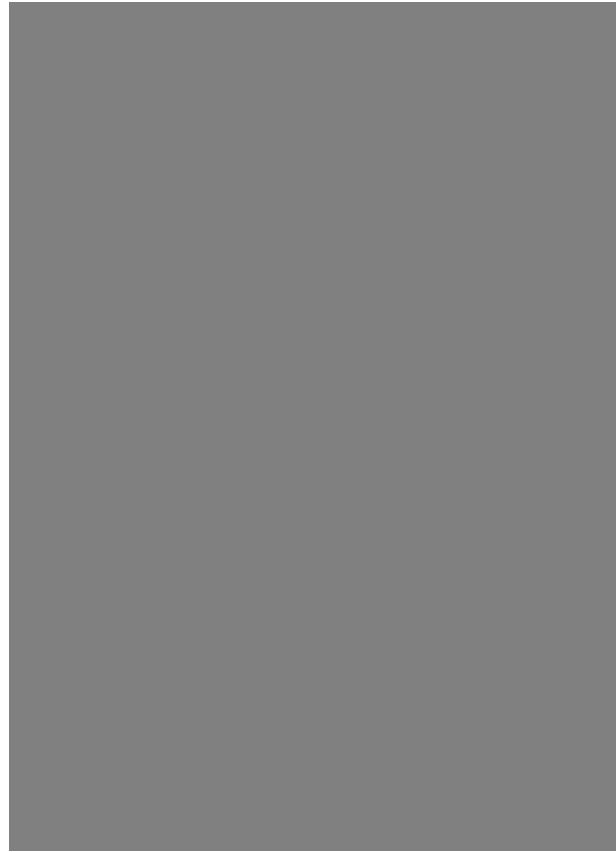
Marianne Brandt, Unsere irriterende *Großstadt*, 1926  
fotomontasje. 63 x 50,3 cm. Galerie Berinson,  
Berlin/UBU Gallery, New York



Marianne Brandt, o.T (Flugzeug, Soldaten und Soldatenfriedhof),  
1930, fotomontasje. 65 x 50 cm. Kupferstich-Kabinett, Staatliche  
Kunstsammlungen Dresden



Marianne Brandt, Te-ekstrakt kanne MT 49 (1924 – 1927) messing og ibenholt. 7,6 x 15,2 x 10,1 cm.



Marianne Brandt og Hin Bredendieck, *Kandem* nattbordslampe (1928) lakkert aluminium, 23.5 x 18.4 cm. Körtig & Matthiesen, Leipzig, Germany

Skolen produserte funksjonelle prototyper som kunne masseproduseres for industrien, uten å gi slipp på det estetiske – en maskinestetikk hvor formgiverne nå var teknikere. Te-settet til Brandt i nysølv og ibenholt er et eksempel på en slik prototype, sammen med flere av hennes lampeskjermer og annet metallarbeid. Tekannen (MT 49) fremstår som en abstrakt skulptur bygd opp av reduserte geometriske grunnformer. Brandt har her konstruert en funksjonell form med paralleller til Moholy-Nagys konstruktivistiske arbeid, hvor sirkler og kryss er gjentakende elementer. Kannen frembringer optimismen rundt maskinkulturen der de enkle, men likevel håndverksteknisk avanserte formene så håndlaget ut, men var tiltenkt samlebåndet der maskinen kunne presse ut halvkuler i en enkel prosess.

Fotomontasjene og Brandts øvrige metallproduksjon utforsker forholdet mellom form, materiale og konstruksjonsprinsipper. Dette er en naturlig følge av Bauhaus' læreplan fundamentert i forståelsen av nettopp materiale og form. Der ble de først introdusert for håndverket (verklære), og deretter en formlære med eksempelvis fokus på representasjon, teknisk konstruksjon og materialet. Moholy-Nagy underviste i en slags elementlære hvor tredimensjonale objekter ble konstruert, sterkt influert av den russiske konstruktivismen,

samtidig som han krevde en bevisst konfrontasjon og bruk av maskinen.<sup>26</sup> Han reformerte metallverkstedet fra å være et sølvverksted, til å befatte seg med produksjonen av elektriske husholdningsapparater, møbler og lysfiksturer som kunne masseproduseres for industrien. Designet var farget av et konstruktivistisk språk hvor elementene var redusert til grunnformen med vekt på funksjonalitet. Moholy-Nagys mekanisering med et konstruktivistisk utgangspunkt speiles i Brandts montasjer der hun utøver en strukturert, nærmest analytisk, øvelse av de utklippede formene, i motsetning til dadaismens kaotiske preg. Mekaniske verktøy muliggjorde en vitenskapelig analyse av formen og materialet. Kunsten var et språk bestående av formale komponenter som kunne operere uavhengig om de lignet dem i den virkelige verdenen.<sup>27</sup> Det geometriske og analytiske utgangspunktet som preget kunsten i denne tiden, var et etos av industriproduksjonens effektivitet, som feide over hele verden og gjennomsyret alle aspekter av samfunnslivet.<sup>28</sup> Teknologiens potensiale kunne knytte den fragmenterte erfaringen av verden sammen igjen.

## Utvidet innhold

I stedet for å interessere seg for det etablerte, tradisjonelle maleriet, var det det tidlige tyvetallets massekulturindustri av fotografi og film som opptok Walter Benjamin. Han håpet at de nye mediene og teknologien kunne sammenføre den menneskelige persepsjonen og forutsetningene for det moderne samfunn og liv. I Benjamins essay *Kunstverket i reproduksjonsalderen (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)* (1936), gir han et historisk innblikk i kunstens forvandling i moderne tid, der argumentasjonen dreier seg rundt det han ser som kapitalismens effekt på vår erfaring av kunsten og media. Han undersøker sammenhengen mellom teknologiske endringer og kunstens frembringelser med særlig vekt på fotografiet og film. Filmens handling var for Benjamin et eksempel på en form for bevisstgjøring hvor betrakteren må omstille seg kontinuerlig etter hvordan elementene kommer til syne. Dette er også tilfelle i fotomontasjen, som med sin tekniske struktur også fordrer en slags sjokkvirkning der assosiasjonsforløpet vil brytes hos betrakteren, lik filmens klipping mellom scener. Den nye teknologien krever derfor

---

<sup>26</sup> Magdalena Droste, *Bauhaus : 1919-1933* (Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1991). s. 60

<sup>27</sup> David Batchelor, Paul Wood, og Briony Fer, *Realism, Rationalism, Surrealism : Art between the Wars, Modern art : practices and debates* (New Haven, Conn: Yale University Press in association with the Open University, 1993). s. 114-115

<sup>28</sup> Ibid. s. 140

en ny måte å betrakte på, da den ikke bare gir nye muligheter overordnet, men endrer måten vi persiperer verden på.<sup>29</sup>

Videre utleder Benjamin at kunstens sosiale funksjon forvandles fra å være fundamentert i ritualet til å være fundamentert i politikken.<sup>30</sup> Dette er en effekt av den tekniske reproduksjonen der apparaturer kan isolere bilder, forstørre dem for massen og spisse dem for å fremme budskap. Masseindustrien muliggjorde spredning av produkter på markedet, og etter hvert i ny form. Fotografiet forbigikk litografiteknikken som hadde vært rådende produksjonsmetode, og dette resulterte i en ny frigjøring av hånden fra øyet. Dette vil si at øyet ble den viktigste kunstneriske funksjonen, ettersom øyet oppfatter raskere enn hånden og reproduksjonsprosessen nå kunne holde følge.<sup>31</sup> Fotografiet kunne med andre ord beskrive de usette bevegelsene og slik representere farten, det maskinelle og den iboende kraften. Ved å fremstille konsentrasjoner av forløp som øyet i utgangspunktet ikke kunne oppfatte, ble den menneskelige bevissthet fylt med det ubevisste.<sup>32</sup> Det usynlige ble nå synlig.

Ved å ta i bruk montasje-teknikken kunne man også fremvise 'det usynlige' gjennom å bryte opp illusjonen om et sømløst, objektivt og nøyaktig bilde. Montasjens avbrytelse som vi kjenner fra filmen, radioen, og her i Brandts verksteknikk overfører den tekniske prosessen til en menneskelig prosess. Teknikken blir ikke skjult for å lure betrakteren til å tro det er en faktisk hendelse, men heller skape refleksjon rundt det fremstilte. Montasjen er en erkjennelse som oppstår gjennom en nærlesing av verkets sammenstilling av flere nivåer og lag i tid og rom. Fragmentene fremkaller et glimt av helheten – en virkelighet som likevel er fordreid. Gjennom den nye sammenstillingen, ble elementene frigjort fra perspektiver som tidligere har låst dem til kun ett meningsnivå. I montasjen *o.T (Flugzeug, Soldaten und Soldatenfriedhof)* nevnt tidligere, ser vi hvordan de ulike fragmentene fordrer en kommunikasjon mellom verk og betrakter. Elementene som her visualiserer konsekvensene av den nye teknologien lar betrakteren møte landskapet med et kritisk blikk som kan overføres til deres egen samtid. Verket har på denne måten et politisk budskap som ønsker å vise at den verdenen som er *nå* fortsatt kan forandres. Gjennom konstruksjonen av gester som avbryter hverandre får innholdet nye meninger.

Walter Benjamins *allegori-begrep*, som Otto også bygger sin lesning på, tar utgangspunkt i at noen verk vil inneha en dypere betydning i tillegg til den overfladiske som gir mening ved første møte. I Benjamins studie av det historiske barokkteateret *Det tyske*

---

<sup>29</sup> Walter Benjamin, *Skrifter i utvalg : 1*, Arild Linneberg, m fl. (Oslo: Vidarforl., 2014). s.367

<sup>30</sup> Ibid. s. 371

<sup>31</sup> Ibid. s. 363

<sup>32</sup> *Kunstverket i reproduksjonsalderen : Essays om kultur, litteratur, politikk*. s. 58

*sørgespillet* (1925), beskriver han allegorien som en kompleks uttrykksform, der han knytter paralleller til hvordan tekst og tale kan kommunisere ulike nivåer av informasjon til henholdsvis leseren eller betrakteren.<sup>33</sup> I Benjamins egne ord: «Enhver person, enhver ting, ethvert forhold kan bety hva som helst.»<sup>34</sup> Med montasjen *o.T (Flugzeug, Soldaten und Soldatenfriedhof)* som eksempel igjen, ser vi hvordan flyet fungerer som et bilde på den moderne teknologien, hvor mennesket entrer luftrommet, og kan tilbakelegge lange distanser. Samtidig har flyet en dobbeltbetydning som et verktøy i krig.

*Allegori* kommer av det greske ordet *allegoría*, som oversatt betyr «å si det andre.»<sup>35</sup> For Benjamin er det en sanselig fremstilling av et abstrakt begrep, gjerne gjennom et bilde som personifiserer en relasjon.<sup>36</sup> Det er et dramatisk middel som fremstiller latente meningsbærere. Allegoriske verk skiller seg fra symboler og egner seg dermed ikke for umiddelbar tolkning, da de ulike delene eller fragmentene vil være tvetydige. Betrakteren må selv syntetisere og pusle sammen meningen til en helhet.

Fotomontasjens oppbygging og karakter i mellomkrigstiden muliggjør dermed en allegorisk lesning av verket. Den avantgardistiske fotomontasjen inviterer betrakteren til fortolkning, samtidig som den avslører flere nye, ofte motstridende meninger i sine uforventede sammenstillinger og synlige sømmer. Dette er gjennomgående i Brandts fotomontasjer hvor figurer gitt en ny kontekst opererer allegorisk, og dermed skaper ulike lag av informasjon og fortolkning.

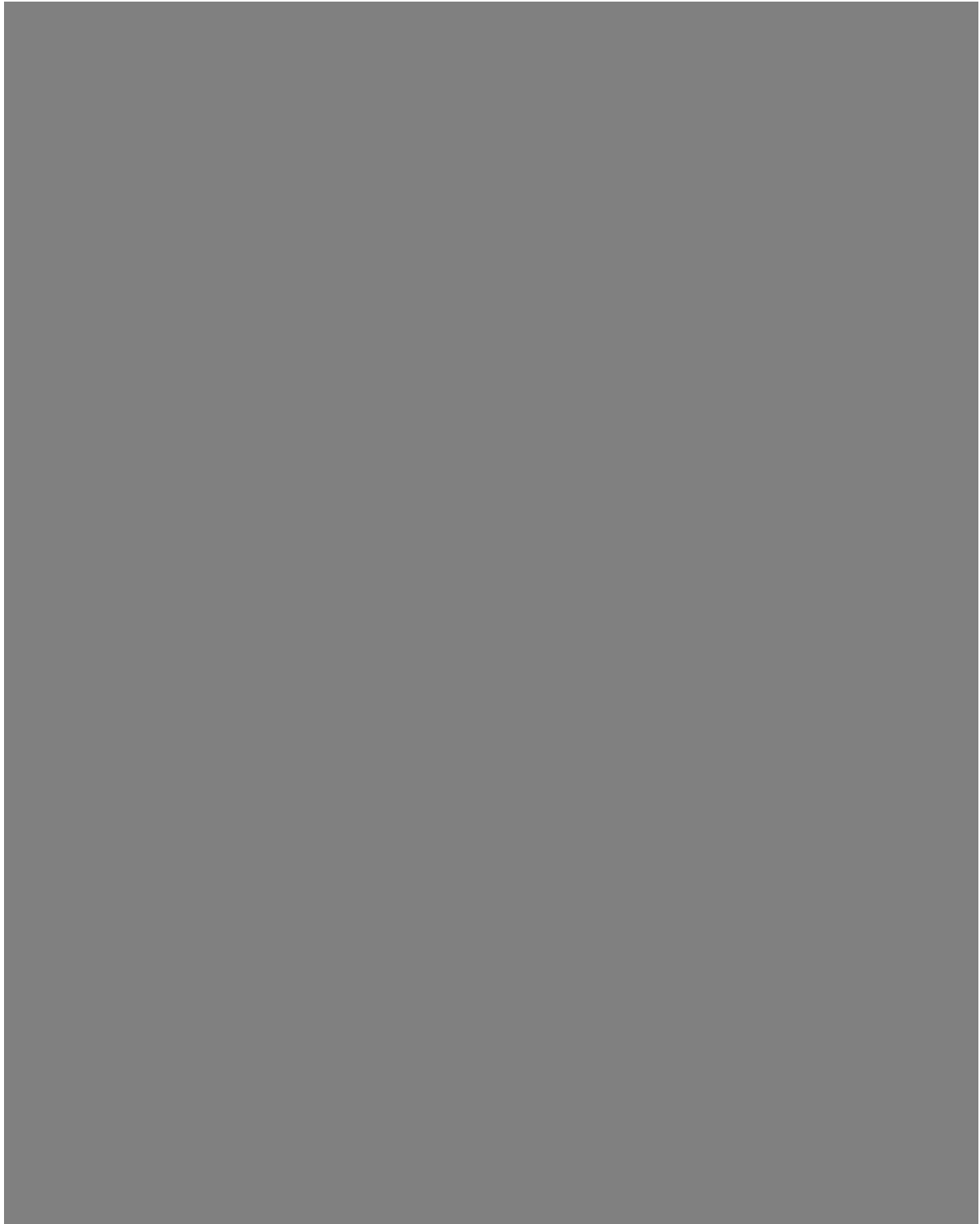
---

<sup>33</sup> Otto refererer selv til Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, oversatt av J. Osborne (London: Verso, 1977), 159-67 i Otto, "A "Schooling of the Senses": Post-Dada Visual Experiments in the Bauhaus Photomontages of László Moholy-Nagy and Marianne Brandt." s. 112

<sup>34</sup> Walter Benjamin, *Det tyske sørgespillets opprinnelse*, Redigert og oversatt av Thor Inge Rørvik, vol. 2, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Oslo: Pax, 1994). s. 183

<sup>35</sup> Forord av Thor Inge Rørvik i *ibid.* s. 18

<sup>36</sup> Forord av Thor Inge Rørvik i *ibid.* s. 18



Marianne Brandt, me (Metallwerkstatt), 1928, fotomontasje. 54 x 41 cm. Bauhaus-Archiv, Berlin.



## me (Metallwerkstatt) – Brandts Bauhaus

Objektene og figurene kretser i bane rundt en stor metallisk sirkel plassert i senter av Brandts *me* fra 1928. De runde metallformene dominerer verkets komposisjon der de gjentas i ulike størrelsesordener, som reproduksjoner med utgangspunkt i samme original. De kan sees i sammenheng med den nye teknologien som tillot masseproduksjon – noe Walter Gropius oppmuntret sterkt til.<sup>37</sup> Sirklene, som er undersiden av metalliske lampeskjermer, har en retningsløs spiraleffekt som nærmest trekker de forskjellige elementene inn og ut fra sentrum på samme tid. Komposisjonen vokser ut fra den største metallskjermen plassert sentralt i Brandts verk, med vekt på venstre halvdel av den bleke kartongbakgrunnen. Alle elementene er utsnitt av originale fotografier,<sup>38</sup> utskåret med presisjon og plassert. Ser en nøye etter er det spor etter små blyantstreker som indikerer hvor de ulike delene endelig skal få sin plass. Gitt strekene, ser en at Brandt har utforsket det kompositoriske rommet. Hun har satt sammen en historie, som på en flanellograf, der figurene kan omrokeres etter behov.

Montasjen representerer metallverkstedet og de mange sidene ved skolen som en organisme, som for Bauhaus-historikeren Eckhard Neumann var mer en væren enn en skole.<sup>39</sup> I montasjen fremstilles dette som én organisme – en Bauhaus-planet. Dette er den eneste montasjen en med sikkerhet kan si at har blitt vist frem, da den ble presentert som en del av *9 Jahre bauhaus. eine chronik*, en portfolio gitt til Gropius i sammenheng med hans avskjed med Bauhaus i 1928. Han sluttet som direktør ved skolen i Dessau, april samme år. *Me* fremstår som en alternativ visualisering til en tekst som ikke eksisterer, det er Brandts uttrykk for Gropius' avskjed.

Tittelen for verket *me* er en forkortelse for metallverkstedet hvor Marianne Brandt jobbet, og er utskåret i en modernistisk font med kun små bokstaver. Den er plassert øverst i venstre hjørne, og demonstrerer ideen om at tekst uten store bokstaver vil spare både tid og arbeid – et gjennomgående konsept ved Bauhaus.<sup>40</sup> De ligner Herbert Bayers universalskrift, hvorpå han proklamerte at «likeså moderne maskiner, arkitektur og film er et uttrykk for vår eksakte tid må også skriften være det»<sup>41</sup>, og demonstrerer ideen om gesamtkunstverket. Bokstavene er skåret ut av fotopapir i to forskjellige nyanser og montert i en overlapping som skaper en grafisk skyggeeffekt. ME var også stempelet for metallverkstedets ferdige

---

<sup>37</sup> Walter Gropius, *Principles of Bauhaus Production [Dessau] (1926)* red. Ulrich Conrads, Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture (MIT Press, 1970). s. 95-97

<sup>38</sup> Høyst sannsynlig tatt av blant annet Lucida Moholy-Nagy og Brandt selv.

<sup>39</sup> Eckhard Neumann, *Bauhaus and Bauhaus people : personal opinions and recollections of former Bauhaus members and their contemporaries*, Rev. ed. (New York: Van Nostrand Reinhold, 1993). s. 15

<sup>40</sup> Ibid. s.108

<sup>41</sup> Droste, *Bauhaus : 1919-1933*. s. 149

produkter, ofte etterfulgt av et nummer.<sup>42</sup> Slik preges montasjen, lik et serienummer. Det indikerer montasjens opphav, men er også en poengtering av det maskinelle aspektet.

Montasjen demonstrerer en serialitet, lik samlebåndsproduksjonen, gjennom det figurative innholdet, men og gjennom selve verkstypen. Den er satt sammen av fotografier som kan reproduseres ut i fra et negativ, en teknikk som tillot nye, hurtigere og mer presise muligheter for gjengivelse enn for eksempel maleriet. Slik viser den til trykkpressens grafiske produksjon, hvor ulike bilder og tekstfragmenter ble lagt opp og komponert på trykkplater, før det endelige trykket. Dermed er montasjen en form for prototype med mulighet for å bli masseprodusert. Som metallarbeidet er montasjen også et nummer i rekken som utgår fra originalen.

Fremstillingen er en allegori over Brandts tid ved skolen og dens mangefasetterte sammensetning, hvor flere forskjellige figurer opptrer i ulike sosiale sammenhenger. Noen slapper av, noen er ikledd arbeidsfrakk og andre ser ut til å være i festlig lag. I et brev titulert *Letter to the younger generation* beskriver Brandt skolens fasiliteter, men skriver i like stor grad om sine opplevelser og det sosiale fellesskapet. Hun forteller om danseren Palucca som fortryllet dem med sin siste oppsetning, det var feiringer, charleston og balansegang på Dessaubyggets takfasade<sup>43</sup> – slik vi også kan se fremstilt i montasjen. Videre fungerer montasjen også som et bilde på Bauhausbyggets hovedkomplekser hvor arbeids-, bolig-, sports-, fest- og scenerom var forent i én verden – en realisering av Gropius' ønske om bygget som «formgivingen av livsprosesser.»<sup>44</sup>

Brandt ser ut til å hylle skolen, med utgangspunkt i hennes eget verksted, der hun overtar som sjef etter Moholy-Nagy i 1928 – samme året verket er datert. Det er hennes felt, og hun plasserer seg som en sentral figur i komposisjonen, der hun ligger lett henslenkt til venstre ut fra den store sirkelen som er montasjens midtpunkt. Med dette grepet plasserer hun nærmest seg selv inn i *kanon*, hun er en synlig del av historien og likestilt med sine mannlige medstudenter og kollegaer som omgir henne. Plasseringen kan slik sett også anses som et selvportrett, der hun omgis av materialet hun selv arbeidet og assosieres med. Metallet representerer sådan troen på dets evne til å skape en ny kunst for samfunnet, skapt av en hybrid mellom kunstner og ingeniør, et mål ved Bauhaus.<sup>45</sup> Brandt ser avslappet ut der hun ligger, plassert mellom skolebygningen og en mindre versjon av lampeskjermen som kan se

---

<sup>42</sup> Otto, *Tempo, Tempo!: Bauhaus Photomontagen von Marianne Brandt*. s. 80

<sup>43</sup> Neumann, *Bauhaus and Bauhaus people : personal opinions and recollections of former Bauhaus members and their contemporaries*. s. 107-108

<sup>44</sup> Winfried Nerdinger: Walter Gropius. Utstillingskatalog, Bauhaus-ARchiv. Berlin 1985, s. 74 i Droste, *Bauhaus : 1919-1933*. s. 121

<sup>45</sup> Otto, *Tempo, Tempo!: Bauhaus Photomontagen von Marianne Brandt*. s. 82

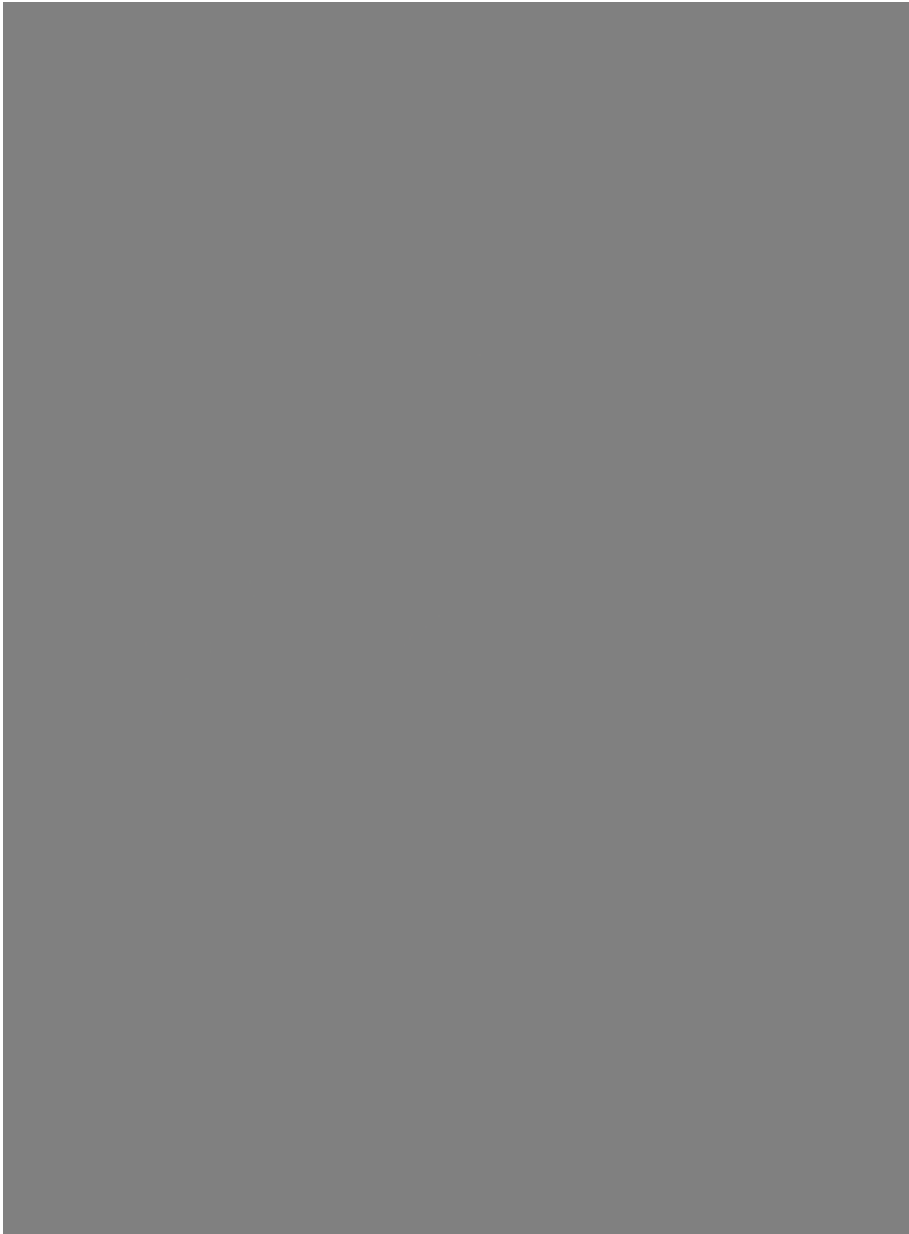
ut til å være hennes egen produksjon. De ligner hennes første design gjort i aluminium i 1925 i tråd med skolens industrielle bilde og formål. Skjermene er enkle i sin utførelse hvor lyspæren ikke er skjult bak glass eller mer metall. Innsiden av skjermen ser ut som ringer i et vann da den har riller innover mot sirkelens sentrum. Lampens enkle, men tekniske utførelse samsvarer med tanken om en konsentrert og logisk form, men Brandt ble likevel beskyldt for å utvikle en 'nakenhetens kultur' da glødelampen ikke var beskyttet nok.<sup>46</sup> Tross den uttrykte smaksdommen ble flere av Brandts lamper og Bauhaus-modeller svært populære og masseprodusert i industrien. Slik opererer montasjen også som en Portfolio for hennes arbeid ved Bauhaus.

Portrettet av Moholy-Nagy står i kontrast til de smilende fjesene, der han opptrer som en alvorlig figur kledd i dress og med en betraktende mine rettet mot betrakteren. Han fremstår som en tydelig autoritær figur der han stiger opp fra skolebygget som brettes ut i flere perspektiviske vinkler. Som leder for metallverkstedet er han overordnet de andre figurene plassert i billedrommet, men inntrykket myknes opp av de smilende personene over ham i en diagonal.

Det fantes også et annet utkast til *me* som nå er tapt. Det kan vise til at Brandt kan ha prøvd ut ulike sammensettinger før fragmentene har fått sin endelig plassering. Komposisjonen i dette utkastet er tettere. Bildets senter, den metalliske lampeskjermen, fungerer her nærmest som en magnet hvor flere av figurene fra originalen er festet mot og oppå hverandre, nærmest i klaser. Videre er skolebygget representert i mindre grad der selve fotografiene er av mindre størrelse, men og oppstykket til perifere elementer. Skolens glassfasade er det største gjenstående arkitektoniske elementet. Det representerer hvor metallverkstedet holdt til, men demonstrerer også metallets bruksområder i konstruksjon der fasaden i Dessau den dag i dag står igjen som et ikon.

---

<sup>46</sup> Widar Halén, *Marianne Brandt, Bauhaus og Norge* i Finborud m. fl., *Bauhaus på norsk*. s. 17



Marianne Brandt, ME (Metallwerkstatt), 1928, fotomontasje, antas tapt. Størrelse ukjent. Fotografi, reproduisert fra glassnegativ i László Moholy-Nagy sitt eie, Ann Arbor, USA.

Den knyttede komposisjonen kommer nærmest farende som et høyteknologisk romskip mot betrakteren. Brandts lampeskjermer følger etter som en rekke av små flygende tallerkener i formasjon. Der det opprinnelige verket fremstiller verkstedet i lys av skolen, fokuserer det andre utkastet i større grad på metallverkstedet isolert. Montasjens nye sammenstilling fungerer som en allegori på verkstedets transformasjonskraft og viktige rolle på Bauhaus. Slik sett kan det som Otto påpeker, ha vært en gave til Moholy-Nagy ved hans avskjed med metallverkstedet, da det eneste kjente eksemplaret ble funnet i hans samling.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup>Otto, *Tempo, Tempo! : Bauhaus Photomontagen von Marianne Brandt*. s. 82-83

Begge versjonene demonstrerer likevel en refleksjon av skolen og de nye produksjonsmulighetene. Montasjens utgangspunkt i metallverkstedet er sådan en allegori for fremtidens modernistiske design muliggjort av industrien og teknologien til gode for samfunnet.

Montasjen representerer også en ny periode i Brandts liv, hvor hun fremstiller seg selv som etterfølger av den innovative Moholy-Nagy. Likevel er det merkbart at Brandt kun fremstiller seg selv og én annen kvinne blant overvekten av mannlige kollegaer og medstudenter på 'Bauhaus-planeten' i montasjen. Dette indikerer den mannsdominerte kjønnsinndelingen på Bauhaus, samtidig som det også kan fungere som et bilde på hennes rolle i metallverkstedet som én av få kvinner.

### **Kvinnen i skyggen på Bauhaus**

Store deler av den eldste fremstillingen av Bauhaus har vist seg å være en anakronisme der kvinnene har blitt forbigått i et mannsdominert hierarkisk system. I senere tid har de mange stemmene fra Bauhaus blitt kjent for et bredere publikum, og flere har fått anerkjennelse for sitt arbeid. Denne tydeliggjøringen av de kvinnelige kunstnerne og de sosiale strukturene har ført til en bevisstgjøring hvor det vil være feil å ignorere kvinnens tilstedeværelse opp gjennom historien. Bauhaus' kvinnehistorie kan sees som symptomatisk for kvinnes behandling og plassering i kunsthistorien, som har blitt kritisert og diskutert av flere.

Kunsthistorikeren Linda Nochlins essay *Why Have There Been No Great Women Artists?* fra 1971, hvor hun legger opp til en kunstens sosialhistorie, viser for eksempel hvordan kvinner systematisk har blitt utestengt og diskriminert i kunstinstitusjonene. Hun kritiserer den etablerte kunsthistoriens kanon med en hierarkisk rangering av mannlige kunstnere. I Nochlins perspektiv er kunsten en del av sosiale strukturer og institusjoner hvor kritikken av autoriteter og ideologier medfører ulike posisjoner i forhold til "den uhistoriske kunsthistorien."<sup>48</sup> Er målet at kvinner integreres i den eksisterende kanon, skal det skapes en egen kvinnelig kanon eller skal en avvise kanon fullstendig? Poenget for Nochlin er likevel ikke å lete opp skjulte kvinner fra historien, men å forstå hvordan kvinnelige kunstneres vilkår har ført til en kunst som utvider vår kunnskap og opplevelse av kunstverket og prosessene bak.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Med dette viser jeg til en kunsthistorie hvor kvinnene i ikke er representert

<sup>49</sup> Etterord av Anne Wichstrøm i Linda Nochlin, *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?*, Toril Hanssen, vol. nr. 8, *Why have there been no great women artists?* (Oslo: Pax, 2002). s. 169

Tross denne problematikken har flere kvinner fra Bauhaus fått en stemme i ettertid – et forsøk på å fremstille en helhetlig historie hvor Bauhaus sosiale reorganisering ikke var så progressiv og demokratisk som flere har hevdet tidligere. To navn som har fått særlig oppmerksomhet de siste årene er Gunta Stölzl,<sup>50</sup> leder for veveri-verkstedet, og Anni Albers som står igjen som en av de mest kjente tekstildesignerne fra 1900-tallet. Med deres veverier og mønsterdesign utviklet de tekstilkunst for den moderne industrien og individuelle uttrykk ved Bauhaus. Også Lucia Moholy bemerker seg gjennom det eksisterende fotografiske materialet hvor hun har dokumentert Bauhaus. Flere av fotografiene er brukt i Brandts montasjer der de sameksisterer med kvinnelige figurer i en verden fylt med nye impulser etter verdenskrigens krigsmaskineri.



Marianne Brandt, *Es ist Geschmackssache* 1926, fotomontasje. 65,1 x 50 cm.  
Galerie Berinson, Berlin/UBU Gallery, New York

---

<sup>50</sup> Stölzl lagde også en collage i anledning Walter Gropius avskjed. Den viser en kvinnefigur hvor kroppen består av ulike vevde mønstre og tekstiler.

I montasjen *Es ist Geschmackssache* (1926) konstruerer Brandt en kontrasterende verden hvor ulike kvinner møter teknologien og den moderne verden etter første verdenskrig. Krigen var en direkte faktor som medførte et nytt forhold mellom kjønnene i samfunnet, da det spesielt i Europa tenderte mot en omorganisering i arbeidsmarkedet der kvinner nå fikk innpass i det som tidligere hadde vært regnet som mannsdominerte yrker. Kvinnen fikk i større grad enn før delta utenfor hjemmet, både i arbeidslivet og i militæret hvor det nye arbeidet i industrien var en dreining bort fra gjeldende forståelse av kjønnsinndeling. Det kan med andre ord sies at kvinnen flyttet seg fra det private hjemmet, mot utdanning og ytringsfrihet i det offentlige rom.

I Brandts overnevnte montasje visualiserer hun kvinnen som nå trer inn i det offentlige rom, hvor sammenstillingen av kvinner og arbeidende menn fordrer et kritisk blikk på kjønnsroller. I montasjens nedre, venstre del ser vi en enslig fiolinist som underholder en kvinne opptatt av et sirlig sy-arbeid. Kvinnen sitter med ryggen mot resten av verden som er fylt med motoriserte kjøretøy, dresskledde menn og stemplingsur. Det er høyblokker og en fabrikkpipe som stiger som et prosjektil fra bybildet. Det hele står i sterk kontrast til det sparsomme, flate gatebildet som befinner seg på den forlatte mannen og kvinnens side. Slik sett kan de representere en svinnende fortid hvor elementene raskt flytter seg over og utvikles i metropolen. Her er kvinnen på den ene siden tildelt huslige attributter, mens på den andre siden er hun del av det offentlige rom som showgirls klatrende på et lysskilt som proklamerer: *Vanity edition opens Aug. 2*. Kvinnehodet i midten klamrer seg fast, men titter lengselsfullt opp på de poserende kvinnene, er hun skremt eller tar hun steget ut?

På 1920-tallet blir de endrede vilkårene for kjønn manifestert i visuell kunst, litteratur, teater, dikt og film. Nye kvinneroller trer frem som opponenter til den mannlige. Det er en kroppslig frigjøring der kvinnen nå kan kvitte seg med sitt lange hår og stramme korsetter. De får delta i sport og dans og er i større grad delaktige i sitt eget liv. I kunstens sfære gir dette utslag i fortolkningen av selve kunstarbeidet og hvilke kvaliteter som ble tilskrevet ulike verkstyper og teknikker. Kvinnen var tradisjonelt assosiert med den dekorative kunsten og håndverket knyttet til hjemmets omgivelser. Det var i større grad snakk om en estetisk kvalitet fremfor en funksjon i 'kvinnekunsten'. Dette skapte en inndeling av kunsten hvor den ble diskutert ut i fra sine 'maskuline' eller 'feminine' kvaliteter.<sup>51</sup> Endringen av kjønnsroller medførte også en tydeliggjøring av hva kjønnene kunne gjøre og ikke, hva de skulle være og

---

<sup>51</sup> Baumhoff, *The gendered world of the Bauhaus: the politics of power at the Weimar Republic's premier art institute, 1919-1932*. s. 71-72

ikke, fundamentert i det man kan si var de 'normerte' vilkårene. Muligheten for endring var et av elementene ble grunnleggende for moderniseringen av samfunnet.

Tross kvinnenens økende rettigheter, var det fortsatt forbundet klisjeer med det kvinnelige og mannlige kjønn, som vanskeliggjorde det å være kvinne og samtidig bli akseptert som fullverdig håndverker og tekniker. Den marxistiske feministen og kunsthistorikeren Griselda Pollock påpeker nettopp dette i *Differencing the Canon* (1999). Mens den mannlige kunsten ble betraktet som en universell og allmenngyldig tradisjon, ble kvinners kunst sett på som særskilt *kvinnelig* og tidvis privat.<sup>52</sup> Denne inndelingen av kunsten hvor det 'maskuline' og det 'feminine' skal ha ulike kvaliteter, bygger derfor opp et sett forestillinger som farger hvordan kvinners kunst blir mottatt og verdsatt. Forestillingene kan så anses som ideologisk konstruert. Samtidig problematiserer Pollock hvordan kvinnelige kunstnere kan trekkes frem i ettertid uten å bli heroisert på grunnlag av å være *kvinne*. Verket skal ikke 'miste' (eller få) sin betydning på grunnlag av hvilket kjønn som står bak. Nochlin og Pollock viser til en kunstkanon som var skrevet fra et mannsdominert perspektiv, som da vil tilsi et uhistorisk perspektiv hvor det godtas at kvinnen er mindre kreativ, mindre intelligent og ikke en viktig del av et uttrykk for den moderne erfaringen.

### **Paradoksalt forhold mellom teori og praksis**

I Bauhaus-programmet av 1919 het det at «Any person of good repute without regard to age or sex, whose previous education is deemed adequate by the Council of Masters, will be admitted, as far as space permits.»<sup>53</sup> Likestillingen fremstår som et av Bauhaus' viktigste mål, sterkt i tråd med kvinnens nyervervede rolle og den sosiale konteksten. Alle søkere vil dermed bli sett som en homogen masse som stiller på samme grunnlag, uten kjønn som en restriksjon. Kjønnsideologien forble et viktig aspekt gjennom Bauhaus' historie, hvor skolen utad fremstod som progressiv ved å gi kvinner lik studierett, men innad praktiserte de dette i mindre grad. Så sent som i 1932 beskrev en avisartikkel forholdet: «The relationship between teachers and students is completely collegial; women, of course, have equal rights in every

---

<sup>52</sup> Griselda Pollock, *Differencing the canon : feminist desire and the writing of art's histories*, Re visions : critical studies in the history and theory of art (London: Routledge, 1999). s. 66-69

<sup>53</sup> Walter Gropius, *Programme of the Staatliches Bauhaus in Weimar (1919)* red. Ulrich Conrads, Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts (Cambridge, Mass: MIT Press, 1970). s. 53



regard.»<sup>54</sup> Likevel har det vist seg i senere forskning, at likestillingen hos Bauhaus var mer en teoretisk og strategisk tilnærming enn den var i praksis.

Selv om de fleste navnene som tilknyttet Bauhaus, enda i dag, er menn, var det i praksis omvendt. Det har vært lite kjent, men har blitt belyst og omdiskutert i senere år, at Bauhaus var fylt med kvinner som utførte eksperimentelle og kreative arbeider – studenter så vel som *Meister*.<sup>55</sup> Intensjonen utad var å ha en 50/50 fordeling av kvinner og menn, hvor alle som søkte stilte på samme grunnlag lik sitatet ovenfor viser. I realiteten var det en større andel kvinner de første årene på Bauhaus, samt flere kvinnelige søkere de påfølgende årene. Gropius hadde grovt underestimert kvinnenenes ønske om å studere ved Bauhaus, og utopien ble en realitet. Dette kan forklares med at før Bauhaus hadde kvinner liten eller ingen mulighet til å ta en kunstutdannelse, de fleste akademier var stengt for kvinner som da måtte ta utdannelsen privat.<sup>56</sup>

Gropius uttalte at det ville være «no distinction between the beautiful and the strong sex. Absolutely *equal*, but also absolutely *equal* duties<sup>57</sup>» ved den nye skolen. Ironisk med tanke på fordelingen av kvinner i de forskjellige verkstedene. Uttalelsen sier for så vidt sitt, han skaper en markant forskjell mellom kjønnene gjennom denne inndelingen. Ved å kommentere kjønnene som klisjeer, viser Gropius også til hvilke kvaliteter han ilegger de – kvinnen den fagre, hvis plass er i hjemmet, og mannen, den sterke og arbeidende håndverkeren. Kvinnen har altså ikke samme fysiske muligheter eller kvaliteter til å utføre samme handling som en mann. Samtidig som han skaper dette skillet mellom kjønnene, gjør Gropius det tydelig at det ikke vil forekomme forskjellsbehandling tross kjønnenes ulike kvaliteter. De vil få samme oppgaver og stille likt. Selv om kvinnene hadde synliggjort seg i kunstfeltet på slutten av 1800-tallet, var det ikke forventet at kvinnene ønsket en karriere når de hadde et familieliv – kvinnens naturlige kall. Kvinnene ble ilagt en stereotypi, hvor deres følelser var knyttet opp til morskapet alene og stod dermed i veien for den kunstneriske kreativiteten.<sup>58</sup> De kvinnelige studentene så studiet ved Bauhaus som en frigjøring fra samtidens kvinnespesifikke attributter, men den allerede konstituerte kunstpraksisen var basert på det *mannlige geniet*.

---

<sup>54</sup> Baumhoff, *The gendered world of the Bauhaus: the politics of power at the Weimar Republic's premier art institute, 1919-1932*. s. 53

<sup>55</sup> Som en tilknytning til håndverket innførte Gropius tittelen *Meister* (Mester) i stedet for den akademiske professortittelen.

<sup>56</sup> Baumhoff, *The gendered world of the Bauhaus: the politics of power at the Weimar Republic's premier art institute, 1919-1932*. s. 19

<sup>57</sup> Notater fra Gropius tale til Bauhaus studentene 1919. Walter Gropius papirer, no 7/10. BHA i *ibid.* s. 53

<sup>58</sup> *Ibid.* s. 57

Retorisk var Gropius nøye på å fremme kvinnes likestilte muligheter, men hans erklæringer rundt dette temaet var heller representativt for Bauhaus sin posisjon og progressive tilnærming, enn hva realiteten var ved skolen.<sup>59</sup> Selv med utsagnet og lovnaden om «[...] absolutely *equal* rights, but also absolutely *equal* duties»<sup>60</sup> ble de fleste kvinnene henvist til verksteder ved Bauhaus som ikke var ansett som fysisk tunge. Dette til tross andre kvalifikasjoner og evner de måtte ha demonstrert under det obligatoriske grunnkurset. Kulturhistorikeren Anja Baumhoff har undersøkt dette, og påviser gjennom flere personlige brev og notater hentet fra både elever og ledelse, at Gropius og styret ved Bauhaus bevisst satte kvinnene i veveriene, karakterisert som «[...] primarily a woman's field of work.»<sup>61</sup> Veveriet karakteriseres dermed i en negativ konnotasjon knyttet til det som allerede var ansett som kvinnelig – en dekorativ kunst hvor kvinnens status ble overført til arbeidet og vice versa.

Det ble også startet en ren kvinneklasse hvorpå ledelsen – Master Council – samtykket til det nye forslaget og svarte at det ikke skulle være noen unødvendige eksperimenteringer<sup>62</sup> – kvinnen skulle forbli ved det trivielle. Selve opprettelsen av kvinneklassen var i utgangspunktet ikke en særlig forskjellsbehandling, da det også var flere kvinner selv som foretrakk dette. Det var ledelsens innskrenkning av muligheter for kvinner til å delta på andre områder som var diskriminerende.

Brandt startet i metallverkstedet i 1924 etter forslag fra Moholy-Nagy, tross beskrivelsen av verkstedet som upassende arbeid for en kvinne. På et vis fremstår det som om hun motsa seg rasjonaliseringen av kvinnes plass i de 'myke' verkstedene.<sup>63</sup> Tross indikasjonen på at metallverkstedet ikke var en plass for kvinnen med grunnlag i en foreldet og stereotypisk fremstilling, fullførte Brandt som eneste kvinne. Hun var en av totalt elleve kvinner som startet i verkstedet, en indikasjon på det motsatte av hva Gropius anså som kvinnelig arbeid og ønsket om å arbeide i andre verksteder enn veveriet. Som Baumhoff skriver ble Marianne Brandt integrert i metallverkstedet kun som et unntak, som en ikke-truende *other*.<sup>64</sup> Hennes mannlige kollegaer uttalte likeså diskriminerende at «kvinner ikke

---

<sup>59</sup> Ibid. s. 54

<sup>60</sup> Notater fra Gropius tale til Bauhaus studentene 1919. Walter Gropius papirer, no 7/10. BHA i *ibid.* s. 53

<sup>61</sup> Stölzl i OFFSET Buch und Werbekunst, Leipzig, No. 7 (1926), sitert i Winkler, 1969, s. 116 i Sigrid Weltge-Wortmann, *Bauhaus textiles: women artists and the weaving workshop* (London: Thames and Hudson, 1993). s. 44

<sup>62</sup> Ibid. s. 44

<sup>63</sup> Veveri, bokbinderi og keramikk

<sup>64</sup> Baumhoff, *The gendered world of the Bauhaus: the politics of power at the Weimar Republic's premier art institute, 1919-1932*. s. 143

hører hjemme i metallverkstedet.»<sup>65</sup> Senere skrev hun også om hvor vanskelig det var å få innpass og anerkjennelse i det mannsdominerte verkstedet i *Letter to the younger generation*.<sup>66</sup>

Som nevnt hindret klisjeer og stereotypier tilknyttet kjønn kvinnene fra å oppnå å være en fullverdig håndverker eller tekniker i Bauhaus-sammenheng. Samtidig er det et interessant poeng, at den nye kunstnerrollen ved Bauhaus ønsket å gå bort i fra kunstner-begrepet, som konvensjonelt er ensbetydende med mannlig, og i stedet ta i bruk betegnelsen ingeniør eller tekniker som et etos av modernismens omskiftninger. Dette kan forstås som et forsøk på å skape en universell person frigjort fra kjønnsassosiasjoner, men det er likevel en terminologi som kun tilsynelatende er nøytral. Lik *Bauhäusler*, begrepet for en student ved Bauhaus, ligger det en språklig føring og en kulturell konstruksjon bak, hvor det maskuline kjønn og mennesket tenderer til å skli over i hverandre og derav være underforstått som mannlig. Som Baumhoff utleder, håpet de kvinnelige studentene at Bauhaus ville frigjøre dem fra samtidens generalisering, men da den ideelle studenten var fremstilt som en mann lot det seg vanskelig gjøre.<sup>67</sup> Kjønn blir med andre ord brukt som en betydningsbærer, og dermed har dette konsekvenser for kunstnerrollens identifikasjon.

Fortolkningen og fordelingen av kjønn i livløse objekter kommuniseres gjennom språket og kulturelt betingede forutsetninger. Bauhaus-estetikkens former fremstår som rene, sterke og dristige, og kan dermed sies å gå i mot det som tradisjonelt har blitt assosiert med det feminine – ornamentikken og den dekorative kunsten, som Gropius nå ønsket å fjerne seg fra. Kurver og sirkler, som eksemplifiseres i flere av Brands verk, assosieres gjerne med den kvinnelige kroppen, mens avantgarde-kunsten og de moderne tendensene gjerne blir ansett som maskuline. Er det slik at det nye allerede er kjønn som maskulint da denne tanken er forankret i samfunnet og kanon?

Pedagogen Johannes Itten praktiserte også en formteori der fordeling av kjønn var gitt henholdsvis sirkelen som kvinnelig og kvadratet som mannlig. Itten mente at form ikke kun var gitt en viss utforming, men også hadde en karakteristikk (Formcharaktere). Kvadratet hadde en horisontal og vertikal karakter, trekanten en diagonal og sirkelen var redusert til en formal karakter – dermed ikke en geometrisk figur lik de andre, men en figur uten substans.<sup>68</sup> Som Baumhoff forklarer attribuerer Itten dermed kvinnen som substansløs, hun kan ikke

---

<sup>65</sup> Bauhaus-Archiv, Berlin (BHA 10011/2) oversatt i Finborud m. fl., *Bauhaus på norsk*. s. 12

<sup>66</sup> Marianne Brandt, *Letter to the younger generation i Neumann, Bauhaus and Bauhaus people : personal opinions and recollections of former Bauhaus members and their contemporaries*. s. 106

<sup>67</sup> Baumhoff, *The gendered world of the Bauhaus: the politics of power at the Weimar Republic's premier art institute, 1919-1932*.s. 52

<sup>68</sup> Ibid. s. 153

eksistere alene, men må defineres ut i fra sin kontekst – familien og hjemmet.<sup>69</sup> Dette bipolare kjønnskonseptet gikk igjen i undervisningen på Bauhaus, hvor også flere av de andre pedagogene som eksempelvis Kandinskij og Schlemmer uttrykte lignende ideer.

Slik sett er det spennende å se Brandts metalledesign i en sammenheng, der den største delen av hennes produksjon er tiltenkt husholdet som konvensjonelt blir sett på som kvinnens arena. De simple, men innovative designene tilbyr en ny måte å leve på som moderne kvinne. Slik utfordrer Brandt det kjønnskodede formatet og teknikken som kan ilegges metallarbeidet. Denne tematikken hvor hun utfordrer vante konvensjoner, trekker hun også med seg i arbeidet sitt med montasjer der kvinnelige figurer viser til et alternativ syn på kvinnen og samfunnet – *den nye kvinnen* som en kritisk betrakter av kvinnelige stereotypier og metonymier.

---

<sup>69</sup> Ibid. s. 153

## Kapittel 2. – En kjønn kunstpraksis, modernitet og nye forhold

Et verk kan bare attribueres som kjønn rent metaforisk. Riktignok, som kunsthistorikeren Briony Fer bemerker, kan livløse objekter tilskrives kjønn gjennom språket rent formalt gjennom ulike språkklasser og bøyningsformer, genus, men det er ikke dermed sagt at objektet besitter feminine eller maskuline kvaliteter.<sup>70</sup> Ser en dette i lys av kunstverk vil kunstnerens kjønn også skape visse konnotasjoner som utspiller seg innenfor en, ofte, stereotypisk ramme. Gropius' paradoksale utsagn om det *sterke og vakre kjønn* fungerer som et godt bilde på hvordan språket opprettholder et negativt skille mellom menn og kvinner. Gjennom valget av ord eksemplifiserer det tidligere nevnte sitatet, hvordan Gropius merker kjønnenes (og verkenes) muligheter og begrensninger. Ved å tillegge et verk denne merkingen av kjønn, om enn rent metaforisk, gjør det noe med lesningen og fortolkningen av verket. Slik sett blir subjektene ladede bærere, hvor kjønn spiller en viktig rolle for den narrative fortolkningen. Der språklig genus kan sies å skape en inndeling som vil gi et sett forestilte roller og identiteter, kan en spørre hvilken effekt kjønnets rolle har innenfor den visuelle representasjonen?

Fer tar utgangspunkt i dette spørsmålet og søker en relevant måte å snakke om kjønn og verk i sin artikkel *What's in a Line? Gender and Modernity* (1990). Med utgangspunkt i 1920-tallet og den geometriske, konstruktive tendensen innenfor moderne kunst, ønsker hun å komme frem til en måte å snakke om kjønn i verk, som ikke reduserer betydningen av kjønn til kunstneren bakom verket. Kunstneren vil bokstavelig talt være det fysiske kjønn som står bak verket. Et verk kan være laget av en kvinne og et annet av en mann. Dette oppretter et bevisst/ubevisst fortolkningsforhold, men spørsmålet Fer ønsker å belyse er hvilken form kjønn tar i kunstverket. Det er ikke nødvendigvis gitt at verket deler det samme kjønn som sin skaper, men gjennom å påpeke kunstnerens kjønn vil det dermed skje en inndeling av verket og dets fortolkning. Fer fordrer heller en måte å se kjønn som en effekt av selve representasjonen og ikke kun som en metafor og diskursiv effekt.<sup>71</sup> Hun ønsker med andre ord å se vekk i fra de overførte betydningene og assosiasjonene som den språklige inndelingen og kjønn skaper i forholdet mellom kunstneren, verket og betrakteren. En kan dermed si, at vår forståelse av kjønn som metafor er avgjørende for forståelsen av verket, men også for hva vi legger i begrepet modernitet.

---

<sup>70</sup> Briony Fer, "What's in a Line? Gender and Modernity," *Oxford Art Journal* 13, no. 1 (1990). s. 77

<sup>71</sup> *Ibid.* s. 77

Brandt jobbet først og fremst innenfor det som kan sies å være kodet som et maskulint medium ved Bauhaus – metall. Håndverket og designet kodes gjennom en opparbeidet, forenklet forestilling om metallarbeidet som et mannsdominert yrke med tungt, fysisk arbeid. Det kan tenkes at denne forestillingen går helt tilbake middelalderens laug med håndverkere og selgere, som da også var mannsdominert.<sup>72</sup> Det kan med andre ord sies å være en del forventninger som følger med (smed)tradisjonen, hvor den arbeidende og det produserte gis et bestemt kjønn. Denne fremstillingen eksemplifiserer Fer i sin artikkel der kunsten blir kjønnnet som et resultat av en diskursiv effekt og iboende forestillinger. Ved å påpeke Brandts rolle som kvinne i denne sammenhengen, utfordres de vante holdningene og konnotasjonene. Det vi ser og erfarer som betrakter, er ikke nødvendigvis i overensstemmelse med det som vi tilskriver verkstype og kunstneren. Dermed engasjerer dette til en kjønnspolitikk hvor Brandt agerer som modernistisk smed ved institusjonen og dermed utfordrer den rådende stereotypien.

Likevel er det verdt å merke seg, at de som jobbet i metallverkstedet ved Bauhaus skulle være fremtidens ingeniører, og produksjonen ideelt sett skulle utføres av maskiner på samlebånd. Hvilken rolle spiller kjønnnet for designet eller designeren da, når kunstnerens produksjon stilles til side for maskinen? Når maskinen som en anonym bestanddel i produksjonsrekken utfører kunsten, kan det tenkes at kunsten ikke har noe kjønn? Fer bemerker, at denne fornektelsen av det individuelle uttrykket medfører en problematikk ved fraskrivelsen av kunstnerens verkstilhørighet. For hvordan kan det som *ikke* klassifiseres som en kunstner, en negasjon, ha kjønn?<sup>73</sup>

På den ene siden er det formale aspekter i Brandts montasjer som ikke demonstrerer en enkelt kunstners individualitet, et bakenforliggende selv, som knytter verkene hennes opp mot de konstruktivistiske prinsippene. Hun utforsker de geometriske grunnformene gjennom en stram komposisjon og dels bruk av linjer for å knytte sammen enkeltelementene som viser til Brandts status som konstruktør. Brandt agerer selv som maskin ved å klippe ut de ulike delene. Fotomontasjene består av skjematisk, reproduserte elementer, hovedsakelig fotografier som demonstrerer den tekniske prosessen. Ser en tilbake på et av de tidligste argumentene for at fotografiet ikke er kunst, viser til poenget med den mekaniske maskinen som fjerner kunstnerens *hånd*. Flere av fotomontasjene har også påtegnede blyantlinjer, som sammen med den ofte enkle, men dynamiske komposisjonen tenderer mot den beregnende

---

<sup>72</sup> Bauhaus selv bygger på utgangspunktet i *Bauhutten*, som er et middelaldersk laug.

<sup>73</sup> Fer, "What's in a Line? Gender and Modernity." s.77

vitenskapelige sfæren som er karakteriserende for konstruktivismen, slik Fer omtaler det i sin artikkel.

På den andre siden peker fotomontasjenes innhold også mot en slags realisme hvor Brandt blander virkeligheten med kunsten. Dette står i kontrast til den abstraherte tendensen, hvor hun tar i bruk objektive, realistiske elementer som innhold. Saksens redigering skaper et brudd med tilstandene som fremstilles i elementene. Den ødelegger fotografiets nærvær og etterlater i stedet et tomrom som holder fast fragmentene. Tross bruken av fotografi, er montasjene fremmedgjorte fra en realistisk fremstilling. Dokumentets, fotografiet, sammenhengende flate transformeres i stedet til sekvenser i rytmisk overlapping. For Rosalind E. Krauss er det disse mellomrommene som tydeliggjør at vi ikke observerer virkeligheten, men verden slik den er fylt med tolkning eller betydning.<sup>74</sup>

## **Verksbenevnelse**

Kunsten ble på dette punktet i historien, spesielt med vekt på konstruktivismen, ansett som rent formale undersøkelser og eksperimenteringer med utgangspunkt i et geometrisk formspråk. Som vi så, karakteriserer Fer den geometriske, konstruktive kunsten som ukjønn. Verkene fra denne perioden fremstår ikke som individuelle refleksjoner eller indre sjelebilder, lik ekspresjonismen som hadde vært toneangivende på starten av 1900-tallet. De tenderer heller mot en kollektiv øvelse i form, rytme og komposisjon – en maskinestetikk hvor individets følelser blir utelatt og vitenskapen trer inn. Verkets teknikk og prosess skulle synes i overflaten, lik et spor av kunstneren som metaforisk agerer maskin. Kunsten, spesielt innen den russiske konstruktivismen, pekte mot ønsket om å reintegrere kunsten i livet. Dette eksemplifiseres også i Bauhaus, med Walter Gropius' forhåpning for skolens rolle i å designe et bedre og mer humant industri-Tyskland. Ved å basere kunsten på moderne produksjonsprinsipper kunne det endelig skapes en etterlengtet gjenforening med livet. Undersøkelser av form og materialer som kunne operere i prinsipper for design, ville være nyttige for samfunnet. Kunsten etter oktoberrevolusjonen i 1917 orienterte seg i retning av teknisk produksjon, hvor kunstnerne forlot det rent maleriske for å delta i den materielle og ideologiske oppbyggingen av det kommunistiske Sovjet. Fer argumenterer for at disse periodiske verkene er vitenskapelige i overført betydning, da de krysser sfærene for kunst og vitenskap gjennom bruken av redskaper som var ansett som ukonvensjonelle i kunsten, men

---

<sup>74</sup> Krauss, *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*, nr 7. s. 155

heller knyttet til tekniske tegninger og ingeniøryrket.<sup>75</sup> Verket skulle demonstrere *hvordan* det hadde blitt laget og fremvise «[...] the material aspect of the surface.»<sup>76</sup> Innenfor konstruktivismen, som Brandt adapterte formale likheter til, gjennom Moholy-Nagys tilnærming, var kunstneren definert som en konstruktør – en dyktig spesialarbeider med verdi for (det kommunistiske) samfunnet.<sup>77</sup>

## Den nye kvinnen

Brandts arbeider reflekterer den radikale moderniseringen hun gjennomgår, både som kvinne og kunstner, hvor hun gjennom ulike medium trer inn på et estetisk felt som tidligere hadde vært reservert for menn. På samme måte som en kan stille spørsmål med hvorfor en form kan tilknyttes kjønn, kan en stille spørsmål ved hvordan mediene former bildet av kjønn og hvilken rolle de har.

Med sitt korte hår, androgyne påkledning og nyervervede rolle i samfunnet, faller den moderne kvinnen mellom den gjengse oppfatningen av hva som skulle betegnes mannlig og kvinnelig. Det oppstår spørsmål om hva *den nye kvinnen* er, uten noen strek under svaret. Den nye kvinnen representerer på en måte samfunnsforandringen som visualiseres gjennom media. Dette fører igjen til spørsmålet om hva hun oppfattes som, og hva hun *vil* oppfattes som. Er den nye kvinnen et tredje kjønn? *Den nye kvinnen*, eller *Die neue Frau* som det opprinnelig heter på tysk, oppstod som et utvidet begrep som ble visualisert og tilpasset ulike situasjoner og brukere gjennom massemedia. Det er et kulturelt og sosialt konstruert begrep, og som historiker Atina Grossmann forklarer, var den nye kvinnen «a much abused and conflicted image of the flapper, young stereotypist, and working mother.»<sup>78</sup> Det er med andre ord snakk om mange ulike presentasjoner av den nye kvinnerollen. Kunsthistoriker Maud Lavin påpeker at den varierende bruken av terminologien rundt den nye kvinnen på 1920-tallet, viser til hvor viktig dette paradigmet var i sammenheng med den nylig moderniserte Weimarrepublikken, fremveksten av massemedier og redefineringen av kvinnens rolle.<sup>79</sup> Den nye kvinnen var et symbol på de faktiske forandringene, sosialt og demografisk, som oppstod etter første

---

<sup>75</sup> Fer, "What's in a Line? Gender and Modernity." s. 79

<sup>76</sup> Viktor Sklovskij om *faktura* i Batchelor, Wood, og Fer, *Realism, Rationalism, Surrealism : Art between the Wars*. s. 100

<sup>77</sup> Fer, "What's in a Line? Gender and Modernity." s. 81

<sup>78</sup> Atina Grossmann, *The New Woman and the rationalization of sexuality in Weimar Germany*, i *Power of Desire: The politics of Sexuality*, red. Christina Stansel og Sharon Thompson Ann Snitow (New York: Monthly Review Press, 1983).s.156-157 i Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife : the Weimar photomontages of Hannah Höch* (New Haven, Conn: Yale University Press, 1993). s. 4

<sup>79</sup> *Ibid.* s. 1



verdenskrig. I opposisjon til fortidens tradisjonelle kvinneideal, ble den nye kvinnen et symbol på hvordan politikken, samfunnet og hverdagen var i forandring. Som et resultat av den radikale forandringen i konsumkulturen, arbeidslivet, politikken og underholdningen i Tyskland etter første verdenskrig, etablerer den nye kvinnen seg som et visuelt ikon for Weimarrepublikken. For å sitere Grossmann var den nye kvinnen i Weimar en personifisering av fantasien og den materielle virkeligheten – tanken om hva kvinnen var og hvordan hun faktisk opptrådte i samfunnet.<sup>80</sup>

Gjennom hendene til kvinnelige samtidskunstnerne ble den nye kvinnen til retoriske virkemidler. Det oppsto et rom der kvinner begynte å utforske sitt forhold til modernitet og modernisme, ut fra egne premisser.<sup>81</sup> Ved å ta i bruk den nye kvinnen som et symbol, kan en dermed si at det demonstrerer en kulturell forståelse av samfunnet, men også en kritisk representasjon av den nye bevisstheten om en foranderlig verden. Følgelig er den nye kvinnen en motsats til det stereotypiske bildet av kvinnen som kun *the beautiful sex*. I montasjen *Helfen Sie mit! (Die Frauenbewegte)* (1926) tar Brandt oss med inn i et oppstykket, krigsherjet landskap hvor ansiktet til en kvinnelig piperøykende protagonist ikledd briller og hatt, utfordrer betrakterens blick. Kvinnen har karaktertrekk som assosieres med det maskuline – kort hår, kraftig brilleinnfatning og pipen som hviler i munnviken. Brandt kombinerer dette med en moderne femininitet hvor hun markerer det kvinnelige med øyensminke og leppestift. Figuren er personifiseringen av den nye kvinnen, omgitt av en kaotisk og ødelagt verden hvor hun betrakter det hele med et skeptisk blick. Brandt fremstiller kvinnen i krigsmaskineriet og den påfølgende usikkerheten etter første verdenskrig. Som nevnt ble kvinnene en større del av det offentlige rom under krigen, og kvinnen i Brandts montasje kommer med følgende budskap fra pipens snakkeboble: «Hjelp til!». Otto viser også til denne montasjen som ett av Brandts mange eksempler på fremstillingen av den nye kvinnen. Hun påpeker at utropet kan være ment som en massemobilisering for fred.<sup>82</sup> Slik jeg tolker det er det en påminnelse av kvinnens styrke og egenskaper, som strekker seg utenfor stereotypiske fortolkninger. Kvinnen fremstår som et symbolsk bilde og vil vekke sine medsøstre.

I en annen montasje, *Es wird marschiert* (1928), fremstiller Brandt en annen type kvinne i møte med en kaotisk og politisk tilspisset verden. Kvinnen som også her har kortklipt

---

<sup>80</sup> Atina Grossmann, "'Girlkultur, or Thoroughly Rationalized Female: A New Woman in Germany?'" i *Women in Culture and Politics: A Century of Change*, red. Blanche Wiesen Cook Judith Friedlander, Alice Kessler-Harris, and Carroll Smith-Rosenberg (Bloomington: Indiana University Press, 1986). s. 62-80

<sup>81</sup> Marsha Meskimmon, *We weren't modern enough: women artists and the limits of German modernism* (Berkeley: University of California Press, 1999). s. 193

<sup>82</sup> Otto, *Tempo, Tempo!: Bauhaus Photomontagen von Marianne Brandt*. s. 28

hår, tar i denne montasjen del i nyhetsbildet som en betrakter fra utsiden. Landskapet brettes ut for henne, i Ottos ord lik en avis,<sup>83</sup> men det fremstår også som en film sett fra baksiden av lerretet. Kvinnen betrakter her den foruroligende montasjen som presenteres med et distansert blick. Hun forsøker å ta det hele innover seg, mens hun nipper til en drink. Hva kan *hun* gjøre?

Disse verken eksemplifiserer hvordan Brandt tematiserer og trekker frem Die neue Frau, og de ulike rollene hun inntar i samfunnet, i sine montasjer. Brandt representerer kvinnen gjennom allerede eksisterende materiell, men hun er ikke den eneste kunstneren som fremstiller en maskulinisert kvinne i tyveårene. Art deco-maleren Tamara de Lempicka (1898-1980) fremstilte oftest kvinner i et formspråk influert av kubismen, med en moderne storby som bakteppe.



Marianne Brandt, Helfen Sie mit! (Die Frauenbewegte), 1926. Fotomontasje, 68,3 x 50,3 cm. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

---

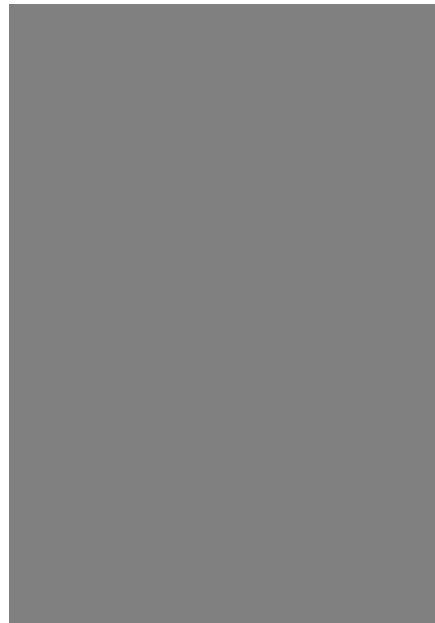
<sup>83</sup> Ibid. s. 97



Marianne Brandt, *Es wird marschiert*, 1928. Fotomontasje, 50,2 x 65,5 cm.  
Leihgabe Militärhistorisches Museum der Bundeswehr Dresden.



Tamara de Lempicka, *Portrait of the Duchess* 1925



Otto Dix, *Portrait of the journalist Sylvia von Harden* 1926  
1,21 m x 89 cm. Tempera

I *Portrait of the Duchess de la Salle* (1925) har de Lempicka portrettert hertuginnen med en bred benpositur, tilbakelent mot en tildekket sokkel. Hun har kort, sort hår og androgyne trekk som forsterkes av de mørke dressliknende klærne. Kroppsspråket fungerer som en allegori for makt der hertuginnens positur trekker paralleller til klassiske jaktportretter og fremstillinger av seierherrer. I Ottos analyse av *Helfen Sie mit!* trekker hun frem Otto Dix' malte versjon av

den røykende, intellektuelle nye kvinnen, ferdigstilt samme år som montasjen. Portrettet av Sylvia von Harden iført monokkel og midt i en talende gest, speiler for Elizabeth Otto de samme maskuline karaktertrekkene, som er gjentakende for fremstillingen av den nye kvinnen med androgyne trekk, rett klesdrakt og kort hår.

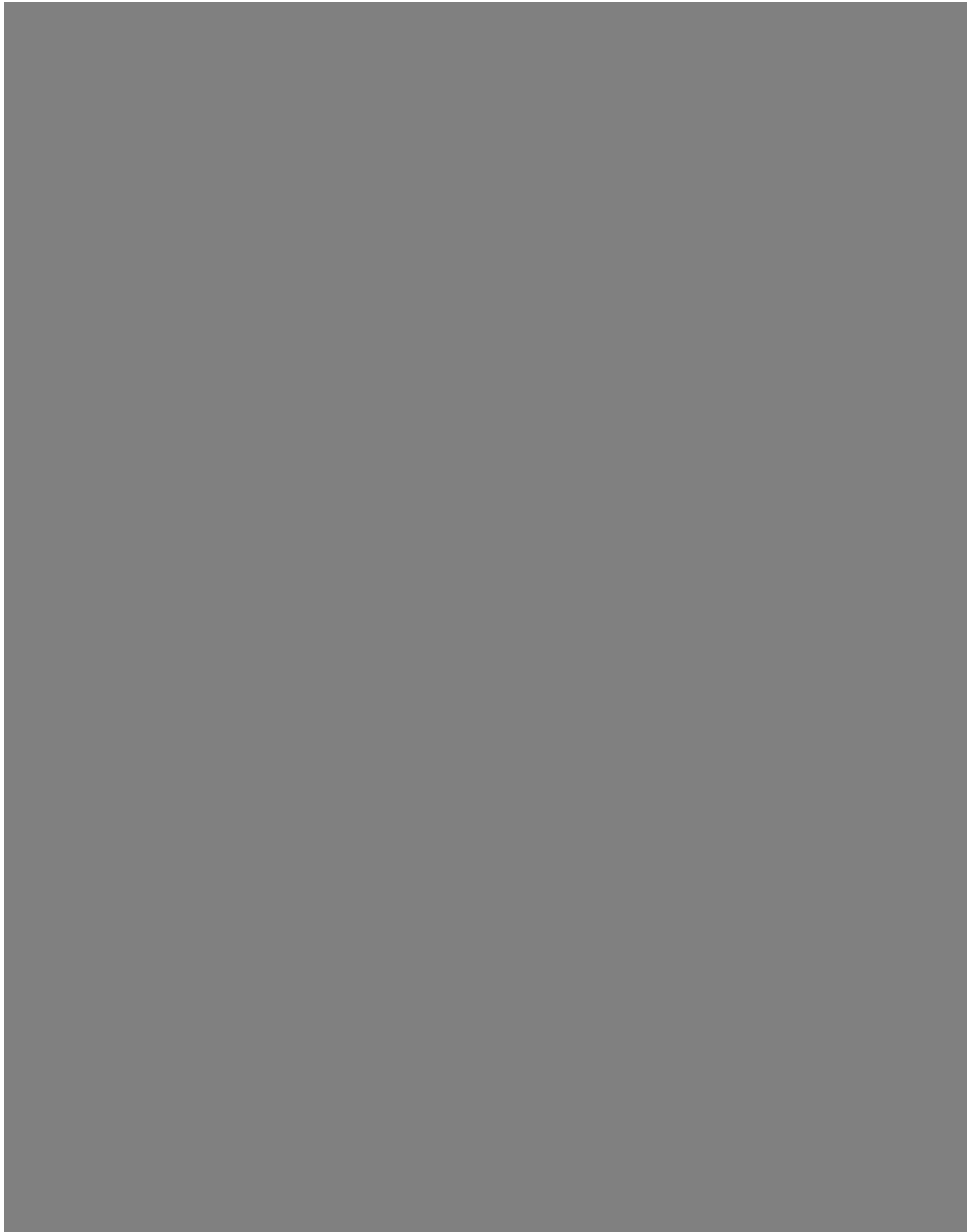
Otto kommenterer ikke den heller usympatiske fremstillingen av von Harden. Kroppen hennes er nærmest fordreid med forvokste hender, øynene er sløvet og det hele fremstår for meg som en karikert versjon av den nye kvinnen. I Dix' fremstilling hvor han attribuerer den nye kvinnen, ser jeg den like mye som en latterliggjøring som den er en hyllest. Med utgangspunkt i Dix' egen tolking av den dokumenterende tendensen *Neue Sachlichkeit*, strippet han modellen for alt pålagt og fremstilte subjektet som et sosialt konstruert offer eller en rekvisitt.<sup>84</sup> Slik jeg tolker det danner Dix i sitt portrett en dissonans til fremstillingen av den nye kvinnen. Dette igjen speiler kvinnens tiltredelse i det sosiale og den nye rollen, som ikke ble tatt like godt i mot av alle. Brandt skriver selv om dette hvor hun gjenforteller: «[...] I was not accepted with pleasure – there was no place for a woman in a metal workshop, they felt.»<sup>85</sup> Dette sitatet viser godt de faktiske forholdene som oppstod når kvinnen bevegde seg inn på det som tidligere hadde vært å regne som mannsdominert grunn.

Oppsummert eksemplifiserer disse ulike fremstillingene av den nye kvinnen, et historisk skifte i fremstillingen av kvinner, deres egenfremstilling og posisjonering i det sosiale rom. Likevel er det viktig å påpeke at disse fremstillingene ikke nødvendigvis er et rett bilde som representerer alle kvinnene i denne perioden, men de er heller ikke et falskt bilde av den 'virkelige' kvinnen. De viser heller til en spesifikk måte 'kvinnespørsmålet' ble visualisert under Weimarrepublikken. *Die neue Frau* fremstår nærmest som en symbolsk representasjon, en skapt identitet som ble sett opp til, debattert og omformet etter behov av menn og kvinner i alle samfunnslag. Slik kan en påstå at figuren er et stereotypisk bilde skapt av massemedia, som påvirket både mannlig og kvinnelig oppførsel, ved å utydeliggjøre linjen mellom kjønnsforskjeller. Men selv om den nye kvinnen fremstår som medieskapt, var hun like mye et resultat av de kvinnelige konsumentene. Ved å bevege seg fra det private til det offentlige, blir den nye kvinnen et viktig verktøy og et bilde som kan redefinere hva som er 'kvinne'. Således er figuren en viktig visuell og psykologisk modell for kvinner som forsøker å finne en identitet i den moderne settingen.

---

<sup>84</sup> Foster, *Art since 1900 : Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. s. 212

<sup>85</sup> Marianne Brandt, Letter to the younger generation i Neumann, *Bauhaus and Bauhaus people : personal opinions and recollections of former Bauhaus members and their contemporaries*. s. 106



Marianne Brandt, Pariser Impressionen , 1926, fotomontasje. 65,2 x 50 cm. Stiftung Bauhaus Dessau.

## Pariser Impressionen (1926) – kvinnen i det sosiale rom

Den illustrerte pressen i mellomkrigstiden var fylt med bilder av ulike fortolkninger av den nye kvinnen. Visuelle typologier av Weimarkvinnen ble presentert for allmennheten i kunsten, på kino, gjennom massemedia, reklame, nye illustrerte magasiner, mote, vitenskapelige artikler, butikkvinduer og underholdningsscenen. Det sosiale rommet var farget av disse ulike forestillingene.

I én av Brandts mest overdådige fotomontasjer fra 1926 viser hun en rekke ulike fremstillinger av kvinner i et oppstykket parisisk bybilde. Utskjæringene overlapper hverandre i en tett diagonal komposisjon på en mosegrønn bakgrunn, hvor betrakteren presenteres en rekke forskjellige scener i grått, sepia, rosa og blått. Elementene er spredt utover arket, men er likevel i en form for et kontrollert kaos hvor en kan bevege seg fritt rundt. Dette er en av Brandts tidligste montasjer og er fra da hun selv hadde et opphold i Paris 1926-27. Montasjen består av ulike utklippede figurer og mennesker hentet fra tysk og fransk presse,<sup>86</sup> der Brandt presenterer en moderne og yrende metropol. Brandt ser ut til å hylle den parisiske kvinnens overfladiske skjønnhet, samtidig som hun utfordrer og parodierer den. Som tittelen tilskriver presenterer *Pariser Impressionen* et innblikk i Paris yrende byliv, hvor flere imponerende kostymekledde kvinner, og noen menn, trer frem som kosmopolitter i landskapet.

Som Otto bemerker kan dette verket vise til en form for erfaring av kjønn, gjennom en vandring i de parisiske gater som kvinnelig betrakter i en moderne storby, som en *flâneuse*.<sup>87</sup> Flanøren symboliserer friheten til å bevege seg i byens offentlige rom, men kun som konsument gjennom et kontrollerende blick – en personifisering av de nye former for offentlig erfaring av det moderne.<sup>88</sup> *Pariser Impressionen* representerer byens kvinner på mangfoldige måter, hvor en kvinne iført en liten strålende paljettdrakt og stjerneglorie troner komposisjonen. Hun strekker seg ut i glansen og tar i mot hyllesten hun får fra en overfylt dobbeldekket buss nedunder, midt i montasjen. Et klovnehode svever i kontrast til høyre for den glitrende danseren og smiler tilsynelatende fårete. Andre kvinnelige figurer beveger seg på tvers nedover i det visuelle landskapet. Vi ser en glamorøs kvinne i en overdådig kjole som kokett holder opp et lommeørkle. Den overdådige kreasjonen sees som en historisk markør for kvinnes undertrykkelse, der kjolen med sitt snørende korsett gjør det vanskelig å puste,

---

<sup>86</sup> Otto viser i sine fotnoter til de antatt opprinnelige magasinene i Otto, *Tempo, Tempo!: Bauhaus Photomontagen von Marianne Brandt*. s. 153

<sup>87</sup> Ibid. s. 24

<sup>88</sup> Griselda Pollock, Det moderna och kvinnelighetens rum i Anna Lena Lindberg, *Konst, kön och blick : feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism* (Stockholm: Norstedts, 1995). s. 181

samtidig som den heller ikke egner seg til å sitte i. Dette står i kontrast til kvinnen i paljettdrakt som fremviser en frigjørende mote, ofte gutteaktig, på 20-tallet. Vi ser også et hode i relieff som hviler på to nakne kvinnebein og selve Eiffeltårnet rett under som plasserer scenen geografisk i tillegg til verkets tittel. Eiffeltårnet som her er avbildet fra lufta på et prospektkort, virker som en allegori på moderniteten og prosessene, som sammen utgjør et skifte i kulturen mot et teknologisk landskap. Eiffeltårnet muliggjorde for første gang for massene å se jorda fra oven. Jernkonstruksjonen førte til nye perspektiver på verden.

Som i flere av Brandts montasjer dreier også figurene her seg rundt en akse. De lange, kvinnelige beina, lagt kokett i kryss, lett tildekket av et lite klede ved lårene, trer frem som et av få fargeelementer plassert i verkets sentrum. En eldre, romslig herre som befinner seg under, stikker prøvende kvinnen i de rosa lårene. Han er tilsynelatende uanfektet av hennes mangel på torso og mer til, som har blitt erstattet med det som kan være et egyptisk hode i relieff. Figuren er iført en bowlerhatt, noe som får det hele til å se komisk ut. Denne enkeltfiguren isolert har formale likheter med Hanna Höchs dadaistiske formspråk, der personene ofte forblir identitetsløse gjennom en lignende maskering, hvor deler av ansiktet kan være brutt opp av forstørrede øyne, naser eller masker fra ulike stammer. Dette grepet eksemplifiserer en figur som ikke representerer et bestemt historisk individ, men heller konstruerer en *type* som viser til de sosiale og psykologiske aspektene. Betrakteren har dermed ingen, eller lite, begrep om hvem den avbildede opprinnelig var, og vil dermed kunne skape en egen avlesning.

Hodet i Brandts montasje leder tankene mot Frankrikes kolonialisering som var på høyde i tiåret mellom 1920 og 1930. Dette skaper en kulturhistorisk kontekst, hvor det ytterligere kan trekkes paralleller til 1920-tallets preg av jazzkultur og fascinasjon for det eksotiske som tematisk speiles i denne fremstillingen. Figuren bestående av et hode plassert på et par fagre bein representerer en fremmed kultur plassert sentralt i det 'parisiske kulturbildet.' Dette kan indikere en fascinasjon for andres levesett og kulturelle uttrykksmåter – et bilde på *the other*. Figuren fremstilles likevel i en vestlig kontekst, der den har fått en bowlerhatt à la Charlie Chaplins varemerke, sett blant annet i stumfilmen *The Kid* (1921). Dette skaper et humoristisk tilsnitt, en form for *animisme* hvor figuren blir levendegjort og endrer karakter. Det kan også være en kommentar som peker på adaptasjonen av ulike kulturer som settes inn i en stereotypisk mal for å passe, så vel som underholde, en ny befolkning.

Den amerikanskfødte danseren, sangeren og skuespilleren Josephine Baker som figurerer smilende med sitt løsrevne hode lenger nede i komposisjonen, indikerer også dette. Som to fargede vinger befinner det seg to *showgirls*, en på hver side av Bakers hode.

Danserne, den ene blå og den andre rosa, har mer tilbehør enn klær på seg der de gjør seg til på hver sin side. De er nattklubbens representanter, og lik kabaretpikene i George Seurats maleri *Le Chahut (1889)*, er de gjenstand for et fetisjerende blikk. Kvinnen til høyre holder om hodet til Adolphe Menjou, stjernen i filmen *A Woman of Paris (1923)*.<sup>89</sup> I sin samtid ville ansiktet hans forankret stedet historien utspinner seg, men det kan tenkes at filmens handling også tilfører et lydkomponent til montasjen, akkompagnert av grammofonplatene som også gir inntrykk av et lydbilde – muligens jazzen i *'the roaring twenties'*.

Ut fra byens rekke av tilbud kommer det en kvinne med barnevogn, som nesten forsvinner i mengden av de andre kvinneskikkelsene. Er hun glemt, eller en forbigått fremstilling av kvinnen? Til høyre i nederste hjørne av montasjen, ved veiens ende, står en luksuriøs bil parkert. Det sitter en kvinne bak rattet med to passasjerer i baksetet. Det originale bildet hentet fra et magasin viser at dette var to mannlige passasjerer, men i montasjen har Brandt bevisst fjernet deres identitet ved å kutte av hodene rett over dressløyfene de har på seg.

Henry Fords samlebåndproduksjon bragte det motoriserte kjøretøyet inn i bybildet og således en ny mobilitet og frihet hvor avstandene ble kortere. Den nye kvinnen er en oppdagelsesreisende i det moderne samfunnet, en typologi som utviklet seg i Weimarpresens film og kultur. En ekvivalent til den mannlige fremstillingen, men i kontrast til det maskuline bildet fremstilt med skytevåpen, felte dyr og innfødte fra fremmede kulturer, var den nye kvinnelige utforskeren en del av motebildets jungel.<sup>90</sup> Selv om denne fremstillingen tilsynelatende degraderer kvinnen til å være kun en motejeger, markerer de kvinnelige reisende, protagonistene, fotograferende og eventyrerne visualisert i pressen også en frigjøring av kvinnen i det moderne samfunn. Hun trådte inn på det som tidligere hadde vært regnet som et mannens domene, og det tverrkulturelle fenomenet fikk raske bein å gå på gjennom Europas metropoler.

Videre er kvinnens bein et gjentagende element i montasjen, og fungerer som en allegori til friheten og mobiliteten kvinnene i Paris hadde. Dette forsterkes ytterligere av komposisjonen som illuderer en slags vei, og av de ulike kjøretøyene i montasjen. Men beina kan også vise til en seksualisering av kvinnen, som objektiveres sett i lys av kabarets scenen. Brandt hyller erfaringen av å være frigjort kvinne og delaktig i kulturlivet, men med den eldre mannen plassert i montasjens sentrum, kommenterer hun også skepsisen denne friheten møtte.

---

<sup>89</sup> Otto, *Tempo, Tempo!: Bauhaus Photomontagen von Marianne Brandt*. s. 26

<sup>90</sup> Bratt M. van Hosen - Postcolonial Cosmopolitanism: Constructing the Weimar New Woman out of a Colonial Imaginary Vanessa Rocco og Elisabeth Otto, *The New woman international : representations in photography and film from the 1870s through the 1960s* (Ann Arbor, Mich: University of Michigan Press, 2011). s. 102



Ved å ta i bruk de kvinnelige figurene hentet fra populære magasiner, la Brandt en forutsetning for samtidens betrakter. De kulturelle referansene ville falle naturlig og ved å bruke de ulike kvinnene, alle moderne, fremstiller hun også mangfoldet som faller inn under begrepet den nye kvinnen. Ved å sammenstille de ulike elementene, skaper Brandt videre en debatt hvor fragmentene blir politisert i et nytt tredimensjonalt landskap. Brandts representasjon utfordrer betrakteren til å se kvinnen og metropolen med et nytt blikk.

Analogien til det sceniske er nærliggende, da Brandt setter sammen et billedrom av ulike elementer som opererer som kulisser, men sammen skaper de en helhetlig scene over det parisiske bybildet og kvinnens nyervervede mobilitet. Det er som å skue inn i et todimensjonalt diorama, flatet ut for betrakteren, der Brandts lek med dybde og komposisjon, inviterer oss inn i ulike scenarioer hvor den nye kvinnen i Paris' yrende muligheter og endeløse fantasier, får nye konnotasjoner og erfaringer. Brandts representasjon av det konstruerte parisiske byrommet, fremviser de kreative mulighetene som teknologien muliggjør – den tradisjonelle formen utvides. Den filmatiske fremstillingen hvor Brandt inkorporerer de nye mediene, lar betrakteren hoppe inn i handlingens utvidede rom og tid - montasjen har ingen slutt eller begynnelse. Montasjene representerer en objektiv observasjon av samtiden, som kan sies å ha paralleller til Neue Sachlichkeit bevegelsens *objektive sannhet*. Begge søkte å fremvise en annen realisme, en underliggende sannhet, heller enn overflatens tilsynekomst. Neue Sachlichkeit strebet etter en realistisk representasjon av de sosiale forholdene i etterkrigs-Tyskland,<sup>91</sup> og de adresserer begge de objektive, og kollektive kampene i samfunnet.

Men der hvor Neue Sachlichkeit tilknyttet en tradisjonell form, drar Brandt nytte av kameraet og saksen. Sammen gjør det tekniske og (menneskelige)mekaniske synlig, det som ikke kan fanges av et optisk instrument.<sup>92</sup> Det er sådan en ny form, nærmest et konseptuelt bilde, hvor Brandt produserer nye forhold og lar oss se verden med andre øyne.

## **Brandt og Moholy-Nagy**

Konstruktivistten Laszlo Moholy-Nagy skrev omfattende gjennom sitt relativt korte liv om kunstens rolle i samtidens samfunn og om mulighetene for å *utvide synet* gjennom nye medier som film og fotografi. Som den yngste ved Bauhaus ble han invitert til å starte sitt virke i 1923 av Walter Gropius. Under Moholy-Nagys påvirkning så skolen vekk fra den

---

<sup>91</sup> Batchelor, Wood, og Fer, *Realism, Rationalism, Surrealism : Art between the Wars*. s. 294

<sup>92</sup> Kamera og øyet

ekspresjonistiske innflytelsen, og vendte seg mot et konstruktivistisk tankesett. Dette reformpedagogiske skiftet fremmet også en mer positiv innstilling til maskinen og industrien. Moholy-Nagys teorier kan sees i sammenheng med Brandts førtifem montasjer, hvor hun selv etterlot seg tilnærmet ingenting av tekst. Poenget er ikke å diskutere hvorvidt Brandt adapterte Moholy-Nagys ideer som han utviklet i sin undervisning ved Bauhaus, men heller se Brandts montasjer i lys av disse.

I kontrast til de mer formale, abstrakte bildene og fotogrammene Moholy-Nagy er mest kjent for, viser fotomontasjene hans en visuell lek der de fotografiske elementene skaper fragmenterte billedillusjoner. Moholy-Nagys mest kjente fotomontasjer tar i bruk færre og større fotografiske elementer enn det som var typisk for Berlin Dadas fragmenterte tilnærming tidlig i 1920-årene. De peker heller mot en estetikk knyttet opp mot Sovjet og konstruktivismenes strenge komposisjonsprinsipper, og den analytiske tilnærmingen av form som funksjon. Som sin mentor nærmer flere av Brandts tidlige montasjer seg et dadaistisk formspråk. Brandt har en litt løsere og ustrukturert tilnærming til mediet, før hun raskt beveger seg mot en mer konstruktivistisk komposisjonsform, hvor de geometriske prinsippene og bruk av linjen knyttes opp mot en industriestetikk.

Både Moholy-Nagy og Brandt arbeidet ut i fra komplekse billedteorier flettet sammen med personlige reaksjoner på mellomkrigstidens mediering – den gryende modernismen og kjønntematikk.<sup>93</sup> Som Otto poengterer var fotomontasjen et ideelt medium for å møte mellomkrigstidens innhold og skape en fremstilling hvor flere lag av mening kunne bygges inn i det oppkuttete og kombinerte billedrommet.<sup>94</sup> Men der Moholy-Nagy kan sies å forholde seg i større grad til strukturerte, geometriske øvelser, fremstår hovedvekten av Brandts montasjer som filmatiske fortellinger med en personlig brodd. Brandt omskapte montasjen fra å være et kaotisk og satirisk virkemiddel i dadaismen som etterprøvde kunstens rolle, til å være en analogi mellom formale visuelle eksperimenter og fotografiske reproduksjoner.

Hennes første, personlige eksperimenteringer *Bulle-Esel-Affe/Idoles Modernes* og *Kann der Mensch sein Schicksal...* fra 1926, preges av løsrevne tekstbobler, personlige fotografier og figurer påført tusjmarkeringer. Disse fremstår mer som en metode for å sette sammen personlige erfaringer for privat bruk og kontemplasjon – nærmest som en dagbok.

---

<sup>93</sup> Otto, "A "Schooling of the Senses": Post-Dada Visual Experiments in the Bauhaus Photomontages of László Moholy-Nagy and Marianne Brandt." s. 91

<sup>94</sup> Ibid. s. 91

De senere montasjene viser en strammere komposisjon, hvor bildet er konstruert ved å ta i bruk linjer og geometriske former varsomt satt i et system. Brandt vender fokuset vekk her fra sine private, indre kamper og retter i stedet blikket ut mot det offentlige rommet. Montasjene trekker linjer til det moderne fotografiet, som nå i større grad var tilgjengelig for folk flest gjennom reklame, film og design. Innholdet viser politiske, personlige handlinger og hendelser i samtiden. Konstruktivistiske metoder som visuell rytme, filmatisk innflytelse og nøyaktig planlagt komposisjon ble sentralt i både Moholy-Nagy og Brandt sine verk, der den nye sammenstillingen av elementene muliggjorde en ny synsevne – *a new vision*. Moholy-Nagy anså sin tilnærming til fotomontasjen som «a more advanced form than the early glued photographic compositions (photomontage) of the Dadaists.»<sup>95</sup> Videre ser han montasjene som plastiske skulpturer,<sup>96</sup> da de i hovedsak er foranderlige gjennom komposisjonen og kan (re)produseres i det uendelige når de avfotograferes. Moholy-Nagy beskriver videre mediet og dets muligheter i sin bok *Malerei Fotografie Film* (1925):

«They are pieced together from various photographs and are an experimental method of simultaneous representation; compressed interpenetration of visual and verbal wit; weird combinations of the most realistic, imitative means which pass into imaginary spheres. They can, however, also be forthright, tell a story; more veristic ‘than life itself’.»<sup>97</sup>

Montasjen er for Moholy-Nagy håndterbare og manipulerbare elementer som kan flyttes på. Møtet mellom den naive troen på det fotografiske mediet som erkerealistisk og konstruktivismen, skaper et spill mellom virkelighetens elementer som for Moholy-Nagy må ha fremstått som en form for *superrealisme*<sup>98</sup>. Dette synes også gjeldende for Brandts montasjer, hvor hun utforsker fotomontasjen i en dynamisk balansegang mellom formale visuelle eksperimenter og Weimarrepublikkens rike billedfelt av magasiner og trykksaker. Kombinasjonen av fotografisk materiale hvor originalen(e) var satt utenfor sine vante situasjoner, kunne vise en ny historie gjennom lagene som vil overskride det enkeltes fotografis opprinnelige ramme. Lik filmen kan aspekter og historier som før ikke var synlig for det blotte øyet fremheves gjennom nye kombinasjoner og slik vil det oppstå nye relasjoner - en ny *sannhet*. Kommunikasjonen oppstår og eksisterer i *bruddene*, som i jazzmusikkens

---

<sup>95</sup> László Moholy-Nagy, *Painting, photography, film (1925-27)* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1973). s. 37

<sup>96</sup> Moholy-Nagy refererte ytterligere til sine egne verk som *Fotoplastiken* for å skille de fra Dadaismens montasjer.

<sup>97</sup> Moholy-Nagy, *Painting, photography, film (1925-27)*. s. 36

<sup>98</sup> Dette er en egen tolkning av overnevnte sitat av Moholy-Nagy hvor han referer til montasjens mulighet til å fremstå som «more veristic ‘than life itself’». Begrep egentlig knyttet til en kunstretning på 60-tallet hvor gjengivelsen av virkeligheten etterstrebet et objektivt uttrykk.

synkoperinger og filmens bruk av sjokkeffekter, er det et frigjørende potensiale hvor verket bryter ut av sin forestilte, originale form. Verksformen fordrer en *katharsis*, hvor en først erfarer en diskontinuitet, en oppskaket virkelighet som dermed blir befridd fra sine rammer. Sjøkket som ligger i bruddet med den tradisjonelle uttrykksformen, gir på denne måten grunnlaget for ny erfaring. Benjamin ser dette som en åpning for kunstens politiske side, som oppstår i det nye betydninger kommer til syne i den avbrytende effekten.

### **Et utvidet synsfelt**

Moholy-Nagys teori om et utvidet synsfelt setter ord på Brandts allegoriske montasjeeksperimenteringer, der kommunikasjonen mellom verk og betrakter utfordres i den optiske oppstykkingen. De ukonvensjonelle teknikkene og eksperimenteringene med det fotografiske mediet, eksempelvis fotomontasjer, abstrakte fotogrammer og kombinasjonen av grafiske designelementer og moderne typografi, er alle eksempler på Moholy-Nagys beskrivelse av *a new vision*. Med 1920-tallets teknologikultur som forutsetning, presenterte Moholy-Nagy konseptet *New Vision* i boken *Malerei, Photographie, Film*.<sup>99</sup> Med utgangspunkt i det moderne fotografiet, utviklet han en fusjon mellom det estetiske og vitenskapelige, den lekne amatør fotografen og konstruktivismens forståelse av materiale og teknikk.

Kamerateknologiens forutsetning til optisk manipulasjon og forskyvning av perspektivet gjør *New Vision* til et stilmiddel, hvor det fotografiske bildet kunne utvide materialet og den perseptuelle evnen ved å åpne for nye synsvinkler og uvanlige betrakningsmåter. Moholy-Nagys teori omhandler dermed ikke det estetisk vakre. Det viktige er hvordan bildene blir oppfattet. *New Visions* skarpe og dokumenterende observasjon blir derfor knyttet til motreaksjonen til ekspresjonistiske og impresjonistiske tendenser i kunsten. For eksempel *Neue Sachlichkeit* hvis mål var nøytrale og objektive fremstillinger av virkeligheten.

Mediene som primært ble brukt i reproduksjon – fotografi og film – kunne reduseres til sin enkleste form for å så utvikles i en ny og innovativ retning. Målet var ikke å reproducere det allerede kjente, men å skape nye, tidligere ukjente, relasjoner i det optiske feltet. Tilsvarende surrealismens fremstilling av det underbevisste, men uten tilknytningen til det irrasjonelle. *New Vision*, og herunder montasjen, er en form for *optisk ubevissthet*, et begrep tatt i bruk av Walter Benjamin<sup>100</sup> som understreker fotografiets rolle, men også bruddene i montasjeteknikken. Muligheten til å undersøke det optisk ubevisste kan tilknyttes

---

<sup>99</sup> Grunnlaget for *New Vision* ble først presentert i *Produktion-Reproduktion* 1922

<sup>100</sup> Walter Benjamin skriver om *det optisk ubevisste i Kunstverket i reproduksjonsalderen*, men omtaler dette for så vidt i essayet *Liten fotohistorie* også

et freudiansk perspektiv, hvor det som er viktig er nettopp det vi ikke ser. Stillheten i montasjens ubrukte rom ilegger betrakterne både et optisk og psykologisk press på å gjenskape bildet rundt fragmentene, lik de samme erfaringene de har i det moderne hverdagslivet.

Benjamin behandler dette perspektivet med utgangspunkt i filmen, der han anser forholdene som en mulighet til å fremme en gjensidig vekselvirkning mellom kunst og vitenskap.<sup>101</sup> De isolerte detaljene er flettet sammen i en teknologisk form som muliggjør en analyse av det som til nå har vært usynlig for øyet. Optikken kunne fremstille detaljer og perspektiver som i Benjamins metaforiske ordlag «[...] sprengte denne fengselverdenen»<sup>102</sup>, og dermed tillot «en eventyrlig reise blant ruinene som ligger spredt om.»<sup>103</sup> Med andre ord ligger meningen i fragmentenes detaljer, som nå er utenom de vante perseptuelle rammene.

Moholy-Nagys nye utvidede synsfelt og Benjamins optiske ubevissthet, kan påstås å ha en analogi til en bevisst fremmedgjøring av det fremstilte for å øke persepsjonsregisteret. Denne fremmedgjøringen trer frem gjennom isolerte detaljer og tilknyttede assosiasjoner. Det utvidede synsspråket som disse grepene muliggjør, har paralleller til den russisk-sovjetiske litteraturteoretikeren Viktor Sklovskij (1893-1984). Han fremsatte ideen om det kunstneriske språket som en mulighet for fremmedgjøring av hverdagens stereotypiske forestillinger. Med utgangspunkt i prosaen lanserte han sin teori om *fremmedgjøring* presentert i teksten *Art as Technique (Iskusstvo kak priëm)* publisert i 1917. Sklovskij formante at kunsten måtte provosere og utfordre betrakteren, og kun da kunne kunsten utvides og reversere individets tilbøyelighet til en automatisert lesning og dermed stagnasjon.<sup>104</sup> Poesien og kunsten er for Sklovskij, en form for tenkning i bilder, som tillater at det ukjente forklares gjennom det som allerede er kjent. Det er med andre ord snakk om litterære grep der for eksempel bruken av metaforer kan tilføre et verk flere ulike lesninger og tanker med bruk av færrest mulig ord. Benjamins allegoribegrep kan knyttets opp mot dette som en parallell forståelse av hvordan et verk leses lagvis.

Litteraturen og kunstens oppgave i samfunnet var, i følge Sklovskij, å øke persepsjonen og gjenopprette den opprinnelige oppfatning av livet. Dette ville motsette automatiseringen,<sup>105</sup> som Sklovskij mente stadig truet vår oppfatning av omverdenen.<sup>106</sup>

---

<sup>101</sup> Benjamin, *Kunstverket i reproduksjonsalderen : Essays om kultur, litteratur, politikk*. s. 56-57

<sup>102</sup> Ibid. s. 57

<sup>103</sup> Ibid. s. 57

<sup>104</sup> Viktor Sklovskij, *Kunsten som grepp (1917)*, Modern litteraturteori : från rysk formalism till dekonstruktion : 1 (Lund: Studentlitteratur, 1992). s. 20-21

<sup>105</sup> *Automatiseringen* går ut i fra at handlinger blir automatiserte i det vi venner oss til de. Forenklinger og forkortninger i både muntlig og skriftlig språk hvor tanken komplementerer og fullfører meningen vil være en

Fremmedgjøringen ville vekke publikum til å gjenkjenne sannheten om verden på en kritisk måte. Ser en tilbake til Moholy-Nagys *New Vision*, vil denne fremmedgjøringen i sammenheng med teknologien skape, en form der teknologien gjør det mulig å være på nivå med publikum. Filmen var den kunstformen Benjamin i størst grad håpet med sitt fragmenterte preg<sup>107</sup> ville vekke publikum til å gjenkjenne sannheten om verden på en kritisk måte. Filmens innhold, som i utgangspunktet er en montasje av elementer fra ulike tagninger, fremstår som en sømløs helhet og virkelighet der publikum kan projisere sine følelser og liv på lerretet. Den viser oss i følge Benjamin «[...] et uhyre stort og ukjent spillerom!»<sup>108</sup>. Det er en sansende persepsjon og dialog med det moderne publikum hvor montasjeteknikken, strukturen og depersonaliseringen muliggjør nye måter å forholde seg til bilder på.

Montasjen adapterer de nye produksjons- og publikasjonsmediene i sin utforming. Ved å lære av dem, i stedet for å konkurrere med dem, skaper det heller en diskusjon mellom kunsten og teknologien, som muliggjør en *utvidet* formidling i verket, men også i betrakterens *møte* med verket. Montasjen representerer en dechiffret virkelighet, som har evne til å illudere et bevegelsesforløp som kan sies å gå utenfor de konvensjonelle rammene. Dette tvinger dermed betrakterne til et stillingstagende, da verkets tradisjonelle funksjon er forandret. Mening oppstår i selve prosessen og i verkets *avbrytelser*. Det er nærmest som en hemmelig signalisering hvor verket samler oppmerksomheten i sin bruddkarakter. Delene er *frigjorte* og er ikke lengre underordnet en automatikk i fortolkningen hos betrakteren, som nå vil oppleve et brudd i resepsjonen og billedrommet.

---

automatiseringsprosess. Ingenting vil fremstå som nytt og ukjent, men inneha en bestemt mening ut i fra det vi kjenner fra før.

<sup>106</sup> Sklovskij, *Konsten som grepp (1917)*. s. 15-32

<sup>107</sup> Redigeringen, de ulike opptakene og fremvisningen

<sup>108</sup> Benjamin, *Kunstverket i reproduksjonsalderen : Essays om kultur, litteratur, politikk*. s. 57

### Kapittel 3. – Illusjonsbrudd, sceniske verk og en ny kunstnerrolle

Den tyske filosofen Hans-Georg Gadamer skriver ut ifra et postmoderne perspektiv hvor han på et punkt beskriver skiftet fra det tradisjonelle formspråket i kunsten som krevende, og derfor medfører en ny type kommunikasjon mellom alt og alle.<sup>109</sup> Kunsten fra og med det 19. århundre inngikk ikke lenger i det som kan sies å være en fellesforståelse hvor bildeinnholdet var selvsagt. Det var nå overlatt til betrakteren å sette det ulike fasettene i bildet sammen og danne en helhet av det abstraherte.

Brandts formspråk og collageteknikk kan sees som en videreføring av dette, hvor fotomontasjene bryter opp og isolerer elementene i ulike billedrom. Hun trekker betrakteren inn i en verden der hen blir overlatt seg selv og sine synteser for å skape en enhet av de mange fasettene. Slik Gadamer videre forklarer; kan ikke verkene betraktes med et passivt blikk – *uno intuitu* – men krever et aktivt møte for å kunne syntetisere hvordan de ulike delene henger sammen.<sup>110</sup> De nye mediene medførte en ny måte å betrakte omverdenen på. Samtidig som verden ble mindre gjennom radiokanaler som presenterte utenlandske musikere, jazz-impulser med opprinnelse i New Orleans og den trykte pressen med magasiner som bød på moteimpulser og bilder fra andre verdensdeler, forandret den også forholdet til omverdenen og med det kunsten. Nye, eksotiske impulser spredte seg gjennom de nye mediene hvor kommunikasjonen visuelt og verbalt bestod av færre ledd. Grammofonplatene som var billige å masseprodusere, brakte musikken ut av konserthallene. I Brandts *Pariser Impressionen* er flere eksemplarer plassert i den nedre dele av collagen, omgitt av kabarets scenen – som et lydbilde vi ikke kan høre, kun se. Bysten av Josephine Baker som nærmest er personifiseringen av 'the roaring twenties' svever mellom to andre kabaretdansere som speiler kulturlivets scene med sang, dans og musikk. Brandts fotomontasjer kan anses som et utdrag fra samtidens scene, en filmatisk katalog og fremstilling hvor hun eksponerer i dobbel forstand med kamerateknologien, 1920-tallets kultur og sosiale rom, der hun trekker frem enkeltelementer og momenter i en oppbrutt estetikk. Lik en sangteksts underliggende, men likevel 'synlige' budskap, skaper også Brandt ulike historier og refleksjoner. Disse gir et

---

<sup>109</sup> Hans-Georg Gadamer, "Kunst als Spiel, Symbol und Fest (1977)," i *Estetisk teori : en antologi*, red. Arnfinn Bø-Rygg og Kjersti Bale (Oslo: Universitetsforl., 2008). s. 359-360

<sup>110</sup> Ibid. s. 359

innblikk i hennes samtid, hvor de ulike lagene av bilder tar nye vendinger og fortolkninger etter hvert som en beveger seg inn i det visuelle landskapet.

### **Fremmedgjøringseffekten – bruddet med handlingen**

Gadamer henviser til den tyske dramatiker Bertolt Brechts bevisste brudd i det moderne dramaet i sin diskusjon rundt den kunstneriske utviklingen og kunsterfaringen som stiller tenkingen overfor en ny oppgave.<sup>111</sup> I det tyske teateret på starten av 1900-tallet bryter Brecht bevisst opp handlingens og karakterenes enhet i tid og rom, et virkemiddel for å fremme en agenda, ofte politisk. Uten den konvensjonelle logikken i dramaturgien<sup>112</sup> ønsket Brecht at publikum skulle adaptere en kritisk holdning til det de ble presentert. Dette ble omtalt som *det episke teater*. Poenget var å frigjøre betrakteren fra den kunstneriske utførelsen, som fordret en passiv identifikasjon bygget på fiksjon. Ved å legge til rette for at innholdet skal oppdages, vil publikum gjenkjenne en konstruert realitet som med denne innsikten kunne rekonstrueres. Scenen var med andre ord kun en representasjon av virkeligheten, og gjennom å bevisstgjøre publikums betrakterrolle, ville de se det episke teaterets overordnede mål om å historisere, og adressere sosiale og politiske problemer.<sup>113</sup> Det er verdt å merke seg at med Walter Benjamins blikk blir Brechts episke teater et slags allegorisk system.<sup>114</sup>

For Brecht skulle betrakteren bli en aktiv deltagende i produksjonen. Betrakteren skulle danne seg en mening av det presenterte som var forstått som en representasjon. Med dette ville betrakteren også være bevisst sin sammenheng med samtidens sosiale virkelighet. Brecht utviklet denne *distanseringen* til sin mest kjente strategi – *Verfremdungs-effekten* (fremmedgjøringseffekten). Med utgangspunkt i det tradisjonelle kinesiske teateret<sup>115</sup> legger det grunnlaget for en ikke-identifiserende praksis. Det vil si at verket opererer med en distansering der skjæringspunktet mellom ulike former av språklig, visuell og kroppslig

---

<sup>111</sup> Gadamer fremlegger det i sin tekst *Kunst als Spiel, Symbol und Fest* som en antropologisk tendens, der vi gjennom en historisk bevissthet har et tenkende og lesende forhold til historien.

<sup>112</sup> Brecht formulerer sitt *episke teater* i motsetning til det tradisjonelle teater hvis teori ble formulert i sin tid av Aristoteles. Brecht anser det dramatiske teater som snevert og gir sitt episke teater en *ikke-aristotelisk* dramaturgi.

<sup>113</sup> Bertolt Brecht, *Brecht on theatre : The Development of an Aesthetic*, Redigert og oversatt av John Willett, Skriften zum Theater (New York: Hill and Wang Methuen, 1964). s. 91-92

<sup>114</sup> Videre refererer Walter Benjamin og Bertolt Brecht refererte ofte til hverandre i sine tekster. Eksempelvis tar Benjamin for seg *det episke teater* i teksten *Forfatter som produsent (1935)*

<sup>115</sup> Brecht, *Brecht on theatre : The Development of an Aesthetic*. s. 91-92 Det tradisjonelle kinesiske teateret representerer den eldste teatertradisjonen i verden hvor det finnes eksempler på bruk av kultisk dans og sang samt mimikere ved Han-dynastiets hoff på 200-tallet f.Kr. Teateret bygde på faste figurer i en improvisert dialog i kombinasjon med sang, dans og akrobatikk. Knut Ove Arntzen, "Teater I Kina. I Store Norske Leksikon," [https://snl.no/Teater\\_i\\_Kina](https://snl.no/Teater_i_Kina).



kommunikasjon som oppløser teaterets form, muliggjør en formidling og refleksjon over samtidens hendelser. For Benjamin har det episke teaterets form i likhet med de nye tekniske formene, filmen så vel som radioen, det høyeste tekniske nivå, begrunnet i at publikum når som helst kan 'stige inn' og koble seg på.<sup>116</sup> Walter Benjamin skriver videre ved flere tilfeller om det episke teater og dets teori, hvor han kommenterer brukens av gestus som det episke teaterets råmateriale.<sup>117</sup> Gjennom bruken av gester og uttrykk kan tegn avleses og deretter dekodes. Marianne Brandt tar i bruk dette grepet, hvor gestus fungerer som et middel for å skape mening basert på kausale relasjoner. I *Pariser Impressionen* er den eldre herrrens stikkprøver et slikt eksempel, hvor gestus her indikerer en skepsis til den nye kvinnen og fremstillingen av henne.

Handling utvikles gjennom kroppsspråkets faktorer, slik Brandts montasjer bygges rundt dem, og avgir nye meninger ettersom de blir avbrutt. Hvert element i montasjen utøver en ny form for gestus gjennom løsrivelsen fra sin originale kontekst, og sidestillingen med nye kontekster. Det er interessant å se dette i sammenheng med den amerikanske sosiologen og kjønnteoretikeren Judith Butler (1956-), som tar for seg hvordan kjønn blir konstruert gjennom spesifikke kroppslige handlinger i artikkelen *Performative Acts and Gender Construction* (1998). Butler ser kjønn som skapt av kultur og historie, og i et fenomenologisk utgangspunkt undersøker hun hvilke muligheter som eksisterer for en transformasjon av den fastlåste konstruksjonen av kjønn.<sup>118</sup> Butler ser den repetitive handlingen som skapende for kjønn. Derav ligger muligheten for å forandre kjønnskonnnotasjonene i et brudd med handlingene, ved nettopp bryte det oppsatte mønsteret og repetisjonene. Montasjens forstyrrelse av handling og Brandts iscenesettelse av kjønn i en oppbrutt estetikk, muliggjør med andre ord et brudd med de oppsatte rollene. Det er i bruddene med de reproduerte, (u)bevisste handlingene og verdiene, at potensialet oppstår. Fremmedgjøringen er med andre ord et middel som kan transformere oppfattelsen av kjønn.

Brecht ønsket å omforme de falske bildene av samfunnslivet ved å fremstille de på teaterscenen inntullet en naturalistisk ramme. De måtte brytes opp fra tradisjonen. Dette er en tankegang som går igjen i montasjeteknikken, hvor resultatet av saksen kunne transformere forholdene mellom kjente objekter. En kjenner igjen de samme tankene bak transformasjonen av mediets sosiale funksjon i fotomontasjen og collageteknikken, som i Brechts episke teater.

---

<sup>116</sup> Walter Benjamin, *Essayer om Brecht, Versuche über Brecht* (Lund: Bo Cavefors, 1971). s. 12

<sup>117</sup> Ibid. s. 29

<sup>118</sup> Judith Butler *Performative Acts and Gender Construction* (1998) i Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988), red. Donald Preziosi, Oxford history of art, *The Art of art history : a critical anthology* (Oxford: Oxford University Press, 2009). s. 357

Begge tar utgangspunkt i en eksperimentell tilnærming der synsbildet forenkles ned til det essensielle og enkle. De opererer begge med pantomimiske kvaliteter. Mening uttrykkes gjennom gester, som viser nye og overraskende betraktninger ved bruddet av illusjon. Samtidig som verkene gjengir handlinger, er de også en lek med *tingene* der de er fortellende, åpne verk uten å forholde seg retrospektive. De kan også bedrive gjøn. Humor fremstår som et bevisst virkemiddel i Brandts fotomontasjer, der flere av dem har et humoristisk tilsnitt og en ironiserende holdning, med utgangspunkt i kvinnens nyervervede stilling i samfunnet som tematikk. Humoren blir et ledd i kommunikasjonen, som skaper en dobbelthet i innholdet. Det er like fremmed som det er kjent. Som et eksempel kan en ta utgangspunkt i Charlie Chaplin, datidens revolusjonær innenfor underholdningsformen. Skuespilleren, klovn, forfatteren og pantomimikeren *leker* med sine omgivelser og *viser* at de nettopp er kulisser satt opp for å gi en illusjon av virkelighet.<sup>119</sup> Dette bruddet med illusjonen gjør det hele komisk, og Brandts fotomontasjer frembringer også de samme effektene, der elementene og figurene fremstår som statister i hennes regi – som synlige kulisser i en oppsatt realisme. Fremmedgjøringseffekten i bildebruddet viser at de er begge laget av menneskehånd og kan dermed forandres. Det er et imaginært landskap, men tanken om at verden kan behandles blir her visuelt manifestert.

---

<sup>119</sup> Jens Børneboe, *Om Brecht*, vol. 544, Pax-[bøkene] (Oslo: Pax, 1977). s. 121



Marianne Brandt, Mit allen zehn Fingern, 1930, fotomontasje. 65,2 x 50 cm. Stiftung Bauhaus Dessau.

## Mit allen zehn Fingern – Brandts scene

Selv om Brandts montasjer er i et annet visuelt format, er de likevel et ekko av Brechts nærmest filmatiske konsept der nye elementer og ulike virkemidler opptrer som fremmedgjorte elementer. Verkene utforsker virkeligheten i produksjonen som en ny form, og konfronterer vår oppfattelse av kjønn i det sosiale rom gjennom en konstruert distansering av det vante. Brandt lager komplekse lag som krever et komplekst blikk, hvor betrakteren tilbys en ny forståelse i rommet mellom det fremstilte og det virkelige. I Brandts fotomontasje fra 1930, *Mit allen zehn Fingern*, ser vi denne forstyrrelsen av handlingen hvor hun fraskriver de rådende sosiale strukturene, og avviser identiteten i de utklippede personenes scenskifte. Brandt skaper en undring i en av sine mest sparsomme montasjer, bestående av kun to elementer knyttet sammen av påtegnede linjer. Vi møter en knelende kvinne i montasjens nedre halvdel, hun har kastet seg ned med vidstrakte armer og åpne håndflater. Blikket er vendt oppover. Det hele fremstår nærmest religiøst, men i stedet for å rette bønner mot Gud, er det en eldre, dresskledd mann som mottar hennes hyllest – eller underkastelse. Mannsfiguren har blikket rettet mot sin hevede hånd som samler et knippe tråder. Trådene er knyttet til kvinnens fingre som derfor er styrt av hans minste vink, som en metaforisk marionettdukke. Blikket han vanskelig å tyde, vet han hva han gjør eller ikke? Det er en spenning mellom de to figurene plassert i diagonal på den hvite bakgrunnen. Komposisjonens styrke ligger i den forenklete fremstillingen av to former og de rette blyantstrekene som går imellom de. Dette skaper en illusjon av tråder i spenn mellom de to figurene, som dermed blir en del av en drakamp.

De påtegnede linjene gjør at rommet de befinner seg i blir felles, de svever ikke rundt i rommet som to isolerte elementer, men knyttes sammen gjennom linjeføringen. Disse opererer nærmest som en kraftlinje mellom de to elementene som illuderer et hendelsesforløp. Linjene lar betrakteren forestille seg ulike scenarioer og assosiasjoner. De gir også inntrykk av et rom rundt fragmentene, og sådan et falsk nærvær av perspektiv mellom de avbildede. Det er uvisst om de faktisk befinner seg i samme fysiske rom, eller kun eksisterer som en tenkt tanke eller følelse der mannsfiguren holder henne metaforisk nede. Dette grepet med å knytte de ulike delene i montasjen sammen ved hjelp av påtegnede linjer, brukte også Moholy-Nagy. *Leda und der Schwan. Der umgekehrte Mythos (1925)* og *Raub der Sabinerinnen (1927)* er to eksempler hvor Moholy-Nagy tar i bruk linjen som et romlig, forsterkende element i sine fotomontasjer.



László Moholy-Nagy *Leda und der Schwan*.  
*Der umgekehrte Mythos*, 1925 65.0 x 47.0 cm.  
Victoria and Albert Museum



László Moholy-Nagy *Raub der Sabinerinnen*, 1927  
20.6 x 15.1 cm. Estate of László Moholy-Nagy  
/ Artists Rights Society (ARS), New York

Sistnevnte montasje tematiserer også undertrykkelsen av kvinner i et mannsdominert samfunn. Montasjen er en moderne fortolkning av en opprinnelig romersk historie hvor flere sterke menn her forsøker å trekke en *flapper*<sup>120</sup> overende. Hun er forstørret som en statue, og oppfattes dermed som et truende symbol på den frigjorte kvinnen på 1920-tallet og den nye kvinnen. Otto viser også til et formalt parallelt verk av Moholy-Nagy i sin analyse av *Mit allen zehn Fingern*, hvor hun trekker frem *Mein Name ist Hase, ich weiss von nichts* fra 1927, som også har blitt fortolket som et bilde på stille samtykke. Men samtykker kvinnen i Brandts montasje, eller fremstiller den en drakamp mellom kjønnes inndeling? Vil den eldre herren også her velte den nye kvinnen overende der han forsøker å styre henne?

De påtegnede linjene viser videre til håndens fysiske interaksjon, en demonstrasjon av selve teknikken og prosessen. Brandt konstruerer og bygger et rom lik den lille ingeniøren – *the new man* – i montasjen *Tempo-tempo, Fortschritt, Kultur* (1927). Brandts håndskrevne font sirkulerende rundt en maskin som visuelt demonstrerer farten, fremskrittet og kulturen i Weimarrepublikken. Her er håndens tilstedeværelse et viktig poeng i verket. De synlige tussj-

---

<sup>120</sup> Flapper er en betegnelse som asosieres med den nye kvinnen på 1920-tallet. Hun er forstått som en liberal kvinne i kulturbildet. Hun blir tilknyttet flytende seksuelle og sosiale normer, samtidig som hun forakter det som var ansett som akseptabel oppførsel. "Flapper," <https://en.wikipedia.org/wiki/Flapper>. 01.11.2015

og blyantmarkeringene, de utklippede objektene og det faktum at de ikke er avfotografert, tydeliggjør Brandts posisjon som produsent av verket, men tilhører også en *maskinestetikk*.

Som tittelen tilsier er kvinnen knyttet til denne mannen med alle ti fingre, hun er totalt underkastet uten mulighet til å gjøre annet enn det hennes dukkemaker ønsker fra kulissene. En oppgave som innebærer 'alle ti fingre' tilsier full forpliktelse, og Brandts kvinnelige figur transformeres dermed til en nikkedukke underordnet den eldre herren. Kvinnens hender, en forutsetning for kroppslig kommunikasjon, er nå mannens instrumenter der hun blir en usynlig forlengelse av mannen. Spenningen i den romlige komposisjonen mellom kvinnen og mannen fremmes ytterligere av kontrastene dem imellom. Hun, en ung kvinne som underkastes den eldre herren, han med et lukket kroppsspråk med knyttede never som en motsatt til hennes vidstrakte, åpne armer. Kvinnens positur tilsier hengivelse, hun er hans og vil leve etter hans strenger. Nærmest som i en religiøs tilbedelse strekker hun seg mot mannsfiguren, som er plassert opphøyet utenfor rekkevidde. Videre forsterkes kontrasten dem imellom av påkledningen, som kan sees som en allegori for møtet mellom det tradisjonelle og det nye. Han, den borgerlige mannen som en etablert figur i arbeidslivet og det offentlige rom. Hun, den nye kvinnen som må forhandle om sin plass i arbeidslivet og den moderne verden. Montasjen fremstår som et ekko av samfunnshierarkiet.

Montasjen er på mange måter en allegori på et samfunn styrt av en mannsbastion. Det er en ovenfra og ned holdning hvor tematikken også kan speiles i hvordan Bauhaus undervisningshierarki i virkeligheten var. Hvor kvinnen ennå var underordnet mannen og systemet i praksis. Dette forsterkes ytterligere av kvinnens originale kontekst. Otto viser til at bildet originalt er hentet fra en fremside i *Berliner Illustrierte Zeitung*,<sup>121</sup> hvor kvinnen opprinnelig befinner seg i et kontorlandskap på audition fremfor en agent i det avgjørende øyeblikket hvor hun får rollen eller ikke.<sup>122</sup> Fotomontasjen fremstår som noe allment og kjent ved bruken av bilder fra samtidens presse og populærmedier, men likevel er de distanserte i sine nye, brutte handlingsrom. De er fremmedgjorte effekter skapt av Brandt som må gjenoppdages i sin nye form. Betrakteren må dermed omstille seg den nye tilstanden som er skapt og som nå også fremstår som betrakterens egen, da illusjonen rundt er fjernet og den enkelte scene står igjen som et stillbilde hvor tid og rom er irrelevant.

Den tilhørende artikkelen beskriver et presset jobbmarked hvor det var flere søkere enn ledige stillinger, og illustrasjonen vil derfor ha vært gjenkjennbar for mange. Som Otto også bemerker, viser dette til den påfølgende arbeidsledigheten som en ringvirkning av den

---

<sup>121</sup> *Berliner Illustrierte Zeitung* 39:21 (25. Mai, 1920)

<sup>122</sup> Otto, *Tempo, Tempo!: Bauhaus Photomontagen von Marianne Brandt*. s. 116

økonomiske depresjonen i USA, 1929. Brandts liv ble også farget av dette på et personlig plan, hvor hun etter avskjeden med Bauhaus slet økonomisk og var arbeidsledig en periode.<sup>123</sup>

Det er en utopisk virkelighet som presenteres i Brandts montasjer. Ved å iscenesette maktstrukturer fremviser hun forholdene mellom kjønn som vil synliggjøres for betrakteren i selve konstruksjonen. Hun benytter montasjen som teknikk for å fremvise det ukjente. Brecht og Brandt river ned scenen og fjerner begge det påståtte bildet av verden ved å renske (scene)rommet. Det kan sees som en bevisst handling som gjengir essensen, tilstandene og samfunnet. Som Brecht selv forklarer det: «En avbildning som bygger på ”Verfremdung”, lar tilskueren gjenkjenne det som avbildes, men gir det samtidig preg av noe fremmed.»<sup>124</sup> Den bevisste handlingen som ligger i de skapte bruddene – fremmedgjøringseffekten – maner frem et forhold til publikum som stilles overfor et bevisst utvalg, en filtrering og forenkling av det fremstilte. For å låne Jens Bjørneboes ord: «Det gjengir ikke alt og det *imiterer* ikke. Det bryr seg ikke om å ”ligne” virkeligheten.»<sup>125</sup> På denne måten er montasjen en ærlig verksform, et ærlig teater rensket for ornamentene og atmosfære, som dermed kan sies å være en realistisk fremstilling i ordets dypeste betydning. Med det viser jeg til at montasjen er fjernet fra en påtatt realisme, hvor illusjonene er revet ned og virkeligheten står igjen naken. Publikum, eller betrakteren skal ikke sette seg inn i den enkelte personens skjebne. De skal ikke leve seg inn i rollen som utspilles på scenen, men i stedet undre seg over de *forhold* personen er plassert i.<sup>126</sup> Montasjen lar betrakteren beholde sin realitet i møte med det fremstilte som utfordrer de etablerte kjønnskategoriene på en trygg måte.

Brandt fremstiller en konstruert scene med utgangspunkt i sine egne erfaringer og samtid. Kvinnefiguren representerer et bilde av Brandts opplevelse av å være kvinne i en ny tid, men montasjen er også en iscenesettelse av kjønn som utvider materialet til et større publikum. Forbindelsen som oppstår mellom den teatraliske og den sosiale rollen kan betegnes som et rollespill, som muliggjør å utforske identitet utenom de sosiale konvensjonene. Gestus, handlinger og språk bygger opp en felles forståelse av virkeligheten som må anses konstruert over tid. Brandt utfordrer distinksjonen mellom fremstilling og virkelighet, der hun konstituerer en realisme som på et vis fremviser en annen form for kjønn som ikke kan leses inn i de eksisterende kategoriene.<sup>127</sup> Spillet i montasjens brudd muliggjør nye roller som reflekterer Brandts rolle som kvinne og kunstner. Om man ser montasjen i lys av dets plass i

---

<sup>123</sup> Ibid. s. 116 og 143

<sup>124</sup> Bjørneboe, *Om Brecht*, 544. s.57

<sup>125</sup> Bertolt Brecht, *Vår tids teater*, (Oslo: Cappelen, 1959). s. 25

<sup>126</sup> Bjørneboe, *Om Brecht*, 544. s. 120

<sup>127</sup> Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988). s. 363

tiden, påpeker Otto at den også viser til kvinnenes fortsatt ustabile vilkår i Weimarrepublikkens siste år.<sup>128</sup> Montasjen visualiserer den rådende kjønnsstatistikken på 1900-tallet. Med sitt enkle kompositoriske innhold kommenterer den et rollebytte i samfunnet.

## Kunstnerrollen

Sett i sammenheng med den ny teknologien som Walter Benjamin refererer til som «de nye produksjonsbetingelsene»,<sup>129</sup> oppfattes kunsten i en ny fysisk form som går bort i fra den tradisjonelle kunst(ner)oppfatningen. Brandt tar i bruk en verkstype sterk knyttet opp mot samtidens visuelle medier – avisen, magasinene, reklame, filmen og fotografiet. Den estetiske tilnærmingen og bruken av visuelle medier i montasjen, skapte en ny innholdsmessig funksjon hvor verket nå kunne fremvise sosiale relasjoner og nye perspektiver som tidligere hadde vært låst til kun ett meningsnivå. Med utgangspunkt i Benjamins og Brechts tro på sjokkets forløsende effekt til å bygge opp en sosialistisk massekultur, vil kunstneren tilknyttes nye roller som eksempelvis regissør, ingeniør, montør og konstruktør. Ved å ta i bruk teknologien så Benjamin sjokket som en mulighet til å forandre betrakterens resepsjon av kunsten og forstyrre hverdagens kontinuitet. Brecht tilnærming kan sees mer som instrumental, der han i større grad stoler på betrakterens emansipasjon, enn avhengigheten av teknologiens utvikling. Felles for de begge er likevel oppbyggingen av en konstruert realisme som ville vekke publikum til ettertanke. Brandts montasjer kan, som vist, sees i sammenheng med fremmedgjøringseffekten og den mekaniske reproduksjonen, som i større grad muliggjorde et politisk aspekt i kunsten. Skiftet fra det dokumentariske utgangspunktet som hevdet én umediert sannhet til en lagvis konstruksjon av meninger, skapte dermed en ny, utvidet kunstnerrolle.

Som jeg har belyst tidligere i teksten utfordrer Brandts verkstype hennes samtid og rolle som kvinne, inndelingen av kjønn. Først og fremst gjennom språklig kjønnning av verk som henspiller på assosiasjoner, stereotypier og historiske konvensjoner, men også som en markering av selve kunstnerrollen, hvis status i kunsthistorien er synonymt med den mannlige kunstneren. Hva har dette å si for kunstnerrollen? Den kvinnelige kunstneren er en

---

<sup>128</sup> Otto, *Tempo, Tempo!: Bauhaus Photomontagen von Marianne Brandt*. s. 143

<sup>129</sup> Benjamin, *Kunstverket i reproduksjonsalderen : Essays om kultur, litteratur, politikk*. s. 35 I forordet til *Kunstverket i reproduksjonsalderen* refererer Benjamin til de «endrede produksjonsbetingelsene til alle kulturområder» i sammenheng med Marx og kapitalismen.



selvmotsigelse ut i fra den stereotypiske forståelsen av kvinnen som motsetningen av kulturell kreativitet, slik vi kjenner igjen blant annet fra forholdene ved Bauhaus og perspektivene som ble fremmet der.

Brandt blir tildelt en tilsynelatende ny kunstnerrolle gjennom terminologien tilknyttet Bauhaus og det konstruktivistiske vokabularet i hennes montasjer. Begrepet kunstneren som ingeniør eller konstruktør, oppstår i et forsøk å etablere nye forbindelser i det som var en fragmentert verden på begynnelsen av 1900-tallet. Nye rollebegreper viste til metodene som nå var påkrevd for å kunne formidle en ny begynnelse. Kunstneren på 1920-tallet var dermed ikke lenger en kunstner i begrepets vante, konvensjonelle forstand, da tradisjonelle metoder ikke lenger kunne rettferdiggjøre modernitetens kaos og dermed ikke den konvensjonelle kunstneren – i dette tilfellet den figurative maleren med pensel og lerret. De nye begrepene refererer til vitenskapen, industrien og teknologien, som igjen demonstrerer redefinisjon av kunst som konstruksjon. I Bauhaus-kontekst var målet at kunstneren var en *ingeniør* i det nye samfunnet. Formgiveren var en tekniker. I Russland ser vi også det samme prinsippet, men her fremstilles kunstneren i stedet som en *konstruktør*.

I lys av redefineringen av kunstnerrollen som henholdsvis konstruktør og ingeniør, ser vi at den er forandret – i teorien. I praksis kan det diskuteres om kunstnerrollen fullt ut ble en annen sett i sammenheng med kjønn. Et av kjernekonseptene bak grunnleggelsen av skolen var som Bauhaus-forsker Jeannine Fiedler har forklart: ideen om at *den nye mannen* ville tre frem fra krigens katastrofer, lik en fønix fugl ville denne nye typen bli gjenfødt som en ny, kompetent ingeniør i Bauhaus' ånd.<sup>130</sup> I følge Gropius' manifest skulle det ikke være noe skille mellom kunstneren og håndverkeren: «[...] the artist is an exalted craftsman.»<sup>131</sup> Dette farger forståelsen av kunstneren da håndtverksyrket konnoterer en mannlig praksis forankret i tidligere ekskluderende sosiale felleskap – eksempelvis laug. Kvinnen var som nevnt attribuert sømmelig, og kunsten hun produserte var forbeholdt dekorative objekter for hjemmet. Oppfattelsen av håndtverkeridealet, som Bauhaus fremmet, var dermed i konflikt med hvordan kvinnen og 'kvinnekunsten' ble oppfattet om begrepet nå skulle være universalt. Videre fremstiller Bauhaus konsekvent den nye kunstnerrollen som maskulin. Dette medfører en problematisering, hvor kunstnerrollen må omdefineres ytterligere for at den skal være gyldig som universell. Videre må også det feminine reformeres, om kvinnen skal delta likt i konseptet om kunstneren som håndverker.

---

<sup>130</sup> Otto, *Tempo, Tempo!: Bauhaus Photomontagen von Marianne Brandt*. s. 61

<sup>131</sup> Gropius, *Programme of the Staatliches Bauhaus in Weimar (1919)* s. 49

Fraskrivelsen av den tradisjonelle kunstneren til fordel for ingeniør impliserer en inndeling av kjønn da rollen konnoterer en teknisk ekspert i industrien – tradisjonelt tilknyttet en mann. Begrepet er farget av sosiale konvensjoner hvor kjønnspregningen er konstruert. Den russiske konstruktivismen merker derimot sine kunstnere som konstruktører, et begrep som er tilsynelatende nøytralt, hvor fokuset fra kunstnerens *jeg* er flyttet over til kunstnerens *spor* av konstruksjon i verkets overflate. Kunsten demonstrerer dermed *hvordan* den har blitt tilvirket, ikke av hvem. Brandt forsøker å bryte dette mønsteret i sine konstruksjoner av ulike kvinneroller i møte med samfunns- og maktstrukturer.

Et poeng er at ved å adaptere rollen som konstruktør fraskriver ikke Brandt seg kun den tradisjonelle kunstnerrollen, men slik det har blitt diskutert viser det at hun ikke føyer seg etter de konvensjonelle forventningene til det som betegnes som 'kvinnelig kunst' og den 'kvinnelige kunstner'. Det samme er ikke tilfellet med Bauhaus' tolkning av ingeniør-rollen. Slik det har blitt undersøkt i denne avhandlingen, med utgangspunkt i den nye mannen, og den utøvende praksisen, ekskluderer skolen bevisst i sin praksis kvinnen både gjennom språklig diskurs, og med tanke på hvilke (sosiale)rom de skulle få tilgang til. Konstruktivismen muliggjorde derimot, som Fer bemerker, et spillerom hvor språket med dets assosiasjoner samt de kulturelle og sosiale konvensjonene kunne forhandles.<sup>132</sup> Ideen om et nøytralt, kollektivt språk fornektet de konvensjonelle kjønnskategoriene, som til en viss grad frigjorde kvinnene fra restriksjonene tilknyttet kjønn. Likevel ser vi at selv om kunstnerrollen er gitt nye begreper, har den sett i sammenheng med et historisk perspektiv, fortsatt hatt liten innvirkning i forsøket på å differensiere rollene.

---

<sup>132</sup> Batchelor, Wood, og Fer, *Realism, Rationalism, Surrealism : Art between the Wars*. s. 136

## Kapittel 4. – Oppsummering og avslutning

I denne avhandlingen har Marianne Brandts montasjer blitt analysert i lys av Walter Benjamin, Bertolt Brecht og Briony Fer sine tekster. Linda Nochlin, Griselda Pollock, Judith Butler og Viktor Sklovskij har også blitt trukket frem. I avhandlingen var det to spørsmål jeg ønsket å besvare: 1) På hvilke måter viser Marianne Brandts fotomontasjer en sammenheng med de nye medier og den nye teknologien på 1920-tallet? 2) Hvordan var kvinnens stilling som kunstner på 1920-tallet, og er det herunder snakk om en redefinerings av kunstnerrollen sett i sammenheng med Marianne Brandts verkstype, samtid og rolle som kvinne?

Med dette som utgangspunkt presenterte jeg først Marianne Brandt og redegjorde deretter for montasjens sammenheng med de nye mediene og teknikkens muligheter til å fremvise mening lagvis. Dette knyttet jeg opp mot Walter Benjamins allegoribegrep, som jeg anvendte i analysen av montasjene. Ved å anvende Benjamins teori om allegori viste jeg hvordan fotomontasjenes elementer opererer med ulike nivåer av informasjon, der betrakteren selv må pusle sammen de uforventede sammenstillingene. Dette er en måte å tolke bildene på som vil gi ulike betydninger ettersom hvem som leser de. Med det sagt har ikke intensjonen vært å komme en én sannhet, men jeg har ønsket å vise hvordan montasjene belyser de ulike temaene problemstillingene tar opp.

Jeg presenterte flere av Brandts metallarbeider og montasjer innledningsvis for å danne et bilde av hennes produksjon, men også for å vise hvordan forståelsen av materiale og form hadde en tilknytning til et konstruktivistisk formspråk, adaptert av Moholy-Nagy. Dette poengterer de nærmest analytiske fremstillingene i Brandts montasjer som jeg senere i teksten knytter opp mot Moholy-Nagys teori om New Vision og Brechts teori om fremmedgjøringseffekten.

Videre poengtere jeg forholdet til industriens masseproduksjon hvor jeg viste at montasjene, i tillegg til metallarbeidet, opererte som funksjonelle prototyper. Et viktig aspekt var også hvordan begge mediene fremstod som maskinproduserte, men opprinnelig var laget for hånd. Maskinestetikken fremmet en optimisme som jeg så i lys av blant annet Bauhaus læreplan og manifest, men også Benjamins tekst *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Jeg kom frem til at montasjeteknikken, hvis form gjenkjennes fra eksempelvis filmen, radioen, teateret og litteraturen, formidlet sitt innhold gjennom *brudd*. Ved å bryte med den konvensjonelle, narrative, handlingen åpnet montasjen opp for flere meningsnivå. Med andre ord åpnet teknologien opp for en ny fremstilling.

Dette så jeg i sammenheng med Moholy-Nagys *New Vision* og Benjamins *optiske ubevissthet*. Moholy-Nagys teori og parallellene til Benjamin viste hvordan en utvidet forståelse av teknologien i kunsten muliggjorde nye relasjoner. Jeg fant ut at teknologien skaper en ny form som gjør det mulig å være på nivå med publikum. Dette begrunnet jeg i lys av Sklovskijs teori om en bevisst fremmedgjøring, hvor jeg også så dette i en sammenheng med Benjamins tro på filmens mulighet til å vekke publikum med sitt fragmenterte preg. Mediet, og teknologien, går i dialog med publikum, og som jeg viste var dette en ny måte å erfare bilder på.

Til slutt så jeg hvordan Brechts *fremmedgjøringseffekt* kunne sees i en sammenheng med montasjen. Jeg fant ut at Brechts teori fungerte som et (teknisk)middel for å bryte ned, men og bygge opp de sosiale konstruksjonene (kjønn). Dette forsterket verkes funksjon som meningsskapende, samtidig som jeg viste hvordan montasjen skapte en bevisstgjøring hos betrakteren. Brandts montasjer viser med andre ord en erfaring av det moderne hvor den tekniske strukturen fordrer en ny persepsjon.

Opgavens andre problemstilling knyttet jeg til Fers teori om språklig genus, der vi ubevisst/bevisst tillegger gjenstander og ord kjønn. Jeg belyste Brandts rolle som kvinnelig kunstner på 1920-tallet gjennom hennes tilknytning til metallverkstedet og herunder smedyrket. Avslutningsvis pekte jeg på hvordan kunstnerrollen kan påstås å være redefinert i teorien gitt nye begreper, men ikke i praksis hvor vi ser at språket fortsatt bringer frem forskjeller mellom kjønn. Ved å flette inn Fers teori viste jeg hvordan montasjene til Brandt utfordrer våre vante forestillinger om kjønn, identitet og kunstnerrollen. Dette understreket jeg ved å knytte Bauhaus-estetikken til det maskuline, med en understreking av form tilknyttet kjønn, hvor jeg trakk frem Johannes Itten, men også inndelingen av verkstedene som feminine og maskuline. Brandt arbeidet i den sistnevnte kategorien hvor arbeidene hennes utfordrer kjønnspregningen ved å bruke former som tradisjonelt assosieres til det feminine, og produkter tiltenkt den (feminine) husholdning.

Jeg kom frem til at språk farger vår forståelse av kunst, men også kunstnerens identitet da forestillinger om maskuline kvaliteter tilknyttet dette. Brandt rekonstruerte og undersøkte de gitte kjønnsrollene og sosiale konvensjonene i sine montasjer, og dette mener jeg reflekterer hvordan Brandt selv erfarer det å være kvinne og opplever verden. Den nye kvinnen var som vi har sett et sentralt, gjennomgående og undersøkende element representert i Marianne Brandt sine fotomontasjer.

Ved å ta i bruk den nye kvinnen som et visuelt grep manifesterer det essensen av vår oppfatning av kjønn, samtidig som det òg stiller spørsmål ved nettopp dette. Dette

perspektivet tok jeg videre inn i analysene av Brandts montasjer hvor jeg i avhandlingen tok utgangspunkt i hovedsakelig tre montasjer, *me*, *Pariser Impressionen* og *Mi tallen zehn Fingern* som gjennom tekstens gang understreket hvordan Brandt gjorde nytte av de ulike kvinnerollene, og dermed peker mot det revolusjonerende og ideologiske potensialet som ligger i figuren som symbol. Ved å ta i bruk fotomontasje som teknikk muliggjør Brandt nye perspektiver og tilstander som kan utforskes og omstruktureres gjennom den nye kvinnens ulike fremstillinger. Jeg fant ut at Brandts bruk av flyttbare elementer viste hvordan det maskuline og det feminine ikke er faste identiteter i montasjenes landskap. Kjønn er her konstruerte av Brandt, og er derfor gjenstand for *meningsutvikling*. De er foranderlige. Montasjens elementer fungerer med andre ord som en platonsk ide hvor de fremviser modeller for tingene.

I diskusjonen rundt montasjens potensiale for å bryte opp fremstillingen av kjønn og herunder kjønn som betydningsbærere, viste jeg til Judith Butler i forbindelse med brudd av gestus, og handling som meningsbærer. I motsetning til Fer ser ikke Butler kjønn som determinert av språk, men av handling.<sup>133</sup> Ved å knytte Butlers teori opp mot dette viste jeg hvordan Brandt iscenesetter nye kjønnsroller ved å bryte med de konvensjonelle stereotypiene tilknyttet kjønn. Som nevnt ser Butler handling som skapende for kjønn, og det er her snakk om en kroppslig handling som repeteres og skaper ulike mønstre som sees som kjønne. Sett i en sammenheng med montasjens handlingsbrudd og bruk av gestus poengterte jeg hvordan fremmedgjøringen og montasjen muliggjør en transformasjon av kjønn.

Med Butlers teori viste jeg dermed hvordan Brandt konstruerer nye kjønnsformer gjennom en distansering til det allerede kjente. Dette perspektivet mener jeg også viser hvordan Brandt forsøkte å bryte med kjønnskonstruksjonene, og skape et visuelt språk som ikke nødvendigvis er kodet av kunstnerens kjønn, men forstått i sammenheng med det maskinelle aspektet og derfor nøytralt da maskinen er kjønnsløs. Med det vil jeg hevde at montasjen for Brandt er et nøytralt språk hvor hun kunne omstrukturere de sosiale konstruksjonene.

Videre viste jeg avslutningsvis hvordan kunstnerrollen endret seg i modernismens etos av universalitet, hvor kunstneren ble gitt nye begreper, samtidig som kvinnen i større grad ble synliggjort i det sosiale rom. Kvinnene fikk, som vi så, en synlig rolle i samfunnet, og de fikk i større grad mulighet til å ta en kunstutdannelse enn før. I lys av blant annet Bauhaus' manifest og Baumhoffs forskning, fant jeg ut at tross nye begreper tilknyttet kunstnerrollen,

---

<sup>133</sup> Judith Butler, *Gender trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge classics (New York: Routledge, 2006). s.34-38

ble kvinnen likevel ikke frigjort fra stereotypiske tankesett. Dette knyttet jeg til Bauhaus marginaliserende praksis og forståelse av den nye kunstneren som maskulin, the new man, som dermed impliserer at Brandts rolle som kunstner ikke fullt ut ble redefinert. Ved å ta i bruk de nye begrepene om kunstneren som ingeniør og konstruktør, viste jeg hvordan Brandt fraskrev seg den tradisjonelle kunstnerrollen. Med dette skapte Brandt også et skille til forventningene tilknyttet 'kvinnekunsten.'

Jeg påpekte også at kunstnerrollen i sammenheng med den russiske konstruktivismens konstruktør, anvende et tilsynelatende nøytralt språk som tillot kvinnene å omforme termene og språket i tråd med det nye samfunnet. Dette frigjorde kvinnene til en viss grad, men når ideen om et nøytralt, kollektivt språk bygger på fraskrivelsen av visse konvensjonelle kategorier, rettes også søkelyset mot det som blir utelatt.<sup>134</sup>

## Konklusjon

Brandts montasjer utfordrer den historiske konstruksjonen av modernismen som en ensformig kultur, hvor kvinnene påstås å måtte finne sin stemme utenfor kanon. Brandts kunstpraksis åpner opp for en debatt der modernismen som underforstått maskulin og hegemonisk arena, heller burde gripes som en enhetlig kulturhistorie. Kvinnene var synlige i formgivingen av seg selv hvor eksempelvis den nye kvinnen like mye er konstruert av kvinnene som av mediene. Samtidig har vi også sett dette på bakgrunn av interessen for de mange kvinnestemmene som hentes frem fra skyggen av historien – de var alltid der. I stedet for å se kvinnene som den passive motparten i oppbyggingen av den nye kvinnen i modernismen, burde de heller, lik kvinnene i Brandts montasjer, sees som alternative modeller for den ulike erfaringen av modernismen, og den faktiske rollen de hadde i samtidens kulturliv.

Ser vi tilbake til teksten begynnelse, stiller Parker og Pollock spørsmål i det innledende sitatet om hvordan kvinnelige kunstnere produserer mening i et språk der det maskuline anses som dominant. Marianne Brandt utforsker montasjeteknikkens muligheter for et nøytralt språk der hverken kunsten eller kunstneren betegnes av kjønn, men heller det maskinelle aspektet som en nøytral bestanddel i samfunnet. Brandt utforsker sin egen subjektive verden hvor hun både tilegner seg, og utfordrer normene som representerer femininitet og kvinnen.

---

<sup>134</sup> Batchelor, Wood, og Fer, *Realism, Rationalism, Surrealism : Art between the Wars*. s. 136

Ved å bryte opp handlingen, og skape en distanse til det fremstilte slik vi har sett gjennom blant annet Moholy-Nagy og Brecht, vil jeg hevde at Brandt i sine montasjer muliggjør en brytning med de eksisterende maskuline- og feminine verdiene som er forsterket gjennom språk og handling. Det bevisste bruddet, avbrytelsene i verket, leder oppmerksomheten mot selve konstruksjonen, og dermed også forståelsen av kjønn som konstruert. Brandt konstruerer med sine montasjer et nytt konseptuelt og visuelt språk, der hun fremviser en form som lar oss se verden med nye øyne, men også lar oss oppdage forhold og stille spørsmål ved det fremstilte. Brandts montasjer avviser, i Nochlins lånte ord, «[...] en enkel form for ”avspeiling” av kvinnelige subjekter. »<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Kvinner, kunst og makt i Nochlin, *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?*, nr. 8. s. 153





## Referanseliste

- Batchelor, David, Paul Wood, og Briony Fer. *Realism, Rationalism, Surrealism : Art between the Wars*. Modern art : practices and debates New Haven, Conn: Yale University Press in association with the Open University, 1993.
- Baumhoff, Anja. *The gendered world of the Bauhaus: the politics of power at the Weimar Republic's premier art institute, 1919-1932*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.
- Bek, Lise, og Henrik Oxvig. *Rumanalyser*. Århus: Fonden til udgivelse af Arkitekturtidsskrift B, 1997.
- Benjamin, Walter. *Det tyske sørgespillets opprinnelse*. Oversatt av Thor Inge Rørvik. Ursprung des deutschen Trauerspiels. Vol. 2, Oslo: Pax, 1994.
- . *Essayer om Brecht*. Versuche über Brecht. Lund: Bo Cavefors, 1971.
- . *Kunstverket i reproduksjonsalderen : Essays om kultur, litteratur, politikk*. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Redigert av Torodd Karlsten. 2. utg. red. Oslo: Gyldendal, 1991.
- . *Skrifter i utvalg : 1*. Oversatt av Arild Linneberg, Per Buvik, Amund Børdahl, Espen Børdahl, Roman Linneberg Eliassen, Nina Goga, Eirik Høyner Leivestad, m fl. Oslo: Vidarforl., 2014.
- Bjørneboe, Jens. *Om Brecht*. Pax-[bøkene]. Vol. 544, Oslo: Pax, 1977.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on theatre : The Development of an Aesthetic*. Oversatt av John Willett. Schriften zum Theater. New York: Hill and Wang Methuen, 1964.
- . *Vår tids teater*. Oslo: Cappelen, 1959.
- Butler, Judith. *Gender trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge classics. New York: Routledge, 2006.
- . *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory (1988)*. Oxford history of art, The Art of art history : a critical anthology. Redigert av Donald Preziosi Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Droste, Magdalena. *Bauhaus : 1919-1933*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1991.
- Fer, Briony. "What's in a Line? Gender and Modernity." *Oxford Art Journal* 13, nr. 1 (1990): 77-88.
- Finborud, Lars Mørch, Milena Høgsberg, Caitlin A. Stieglitz Katia Madden, og Tine Semb. *Bauhaus på norsk*. [Oslo]: Orfeus Publishing, 2014.
- "Flapper." <https://en.wikipedia.org/wiki/Flapper>.
- Foster, Hal. *Art since 1900 : Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Redigert av Hal Foster. 2. utgave red. London: Thames & Hudson, 2011.
- Gadamer, Hans-Georg. "Kunst als Spiel, Symbol und Fest (1977)." i *Eстетisk teori : en antologi*, redigert av Arnfinn Bø-Rygg og Kjersti Bale. Oslo: Universitetsforl., 2008.
- Gropius, Walter. *Principles of Bauhaus Production [Dessau] (1926) Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture*. Redigert av Ulrich Conrads: MIT Press, 1970.
- . *Programme of the Staatliches Bauhaus in Weimar (1919) Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. Redigert av Ulrich Conrads Cambridge, Mass: MIT Press, 1970.
- Grossmann, Atina. "'Girllkultur, or Thoroughly Rationalized Female: A New Woman in Germany?'" i *Women in Culture and Politics: A Century of Change*, redigert av Blanche Wiesen Cook Judith Friedlander, Alice Kessler-Harris, and Carroll Smith-Rosenberg, 62-80. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

- Krauss, Rosalind. *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. Oversatt av Agnete Øye. Grids. Vol. nr 7, Oslo: Pax, 2002.
- Lavin, Maud. *Cut with the kitchen knife : the Weimar photomontages of Hannah Höch*. New Haven, Conn: Yale University Press, 1993.
- Lindberg, Anna Lena. *Konst, kön och blick : feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*. Stockholm: Norstedts, 1995.
- Meskimmon, Marsha. *We weren't modern enough: women artists and the limits of German modernism*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Moholy-Nagy, László. *Painting, photography, film (1925-27)*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1973.
- Neumann, Eckhard. *Bauhaus and Bauhaus people : personal opinions and recollections of former Bauhaus members and their contemporaries*. Rev. ed. red. New York: Van Nostrand Reinhold, 1993.
- Nochlin, Linda. *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?* Oversatt av Toril Hanssen. Why have there been no great women artists? Vol. nr. 8, Oslo: Pax, 2002.
- Otto, Elisabeth. *Tempo, Tempo!: Bauhaus Photomontagen von Marianne Brandt*. Berlin: Jovis, 2005.
- Otto, Elisabeth. "A "Schooling of the Senses": Post-Dada Visual Experiments in the Bauhaus Photomontages of László Moholy-Nagy and Marianne Brandt." *New German Critique*, nr. 107 (2009): 89-131.
- Parker, Rozsika, og Griselda Pollock. *Old mistresses : women, art and ideology*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Pollock, Griselda. *Differencing the canon : feminist desire and the writing of art's histories*. Re visions : critical studies in the history and theory of art. London: Routledge, 1999.
- Rocco, Vanessa, og Elisabeth Otto. *The New woman international : representations in photography and film from the 1870s through the 1960s*. Ann Arbor, Mich: University of Michigan Press, 2011.
- Sklovskij, Viktor *Konsten som grepp (1917)*. Modern litteraturteori : frǻn rysk formalism till dekonstruksjon : 1. Lund: Studentlitteratur, 1992.
- Weltge-Wortmann, Sigrid. *Bauhaus textiles: women artists and the weaving workshop*. London: Thames and Hudson, 1993.
- "Yang og Yin i Store norske leksikon." [https://snl.no/Yang\\_og\\_Yin](https://snl.no/Yang_og_Yin).