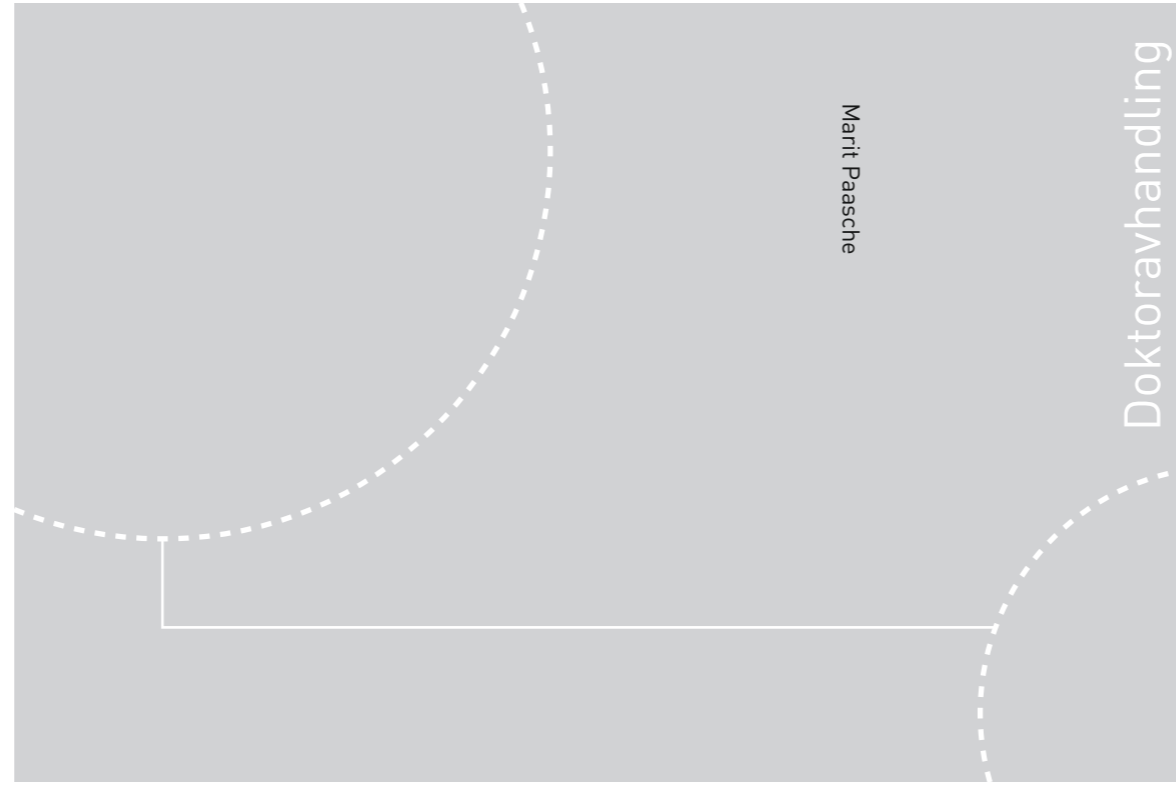


ISBN 978-82-326-3111-7 (trykt utg.)
ISBN 978-82-326-3110-0 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181



Doktoravhandling ved NTNU, 2018:160

Marit Paasche

Forhandlinger med historien

Hvordan en arkivstudie over Hannah Ryggens kunstnerskap ga grunnlag for kritikk av det normative i kunsthistorien

Marit Paasche

Forhandlinger med historien

Hvordan en arkivstudie over Hannah Ryggens kunstnerskap ga grunnlag for kritikk av det normative i kunsthistorien

Avhandling for graden doctor philosophiae

Trondheim, juni 2018

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap

NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Avhandling for graden doctor philosophiae

Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap

© Marit Paasche

ISBN 978-82-326-3111-7 (trykt utg.)
ISBN 978-82-326-3110-0 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181

Doktoravhandling ved NTNU, 2018:160

Trykket av NTNU Grafisk senter

«Do you mean to say that the story is finished?» said Don Quixote.

«As finished as my mother,» said Sancho.

Miguel de Cervantes, *Don Quixote*

Innholdsfortegnelse

Innledning.....	7
1 Hannah Ryggen. En fri.....	11
1.1 Hvilken bok er <i>Hannah Ryggen. En fri?</i>	11
1.2 Problemstilling.....	11
1.3 Tidsmessig avgrensning.....	14
2 Gjennomgang av publisert litteratur om Hannah Ryggen.....	16
2.1 Tekstilkunst, brukskunst eller billedkunst?.....	16
2.1.1 Brukskunstperioden.....	16
2.1.2 Et avgjørende valg.....	18
2.1.3 Billedveven og betydningen av det nasjonale.....	20
2.1.4 Ettetiden.....	22
2.2 «Billedveversken Hannah Ryggen».....	25
2.3 «En stor kunstner».....	29
2.4 <i>Øyne som ser. Et galleri av kunstnere</i>	30
2.5 <i>Hannah Ryggen</i>	32
2.6 <i>Hannah og Hans Ryggen. Deres eventyrlige liv og kunst</i>	34
2.7 <i>Jubileumsboken. Hannah Ryggen 100 år, 1894-1994</i>	40
2.8 <i>Vi lever på ei stjerne. Ein biografi om Hannah Ryggen</i>	41
2.9 «Hannah Ryggen».....	45
2.10 <i>Hannah Ryggen. Verden i veven</i>	47
2.10.1 «Hannah Ryggen och Sverige».....	47
2.10.2 «Verden i veven».....	48
2.10.3 «Hannah Ryggen. Ikonografi og aktivisme».....	49
2.10.4 «Billedvevens vei».....	52
2.11 Oppsummering.....	53
3 Arkiv og arkivmetode.....	56
3.1 Oversikt over kildematerialet.....	56
3.1.1 Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.....	56
3.1.2 Yrjar Heimbygdslags arkiv.....	58
3.1.3 Nasjonalbiblioteket.....	59
3.1.4 Gunnerusbiblioteket.....	65
3.2 Konsekvenser av arkivgjennomgangen.....	71
3.2.1 Liv og kontekst revurdert.....	73
3.2.2 En utvidelse av fortolkningsrammen: Fra nasjonal til internasjonal kontekst.....	74
3.2.3 Arkivmaterialets betydning for sammenhengen mellom levd liv, kunst og politikk.....	75

3.2.4	Arkivmateriale, fremstilling og kjønn	82
4	Ikonologisk metode	86
4.1	Panofskys ikonologiske metode	86
4.2	På stram line: mellom estetisk fenomen og historisk dokument	90
4.3	Modernisme og politikk. Avantgarde og anakronisme.....	97
4.3.1	Modernismedefinisjon: Clement Greenberg	97
4.3.2	Geniets ånd: T. J. Clark og Gabriel Josipovici	101
4.3.3	Arkivets korrigerende funksjon	114
4.3.4	Anakronisme og avantgarde	119
4.3.5	Kunsthierarkiet og dets betydning for modernismen	125
5	Metode versus form.....	134
5.1	Monografien	134
5.2	Et irrelevant skille (biografi versus monografi).....	139
5.3	Biografi som et analytisk og vitenskapelig felt	141
5.4	Hva skal livet brukes til?	143
5.4.1	En dekonstruksjon av det romantiske kunstnerportrettet.	146
5.4.2	Eksperimentering med tid gjør nye trekk synlige.....	148
5.5	Forfatterens død og gjenoppstandelse	149
5.6	En utadvendt henvendelse og behovet for en ny form.....	152
6	Litteraturliste	157

Innledning

Det var gjennom arbeidet med samtidskunst at min interesse for Hannah Ryggens kunstnerskap ble vekket. Desto mer jeg arbeidet med arkivmaterialet ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum og den store samlingen av hennes arbeider der, jo mer tiltok interessen for de kunsthistoriske aspektene som kunstnerskapet berører. Hannah Ryggen var født i Malmö i 1894, flyttet til Ørlandet i Norge i 1924 og bodde i dette landet frem til hun døde i 1970. Hennes levetid sammenfalt med naturalismen, den nasjonale romantikken, den historiske avantgarden og modernismen – det vil si historiske epoker og stilretninger som har fått store konsekvenser både for den nasjonale og den internasjonale kunsthistorien. Problemstillinger jeg ville til bunns i, økte i takt med antall arbeidstimer med arkivmaterialet og den litteraturen som da fantes om Hannah Ryggens kunstnerskap.

I 2013 mottok jeg et stipend fra Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening for å skrive en bok om kunstneren. Behandlingen av kildene i den eksisterende litteraturen om Hannah Ryggen ble raskt et problem da jeg startet opp arbeidet med kunstnerskapet. Det var ikke lett å verifisere påstander som ble fremmet i litteraturen, og det var vanskelig å finne ut hvor de oppgitte kildene befant seg. Med *Hannah Ryggen. En fri* ønsket jeg derfor å prioritere en grundig kildebelagt fremstilling som det er mulig å etterprøve.

Da jeg begynte på skrivearbeidet, var jeg fast bestemt på å konsentrere meg om Hannah Ryggens kunst, og ikke om livet hennes. Men boken *Hannah Ryggen. En fri* handler definitivt ikke bare om verkene hennes. Jeg var nesten ferdig med et førsteutkast høsten 2014, da jeg fikk et tips av den svenske kuratoren Julia Björnberg. Den svenske kunsthistorikeren Pia Widell hadde samlet materiale til en doktorgrad om Hannah Ryggen på midten av 1980-tallet. Widell hadde blant annet knyttet kontakt med flere av slektningene til Hannah og fått overlevert det materialet de hadde. Dessverre hadde hun blitt kronisk syk under arbeidet, og fullførte derfor aldri prosjektet. Jeg ringte Widell i desember 2014, hun inviterte meg til Lund, og jeg trodde arkivet i beste fall dreide seg om en pappeboks eller to. I andre etasje i Widells hus var det et helt rom fullt av permer med omfattende korrespondanse mellom Hannah Ryggen og hennes nærmeste, fotografier, tegninger, avisutklipp og dagbøker, alt inngående systematisert.

I tillegg til Widells arkiv kom jeg også over en brevsamling i Harald Bøhns varetekt (han er sønn av Tora Sandal Bøhn). Både brevsamlingen, som bestod av brev fra Hannah Ryggen til Tora Sandal Bøhn, og Widells omfattende privatarkiv overleverte jeg, etter avtale med de opprinnelige eierne, til Gunnerusbiblioteket. Det nye materialet er dermed

tilgjengeliggjort for både allmennhet og forskere. Jeg tok kontakt med Gunnerusbiblioteket, som er en del av NTNU Universitetsbiblioteket. De hadde allerede et privatarkiv på Hannah Ryggen og bekreftet at de gjerne ville ta imot mer materiale. Det var viktig, både for Bøhn, Widell og meg, at dette arkivmaterialet ble tilfredsstillende bevart og gjort tilgjengelig for forskere og allmenheten.

Det tok meg nesten fem måneder å gå gjennom Widells arkiv, og det var både himmel og helvete. Arkivmaterialet var en gavepakke, men jeg tviholdt lenge på utgangspunktet for boken, som var å kun konsentrere meg om kunstverkene. Men til slutt måtte jeg innse at det var nødvendig å revidere manuskriptet, som på det tidspunktet var dominert av tradisjonelle formalanalyser av et knippe enkeltverk, plassert inn i en stilhistorisk sammenheng. Hva som lå til grunn for denne revisjonen, kommer jeg nærmere inn på i punkt 3.2. Endringene medførte også at jeg ble nødt til å revurdere bruk av genre, mine holdninger til hva kunsthistorie er og hvorfor vi trenger den som en fagdisiplin.

Jeg kjenner godt til Ryggens tepper fra min oppvekst i Trondheim, men som kunsthistoriker hadde jeg ikke reflektert over kunstnerskapet før i 2009, da en kollega og to kunststudenter spurte meg hvorfor Ryggen ikke hadde større plass i den norske kunsthistorien. Det ble raskt klart for meg at Hannah Ryggens verk holdt oppsiktsvekkende høy kvalitet, og at de var svært originale både i nasjonal og internasjonal sammenheng. Arbeidet med Ryggens kunstnerskap tok først form av en utstilling som het *Det menneskelige mønster* på Kunsthall Oslo i 2011. Utstillingen ble kuratert av meg og Will Bradley, og den tok sikte på å se Ryggen med et nytt blikk og utfordre de tradisjonelle merkelappene «tekstilkunst» og «politisk kunst», som ettertiden hadde klistret til kunstnerskapet. I stedet ønsket vi å plassere hennes verk inn i en større internasjonal kontekst, undersøke brytningen mellom det abstrakte og det figurative, og forståelsen av det politiske.

Vi stilte ut seks av hennes arbeider sammen med kunstverk fra europeisk kunsthistorie, uten å skjele til medium. Det innebar blant annet arbeider fra 1930-tallet av Pablo Picasso, Claude Cahun, Gerd Arntz og Anna-Eva Bergman til arbeider av samtidskunstnere som Ann Cathrin November Høibo og Ruth McEwan.

Det tok ikke lang tid før andre oppfattet relevansen av og kvaliteten ved Hannah Ryggens kunstnerskap. Året etter utstillingen på Oslo Kunsthall var Ryggen representert på Documenta 13 i Kassel i 2012 med seks arbeider, og i 2014 inngikk to verk av henne i utstillingen *Decorum* på Musée d'Art Moderne de la Ville i Paris. I 2015 ble to av hennes arbeider stilt ut i utstillingen *Really Useful Knowledge* ved Reina Sofia i Madrid, og det ble arrangert en stor separatutstilling med henne på Nasjonalmuseet i Oslo og ved Moderna

Museet i Malmö.¹ I 2017 var Hannah Ryggen vist på to store utstillinger i England, først med *6. oktober 1942* i utstillingen *Entangled: Threads and Making* på Turner Contemporary i Margate i januar, og nå sist i november med en separatutstilling på Modern Art Oxford.² I 2019 blir det en stor utstilling av Hannah Ryggens arbeider – i selskap med samtidskunst – på Schirn Kunsthalle i Frankfurt i oktober, kuratert av Esther Schlicht og undertegnede. Hannah Ryggens navn er igjen en del av det internasjonale kretsløpet, slik det var da hun levde.

¹ Utstillingen varte fra 29. oktober til 9. februar og ble vist i Sabatini-bygget ved Reina Sofia i Madrid. For mer informasjon, se: <http://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/really-useful-knowledge>. Sist lastet ned 6. januar 2017. Utstillingen ble kuratert av kuratorkollektivet WHW (What, How and for Whom).

² Til utstillingen *Entangled* bidro jeg med teksten «Philomela's Tongue», 44-59. Utstillingen *Hannah Ryggen. Woven Histories* ved Modern Art Oxford (MAO) fikk svært god mottakelse, blant annet i *The Guardian* og *The New York Times*. *BBC Radio 4* viet også Hannah Ryggen et program, der Emma Ridgeway fra MAO og jeg bidro.

1 Hannah Ryggen. En fri.

1.1 Hva slags bok er *Hannah Ryggen. En fri*?

Hannah Ryggen. En fri er et forsknings- og formidlingsarbeid i skjæringspunktet mellom monografi og biografi, som forholder seg fritt til kronologi, og som behandler liv og verk både som gjensidige påvirkningsfaktorer og som separate kategorier. Boken er skrevet i en form og i et språk som gjør den tilgjengelig for et bredere publikum, men jeg har samtidig søkt å imøtekomme vitenskapelige krav til dokumentasjon av kilder og etterprøvbarehet.

1.2 Problemstilling

Mitt mål med *Hannah Ryggen. En fri* er å avdekke og skildre kunstverkenes *tilblivelses-historie*, det vil si hvordan verkene forholdt seg til sin samtid, til levd liv og til datidens ideer og tendenser. Her ser jeg både på relasjonen mellom figur og mønster/ornament og mellom abstraksjon og figurasjon, og jeg forsøker å kartlegge hvilke faktorer som påvirket hennes kunstnerskap. Dette ble gjort for å analysere hvordan forholdet mellom *liv* og *kunst* forholdt seg på et praktisk plan i dette kunstnerskapet (kunstner-verk-samfunn), og hvordan det senere kom til uttrykk i litteraturen som ble skrevet om Hannah Ryggen. Det foreligger med andre ord en kombinasjon av et formalt og kontekstuellet perspektiv på verkene.

Relasjonen mellom figur og mønster/ornament og mellom abstraksjon og figurasjon er et fremtredende tema i den delen av Hannah Ryggens kunstnerskap som strekker seg fra *Fiske ved gjeldens hav* (1933) til *Vi lever på en stjerne* (1958). Denne perioden markerer også tidsavgrensningen for min undersøkelse. I og med at boken har som ambisjon å nå bredt ut, er mange av de underliggende fagvitenskapelige diskusjonene som lå til grunn for mine valg og standpunkter, holdt utenfor. Disse vil imidlertid presenteres under og drøftes mer inngående videre i teksten.

Jeg har valgt en *historiografisk* tilnærming og en *ikonologisk* metode, fordi jeg mener det er nødvendig for å belyse det komplekse forholdet mellom kunstner, verk og samfunn (kontekst) som preger Hannah Ryggens kunstnerskap, og fordi den tidligere litteraturen etter mitt syn er forenkende og mytologiserende (se punkt 2). Den historiografiske tilnærmingen løper gjennom hele avhandlingen, både som en undersøkelse og sammenligning av ulike historiske posisjoner, og som en kritikk av etablert historieskrivning. Jeg mener Hannah Ryggens kunstnerskap er velegnet for å tenke høyt rundt de

konsekvensene som oppstår av historiefortellinger, og den måten vi bruker og misbruker dem på. (Se for eksempel punkt 4.2 og 4.3).

Som den amerikanske kunsthistorikeren Michael Ann Holly er inne på i *Panofsky and The Foundation of Art History*, er Panofskys ikonologiske metode et egnet utgangspunkt for å kombinere ulike måter å bedrive historisk forskning på. Ikonologisk metode tilbyr et analyseredskap som viser hvordan mening nedfelles på en spesifikk visuell måte, samtidig som metoden gjør det mulig å åpne verket mot større kontekstuelle eller kulturelle sammenhenger, ved å trekke inn skriftlige kilder. I mitt tilfelle ble den ikonologiske metoden viktig fordi den – for å parafasere Holly – gir rom for å spørre hvorfor visse bilder, holdninger og historiske hendelser får et gitt uttrykk i et gitt tidsrom.³

Den ikonologiske metoden er også brukt for å kartlegge kunstneriske kilder som befant seg utenfor en nasjonal kontekst, og som kan ha øvd innvirkning på kunstnerskapet. Dette omfatter blant annet behandlingen av William Morris og Arts and Crafts-bevegelsen, ornamentet og utviklingen av det modernistiske uttrykket i maleriet på 1930- og 1940-tallet, som blant andre Pablo Picasso var eksponent for. Metoden følges ikke slavisk, men brukes ganske fritt. Jeg deler ikke Panofskys syn på det vi kan kalle kunstens funksjon, eller metodens forhold til a priori gitte mentale kategorier og spørsmålet om forholdet mellom litterære kilder og visuelle verk. Forholdet til og anvendelsen av ikonologisk metode utdypes i punkt 4.

Både Holly og en annen amerikansk kunsthistoriker, Donald Preziosi, har kommet med viktige bidrag innen den historiografiske tilnærmingen, som jeg anvender for å rette søkelyset mot noen av de mekanismene i kunsthistorieskrivningen som får betydning for tolkningen av et kunstnerskap. Det gjelder blant annet sammenhengen mellom nasjonale fortellinger og kunsthistorie, samt dannelsen av folkekunst og kultur-begrepet. Avhandlingen favoriserer ikke det nasjonale som fortolkningsramme, slik tidligere publisert litteratur om Hannah Ryggen gjør (se punkt 2), men betrakter kunstnerskapet både i en nasjonal og en europeisk kontekst.

Jeg behandler også kjønn og forståelsen av politisk kunst, som begge er forhold som har hatt betydning for kunsthistorieskrivningen i perioden. Det siste kommer særlig til uttrykk i diskursen som omgir modernismen, noe jeg kommer spesifikt inn på i drøftingen av synspunktene til den engelske kunsthistorikeren T. J. Clark og litteraturviteren Gabriel Josipovici (punkt 4.3).

³ Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, 15.

Hannah Ryggen etterlot seg et omfattende kildemateriale som spenner over et vell av uttrykk. Kildematerialet befinner seg i dag hovedsakelig på fem ulike steder: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Gunnerusbiblioteket (NTNU Universitetsbiblioteket), Nasjonalbiblioteket, Yrjar Heimbygdslag og NRK. Mengden og diversiteten i kildematerialet gjorde det nødvendig å reflektere over kildehierarkier i arkivene, og over relasjonen mellom arkiv, forskning og forskningsobjekt (punkt 3). Det har i de siste årene vært en klar tendens at grundige og omfattende arkivstudier i større grad brukes som strategi for å synliggjøre alternative og politiske stemmer i historieskrivningen. Dette ses særlig i studier med et feministisk eller et queer perspektiv, som begge ofte utfordrer gitte normer. Jeg anvender blant andre Kate Eichorns *The Archival Turn in Feminism. Ourage in Order* (2013), Mathias Danbolts doktorgradsavhandling *Touching History. Arts, Performance and Politics in Queer Times* (2013) og Lynee Lewis Gaillets mfl. *Landmark Essays on Archival Research* (2016).

Hannah Ryggen insisterte selv på å bli kalt billedkunstner og på at hennes vevarbeider var billedkunst. Resepsjonen av kunstnerskapet viser at hun like gjerne omtales som veveriske og tekstilkunstner, som billedkunstner. For å forstå årsakene til dette, og for å skjønne hvilke implikasjoner det har hatt for forståelsen av kunstnerskapet i den senere tid, har jeg trukket inn Elissa Authers *String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art* (2010) og hennes diskusjon av et hierarki av uttrykksformer spesifikt for kunstfeltet (punkt 4.3.5).

Som nevnt ønsket jeg å behandle Hannah Ryggen som en billedkunstner i *Hannah Ryggen. En fri*, og løfte kunstnerskapet ut av kategoriene «tekstilkunst» og «kunsthåndverk». Jeg søkte også å unngå at spørsmålet om kjønn fikk betydning i fortolkningen av verkene. Men fordi kjønn er et aspekt som preger litteraturen om henne, og fordi det er en aktiv faktor i visnings- og resepsjonshistorien av hennes verk, har jeg likevel funnet det nødvendig å inkludere en diskusjon om kjønn, retorikk og feministisk teori her (punkt 4.3.2 og 4.3.5).

Forskningsarbeid som lå til grunn for *Hannah Ryggen. En fri* har fått et formmessig uttrykk i skjæringspunktet mellom biografi og monografi. De underliggende faktorene bak dette valget drøftes i punkt 5, der jeg gjennomgår monografiens historie (Guercio) og diskuterer dens relevans i relasjon til biografien som en analytisk genre (Possing, Egeland, Kessler-Harris, Hamilton). Her undersøkes også feminisismens rolle i forhold til biografien som genre, og dens relasjon til kunsthistorieskrivning (Margadant, Boude og Garrard og Freeman).

1.3 Tidsmessig avgrensning

Min undersøkelse av Hannah Ryggens kunstnerskap løper hovedsakelig fra *Fiske ved gjeldens hav* (1933) og avsluttes med *Vi lever på en stjerne* (1958). Som nevnt var mitt opprinnelige utgangspunkt en formalanalyse av Ryggens verk, og det som ble vektlagt der var forholdet mellom figur og abstraksjon og bruken av ornament. Spenningen mellom enkeltfiguren, fellesskapet og abstraksjon og ornament er trekk som i all hovedsak utvikles under denne perioden av kunstnerskapet. Det finnes eksempler på monumentale verk etter 1958 som fremviser nytenkning med disse elementene i mente, som i en viss grad *Bærestolen* (1959), men kanskje særlig *Blod i gresset* (1966).

Dette er to av de i alt ni teppene av monumentalt format som hun lager i perioden 1959-1970. I tillegg kommer det en rekke mindre arbeider. De sju andre monumentale arbeidene fra den sene perioden preges av at kunstneren vender blikket mer mot seg selv og mot sin egen fortid og barndom.⁴ (*Potteblått* 1963, *Min far* 1968, *Karna og Hannah* 1969.) I tillegg utgjør enkeltportrett en viktig genre med de fire verkene *Gesandt* 1967 (portrett og hyllest av Alva Myrdal), *Sisyfos* 1966, *Salvador Dali* ca. 1960 (det siste er riktignok et arbeid i et mer beskjedent format, og består av tre arbeider montert sammen).⁵

Den siste delen av Hannah Ryggens kunstnerskap preges slik av problemstillinger som ikke var så relevante for mitt utgangspunkt. Spenningen mellom enkeltfiguren og fellesskapet blir mindre, og bruken av ornament avtar i en viss grad. Hun blir i den sene perioden mer fiendtlig innstilt til samtidskunst – som hun mener beveger seg bort fra menneskene. Dette ser vi blant annet i *Geit-Gurianna* (1962), som både var et portrett av den fattige kvinnen Gurianna Husby (1860-1943) fra Ørlandet, men også en kritikk av den amerikanske kunstneren Robert Rauschenbergs *Monogram* (1955-1959). I denne «installasjonen», som Hannah Ryggen så på Moderna Museet i Stockholm en tid før hun selv hadde utstilling der, hadde Rauschenberg anvendt en utstoppet geit og montert et bildekk rundt magen på den. Dette gjorde henne svært opprørt.

⁴ Dette kan ha sammenheng med at Hans Ryggen dør i 1956, men også med at det politiske klimaet ikke er like preget av steile fronter og klare kampsaker. Som jeg viser i kapittelet «Ildskjorten» i *Hannah Ryggen. En fri* blir hun mer opptatt av kjærlighet, både som en fysisk og åndelig kraft, og av kunstens betydning, fra og med arbeidet *Dikt av T. S. Eliot* (1952-53).

⁵ Det hefter noe usikkerhet ved tallfestingen av disse verkene. Jeg bygger i hovedsak på de opplysningene som finnes i Inga E. Næss' verksliste i *Vi lever på ei stjerne*, men har funnet at enkelte av dateringene her er misvisende. *Min far* er for eksempel datert til 1964 hos Næss, men er oppført med 1968 hos Malmö Museers textilsamling. *Gesandt* er oppført fra 1968, men er fra 1967.

Hannah Ryggen ble generelt mer konservativt orientert med årene. Det siste er ikke helt uvanlig for eldre mennesker. Dermed stod jeg også overfor en avveining av hvor mye det siste tiåret skulle få farge hele kunstnerskapet. I tillegg var det et spørsmål om kapasitet. Fordi Widells arkiv kom såpass sent inn i prosessen var det nødvendig å begrense omfanget av materiale som jeg skulle i dybden av. Jeg har definitivt forholdt meg til kildematerialet fra denne perioden, og noe er også anvendt, men det er ikke studert like samvittighetsfullt som det øvrige materialet. Når det er sagt, eksisterer det mye interessant stoff fra det siste tiåret, og det er definitivt en periode som burde underlegges mer forskning. Det hadde for eksempel vært interessant å analysere den første perioden opp mot den siste.

2 Gjennomgang av publisert litteratur om Hannah Ryggen

Det finnes tekster om Hannah Ryggen som favner nesten alle genre: biografier, fagbøker, fagartikler, kritikker, kataloger, intervjuer, brev, dagbøker, notatbøker, dikt og hyllester. Det kan dermed knyttes stor tekstrikdom både til Hannah Ryggen som person, og til hennes kunstnerskap. Gjennomgangen av litteraturen i det følgende er ikke uttømmende, jeg har konsentrert meg om det jeg mener er de viktigste utgivelsene. Disse behandles kronologisk i punkt 2.2 til 2.10, fulgt av en oppsummering i punkt 2.11.

Et viktig bakteppe for resepsjonen og behandlingen av Ryggens kunstnerskap, og et tema som er sentralt for å plassere min bok i relasjon til den øvrige litteraturen, er forholdet mellom billedkunst og brukskunst. Jeg har derfor valgt å drøfte dette særskilt i punkt 2.1.

2.1 Tekstilkunst, brukskunst eller billedkunst?

Resepsjonen av Hannah Ryggens arbeider, samt innkjøps- og utstillingshistorikken, viser at kategoriene brukskunst, billedkunst og tekstilkunst brukes om hverandre og varierer med kunstsyn, kjønnsoppfatninger, tradisjoner og tidsperiode. Dette er særlig fremtredende i den tidligste litteraturen om Hannah Ryggen. Ryggen hadde også selv et ambivalent forhold til brukskunsten.

2.1.1 Brukskunstperioden

Da Hannah Ryggen kom til Ørlandet i 1924 hadde hun allerede tatt en avgjørelse om å velge veven fremfor maleriet. Perioden fra oppstarten med veven og frem til *Fiske ved gjeldens hav* i 1933 gikk med til å eksperimentere med plantefarging, komposisjon og teknikk. Hun lagde *Synderinnen*, en stor billedvev i gobelinsteknikk i 1926, og andre mindre billedvever, men også det hun selv omtaler som brukskunst. Tora Sandal, den gang ansatt som konservator ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, omtaler dette som hennes «brukskunstperiode». Denne perioden omfattet også gjenstander ikke utelukkende knyttet til vev.⁶ Ryggen lagde blant annet utkast til tapet, prydsøm, tekstiler og porselen, og deltok i en rekke av de konkurransene som Foreningen Brukskunst i Oslo arrangerte.⁷ Ifølge Sandal Bøhn kom alle utkastene i retur,

⁶ «Med sin vanlige energi gikk hun igang med å tegne utkast til tapeter og tekstiler, ja, endog til porselen.» Se Sandal Bøhn, «Billedveversken Hannah Ryggen», 68. (Da Tora Sandal giftet seg ble hun hetende Tora Sandal Bøhn).

⁷ Foreningen Brukskunst ble opprettet i 1918, og arrangerte flere konkurranser på begynnelsen av 1930-tallet.

unntatt ett.⁸ Unntaket, som Sandal Bøhn ikke konkretiserer, gjaldt en løper (duk) med mottoet «Linløper», som hun ble innstilt til pris for i Brukskunsts tekstilgruppe i 1932. Avgjørelsen ble offentliggjort i ukebladet «Hjemmet», med et bilde av Hannah Ryggens linløper.⁹

I 1926 har Hannah Ryggen sin debututstilling i Lund, sammen med sin mann Hans og hans bror, Arne Ryggen. Utstillingen får ganske hard medfart i anmeldelsene, og kritikken rammer både Arnes små treskulpturer og Hannah Ryggens vevnader. Som det kommer frem i boken, handler dette om at hennes billedvever i Sverige utelukkende ble vurdert som «hemsljöd», det vil si husflid. Når verkene ble kategorisert som dette, trådte kravene til håndverksmessig perfektjon og passende motiver inn med stor tyngde. I Sverige var også skillet mellom brukskunst og billedkunst langt sterkere, og ble opprettholdt lengre enn tilfellet var i Norge og Danmark. Det er symptomatisk at da Hannah Ryggen ble tildelt den svenske Prins Eugens medalje i 1959, fikk hun den som *kunsthåndverker* og ikke som billedkunstner.

I Norge var det ikke like strengt, men også her ble Ryggen kritisert for manglende tekniske ferdigheter i begynnelsen av sitt virke, særlig når utstillingssammenhengen var viet utelukkende brukskunst eller husflid, som på Jubileumsutstillingen i Trondheim i 1930, hvor hun stilte ut arbeider i husflidsavdelingen.¹⁰ Likevel var man raskere her til lands med å anerkjenne Hannah Ryggens billedvever som billedkunst. Det skjedde allerede i 1933, da hun hadde sin første store utstilling i Trondhjems Kunstforening. Hannah Ryggen stilte her ut sammen med to representanter for tekstil brukskunst: Sunni Mundal, som bidro med vevarbeider, og Ruth Elisabeth Petterson, som viste sømarbeider. I dette selskapet skilte Hannah Ryggen seg klart ut med arbeider som *Første-mai tog* (1935), *Fiske ved gjeldens hav* og det lille teppet *Kan de erstattes* (1930), alle tre med aktuelle politiske motiver. Resepsjonen viser at denne utstillingen var et vendepunkt, og Hannah Ryggens arbeider ble heretter ansett mer som kunst enn som brukskunst. Det ble bekreftet gjennom en invitasjon til å stille ut på Kunstnerforbundet i 1935. Det er likevel verdt å legge merke til at det var Kunstindustrimuseet i Oslo som kjøpte inn det første verket av henne i flossvev, *Fisker, skodde* (1935) og ikke Nasjonalgalleriet.¹¹

⁸ Sandal Bøhn nevner ikke hvilket utkast dette gjelder, men konstaterer det kun.

⁹ Ukebladet *Hjemmet* nr. 48, 26. november 1932: 28. Hannah Ryggen var en ivrig samler av det meste som ble skrevet om henne. Dette oppslaget har hun imidlertid ikke vektlagt å ta vare på. Det kan underbygge at hun ikke ville bli forbundet med brukskunst. Nummeret av *Hjemmet* finnes hos Nasjonalbiblioteket i Oslo.

¹⁰ Sandal Bøhn, «Billedveversken Hannah Ryggen», 72.

¹¹ Opplysningen har jeg fra Sandal Bøhn, «Billedveversken Hannah Ryggen», 76. Sandal Bøhn omtaler her verket for *Skodde*. Hvis dateringen av innkjøpet stemmer, må Nasjonalmuseets egen datering av dette verket til 1938 være feil, i og med at utstillingen var i 1935. Se Ustvedt, *Hannah Ryggen*, 150 (kat. nr. 15).

2.1.2 Et avgjørende valg

At Hannah Ryggen ble anerkjent som kunstner gjennom utstillingen i 1933, var resultat av et aktivt valg fra hennes side. Fra 1933 valgte Ryggen i hovedsak bort brukskunsten for å rette sin arbeidsinnsats mot de store billedvevene, som utgjør tyngdepunktet i hennes produksjon. Hun lager i denne perioden også mindre arbeider, men de blir i overveiende grad gitt bort til venner eller brukt som «valuta» i en naturalhusholdning. Beslutningen om å velge bort brukskunsten og satse på vev som billedkunst er radikal og bemerkelsesverdig, ikke minst med tanke på ekteparets hardt pressede økonomi. Til tross for dette er beslutningen forbausende lite omtalt i den tidligere litteraturen. Tora Sandal Bøhn og Inga. E. Næss nevner at Hannah Ryggen hadde en periode hvor hun viet seg til brukskunst, men de drøfter verken hvorfor hun valgte dette bort, eller konsekvensene av beslutningen. Sandal Bøhn konstaterer at Ryggen trøtnet på å få utkastene i retur og at «håndarbeide» ikke lå for henne.¹² Det var slik at Hannahs evner lå i «de store dimensjoner», som Sandal Bøhn skriver.

Jeg tror valget kan forklares med at Hannah Ryggen primært anså seg som kunstner. Det er videre godt mulig at hun hentet inspirasjon fra Frida Hansen (1855-1931) og hennes oppgjør med en tradisjon der de mannlige kunstnerne lagde kartonger som kvinnelige veversker skulle utføre.¹³ Med billedveven kunne Hannah Ryggen kombinere sitt ønske om å gjøre noe med hendene, ha kontroll over hele produksjonsprosessen selv og uttrykke seg i store format og i et medium som tillot en viss frihet i relasjon til uttrykk.

En annen viktig hovedårsak er Ryggens politiske overbevisning. Hennes kunstverk var skapt som ytringer til en offentlighet om sentrale og aktuelle, og gjerne internasjonale, samfunnspolitiske hendelser. I så måte er billedvev godt egnet. De er både varige, robuste og flyttbare, og dermed egner de seg godt til å vises i ulike offentlige rom. Faktisk fikk flere kjente malere i samme periode sine fresker og malerier utført som billedvev, deriblant Diego Rivera og Pablo Picasso. Sistnevnte fikk blant annet utført tre vevde versjoner av *Guernica*, hvorav det ene nå befinner seg i FN's hovedkvarter i New York.¹⁴ Le Corbusier beskrev billedvev som «Muralnomad» (nomadefresker), nettopp fordi de var enkle å forflytte og svært solide.¹⁵ Billedvevens forhold til fresken, arkitektur og offentlige rom er et tema jeg ikke behandler i *Hannah Ryggen. En fri*, men som absolutt bør vies mer forskning.

¹² Sandal Bøhn, «Billedveversken Hannah Ryggen», 70.

¹³ Paasche, *Hannah Ryggen. En fri*, 31.

¹⁴ David Rockefeller var kjøperen av dette teppet. *Guernica's* utrolige historie belyses godt i James Attlee, *Guernica. Painting at the End of the World*.

¹⁵ Dorleac, *Art of the Defeat: France 1940-1944*, 203. Se også Golan, *Muralnomad. The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*.

Både Frida Hansen og Hannah Ryggen bidro til å løfte billedveven inn i billedkunstfeltet. I Ryggens tilfelle ser vi at aktørene i datidens samtidskunstfelt, som mindre visningssteder, kritikere og kunstnere, raskt anerkjente billedvevens nyervervede status som kunst, mens det tok relativt lang tid før de store nasjonale museene og kunsthistorikerne fulgte etter. Det skal heller ikke underslås at på folkemunne har billedvev blitt ansett som både folklore, brukskunst/kunsthåndverk og billedkunst. Denne sammenblandingen kommer for eksempel godt til uttrykk i Pola Gauguins anmeldelse «Fremragende billedvev i Kunstnerforbundet» av Hannah Ryggen i *Verdens Gang* den 17. mai 1946. Her skriver han: «Den stil hun har skapt i sin billedvev er ikke noe tidsfenomen. Den er beveget av den gamle norske folketeorien om strikketøyene, hvor revolusjonens kvinner knyttet usurpatorenes navn inn mellom maskene, mens de sang carmagnolen med sitt: Ça Ira! Og med frihetskjempernes dempede sang i de norske skogene.»¹⁶

Fra 1933 og frem til ca. 1950 ble Hannah Ryggens verk i overveiende grad stilt ut og omtalt som billedkunst. På 1950-tallet skjer det imidlertid en endring, og både kunstmiljøet og det offentlige ordskiftet i Norge preges av en mer konservativ tankegang, og begrepet brukskunst tas oftere i bruk igjen.¹⁷ Mottakelsen av Hannah Ryggens verk blir mer misogyn og nedlatende, og oppmerksomheten rettes mer mot det norrøne og mytiske trekk.

Synet på billedvev i Norge har slik vært skiftende og preget av endringer i samfunnet og i kunstsyn. Den paradoksale institusjonelle behandlingen av billedvev ga seg tidlig til kjønne i Hannah Ryggens tilfelle, og eksisterer til en viss grad fortsatt. Av de norske kunstinstitusjonene var det Kunstindustrimuseet i Oslo og Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum som kjøpte inn arbeider av Ryggen frem til 1953, selv om hun i denne perioden stilte ut arbeidene sine som kunstverk.¹⁸ At Hannah Ryggen selv mislikte å bli omtalt som brukskunstner kommer tydelig frem av hennes reaksjon da Nasjonalgalleriet kjøpte inn *Henders bruk* (1949) i 1953, fra hennes store separatutstilling på Kunstnernes Hus.¹⁹ Nasjonalgalleriets domene var billedkunst, og det faktum at de for første gang kjøpte inn et

¹⁶ Paasche, *Hannah Ryggen. En fri*, 137 og fotnote 305.

¹⁷ Flere europeiske land opplevde lignende tendenser etter andre verdenskrig. Folk søkte tilbake mot det trygge og kjære, og mot tradisjonen. Den samme tendensen kan ses i arkitekturen som blir merkbart mer tradisjonell den første tiden etter krigen.

¹⁸ Hannah og Hans Ryggen holdt en utstilling i Trondhjems Kunstforening i november og desember 1945. Denne ble så vist på Kunstnerforbundet på våraparten i 1946. Herfra kjøpte Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum (heretter omtalt som NFKIM i fotnotene) *Liselotte Herrmann* (1938) og *Paris dom* (1933), mens Kunstindustrimuseet i Oslo kjøpte *Petter Dass* (1940). Se Sandal Bøhn, «Billedveversken Hannah Ryggen», 95.

¹⁹ Utstillingen het «Hannah Ryggen», og stod fra 12. mars til 29. april i 1953. Se katalogheftet *Hannah Ryggen*, utgitt av Kunstnernes Hus i 1953.

tekstilt arbeid, anså Hannah Ryggen som en markant anerkjennelse. «Nu har jeg stemmerett som kunstner», skriver hun til sitt søskenbarn Emil Nilsson den 8. april i 1953.²⁰

Ryggens beslutning om å vie seg til de store billedvevnadene er emblematiske for hennes kunstnerskap. Sammen med hennes bakgrunn som maler og orientering i internasjonal samtidskunst, er det den viktigste årsaken til at jeg i *Hannah Ryggen. En fri* har prioritert verkene og deres tilblivelseshistorie i relasjon til annen samtidig billedkunst, fremfor billedvevens relasjon til folkekunst og brukskunst. I den perioden av kunstnerskapet jeg behandler (1933-1958) viser kildene tydelig at Ryggen primært ønsket å lage kunst, ikke folkekunst eller brukskunst, som var datidens betegnelser. Jeg er imidlertid klar over at Ryggen på slutten av sitt liv fikk et mer komplisert forhold til samtidskunsten, og nok i større grad identifiserte seg med kunsthåndverk og med den mer konservative delen av kunstfeltet. Men denne perioden faller, som nevnt, utenfor tidsrommet for min undersøkelse.

2.1.3 Billedveven og betydningen av det nasjonale

Hannah Ryggen lyktes med sin ambisjon om å skape kunst i billedveven, og mottakelsen hun fikk på 1930- og 1940-tallet, anerkjenner henne som kunstner, også blant de mannlige kritikerne. Etter gjennombruddsutstillingen på Kunstnerforbundet i 1939 skriver for eksempel Finn Nielssen i *Dagbladet*: «Fra og med denne utstillingen skal vi huske navnet Hannah Ryggen. Hun har gitt god dag i den pyntelige og smakfulle brukskunst-stilen og uttrykker seg ved hjelp av vev i et kraftig, primitivt og personlig språk.»²¹

Ryggens popularitet i denne perioden henger trolig sammen med det tydelige politiske budskapet i en tid hvor tendenskunst var i vinden, og hvor nazistene først truet, og senere invaderte Norge. Mange av kritikerne trekker også frem billedvevens tilknytning til «det norske» og til motstandskampen. Ryggen fremhevet også selv det norske og omtalte seg selv flere ganger som norsk kunstner. I 1946 skriver hun for eksempel i et brev til søskenbarnet Emil Nilsson:

²⁰ Brev fra Hannah Ryggen til Emil Nilsson, 8. april 1953, Gunnerusbiblioteket, supp. 1.

²¹ Nielssen, «Kunstnerforbundet», *Dagbladet*, 30. januar 1939. Nielssen påpeker også i en kort kommentar i *Dagbladet* den 22. desember 1945 at med inntaket av Sigurd Winges materialarbeid har reglementet for Statens årlige kunstutstilling, som binder innsenderen av originalverk til en bestemt mediespesifikk kategori, blitt utfordret. Etter dette blir man nødt til å lempe på håndhevelsen av regelverket. En slik «utglidning» finner Nielssen gledelig, og mener at den åpner for at Hannah Ryggen kan delta: Neste gang burde hennes billedvever «fylle en hel vegg». Det er verdt å merke seg måten Nielssen beskriver Hannah Ryggen på. Han omtaler henne som: «En av våre interessanteste, rikeste og mest fantasifulle bildende kunstnere». Hun deltok imidlertid ikke på Høstutstillingen før i 1964.

Jeg vet icke om jeg ska fortella at jeg deltar i norska konstn. utst. i Rådhushallen i Kjöbenhavn som enaste veverska. Jeg har åtminstone ett teppe Spaniat. Kritikken är visst noet utom den almindelige men jeg ønsker icke du säger det til en själ utom Agda (du förstår jeg är norsk kunstner) og vill icke ha noet som helst snakk om at jeg är född i Malmö.²²

Her sikter hun utvilsomt til Sveriges rolle under andre verdenskrig. Hennes forakt kommer tydelig til uttrykk både i brev og i billedveven *Schweden* (1946). (Hannah Ryggen tonet senere ned antipatien da Sverige iverksatte en rekke sosiale utbedringstiltak på 1950-tallet, og særlig etter at hun ble invitert til å stille ut på Moderna Museet i Stockholm i 1962.)

I teksten «Oslokrønika» fra 1946 skriver Finn Nielssen om Hannah Ryggen i forbindelse med hennes utstilling i Kunstnerforbundet i Oslo, og anmerker at den norske malerkunsten ikke er mer enn ca. 100 år (på det tidspunktet), og at dette faktum kan gå på selvfølelsen løs. «Setter vi billedkunst i stedet [for malerkunsten] er vi reddet», skriver han, og trekker så tråden tilbake til vevkunsten i Norge.²³ Det er med andre ord *billedvev* som ifølge Nielssen utgjør det særegne elementet i norsk billedkunsttradisjon.

For å forstå og belyse hvorfor interessen for vev var så sterk, og hvorfor mediet ble forbundet med noe spesifikt norsk, var det viktig for meg å diskutere Lysakerkretsens dyrking av det nasjonale, og da særlig Gerhard Munthes bidrag til å gjøre billedveven synlig som en spesifikk nasjonal paradegren (se kapittelet «Henders bruk» i *Hannah Ryggen. En fri*). Denne tematikken er ikke behandlet i den øvrige litteraturen om Hannah Ryggen. Albert Steen gjengir noen korte utsagn – uten full kildehenvisning – om hennes selvforståelse som norsk, og hennes relasjon til Munthe, men han drøfter det ikke nærmere.²⁴

Jeg har også viet en del plass til Arts and Craft-bevegelsen, og grunnleggeren William Morris (1834-1896), en imponerende skikkelse som var både designer, forfatter og aktivist. Morris var også dedikert sosialist, som arbeidet for at kunsten skulle være for folket og av folket, slik den hadde vært i middelalderen og under nygotikken. Dette var den bærende ideen som gjennomsyret hele hans virke. I et foredrag han holdt i 1893, uttalte han:

²² Brev fra Hannah Ryggen til Emil Nilsson den 2. februar 1946. Gunnerusbib. supp. 1.

²³ Nielssen, «Oslokrønika» i *Konstrevy* årgang XXII, hefte 6, 1946: 9. Passasjen om Hannah Ryggen er mer eller mindre identisk med den anmeldelsen han hadde i *Dagbladet* 3. mai 1946. (Se også Paasche, *Hannah Ryggen. En fri*, 312).

²⁴ Steen skriver: «Særlig populære var Gerhard Munthes motiver fra folkeviser og folkekunst. Om sin innstilling til denne tradisjonen sier Hannah Ryggen: – Da jeg begynte å veve, tenkte jeg at jeg skal aldri veve om prinser eller prinsesser og hjorter som springer i skogen og slikt. Nei jeg begynte med en gang å veve om det som var omkring meg. Nesten alt hos meg handler om livet.» Steen, *Hannah Ryggen*, 22.

Since it seems to me necessary that in order to make any due use of socialist machinery one should have some sort of idea as to the life which is to be the result of it, let me now take up the often told tale of what we mean by communism or socialism; for between complete Socialism and Communism there is no difference whatever in my mind. Communism is in fact the completion of Socialism: when that ceases to be militant and becomes triumphant, it will be communism.²⁵

Morris var også svært opptatt av at designprosessen skulle ha sitt opphav i naturen, den var inspirasjonen.²⁶ Arts and Crafts-bevegelsens slagord – «Kunst for alle, kunst i alt» – reflekterte at bevegelsen var svært opptatt av folkeopplysning og tilgjengelighet. Bevegelsen banet vei for ideen om håndverk som kunst med et politisk tilsnitt, og den hadde et stort nedslagsfelt i Sverige. Den var også betydningsfull for Lysakerkretsen, selv om flere av sistnevntes medlemmer ikke ville erkjenne det.

Den tidligste resepsjonen av Hannah Ryggens verk forankrer henne tydelig i en nasjonal tradisjon, og oppviser samtidig liten vilje til å lese henne opp mot internasjonale tendenser. Dette er noe de norske kunsthistorikerne og forfatterne i stor grad har vært med på å forsterke.

2.1.4 Ettertiden

Etter Hannah Ryggens død i Trondheim i 1970 og frem til nyere tid, har hennes verk i hovedsak blitt definert som tekstilkunst. En av årsakene er nok at den største samlingen av hennes arbeider befinner seg på Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i Trondheim. De har kjøpt en rekke verk, og dessuten donerte Hannah Ryggen selv sju av sine hovedverk til museet i 1965.²⁷ Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum har «ansvar for å samle, forvalte og formidle kunsthåndverk og design». At de har vektlagt det tekstile ved Ryggens arbeider og

²⁵ Utdrag fra Morris' foredrag fra 1893, gjengitt i MacCarthy, *William Morris. A Life for Our Time*, 644. Som MacCarthy påpeker, er det nok en litt annen form for kommunisme Morris hadde i tankene i 1893, enn den som ble realisert i Russland på et senere tidspunkt.

²⁶ Greensted, *The Arts and Crafts Movement in Britain*, 16.

²⁷ Hannah Ryggen donerte: *Drømmedød* (1936), *6. oktober 1942* (1943), *Mors hjerte* (1947), *En fri* (1948), *Dikt om T.S. Eliot* (1952-53), *Jul Kvale* (1956), og *Grå figur* (1960-61). Hun donerte også *Grini* (1945) til Trondhjems Kunstforening samt de maleriene hun hadde igjen etter Hans Ryggen. Donasjonen til NFKIM og kunstforeningen begrunnet hun selv delvis med en gammel avtale som hun og Hans Ryggen inngikk under krigen, slik hun uttrykker det til *Adresseavisen* den 31. august, 1965: «Da Hans og jeg bodde på Ørlandet under krigen, anså vi det for en realitet at vi kunne omkomme ved bombing eller på annen måte. Vi drøftet da hvor det skulle bli av det vi etterlot oss, og ble enige om at hans malerier burde komme til Trondhjems Kunstforening og mine tepper til Kunstindustrimuseet. Uten å være bundet av det vi tenkte den gang i tyskertiden, er jeg på nytt kommet til de samme løsninger.»

plassert det i en kunsthåndverkskontekst er derfor ikke overraskende.²⁸ Dette kom blant annet til uttrykk i den faste utstillingen *Tre kvinner – Tre kunstnere*, som er en presentasjon av arbeidene til Benny Motzfeldt (1909-1995), Synnøve Anker Aurdal (1908-2000) og Hannah Ryggen (1894-1970).²⁹

Det er flere andre eksempler på utstillinger i perioden etter Ryggens død hvor hennes arbeider ble vist sammen med annen tekstilkunst, eller i relasjon til kunsthåndverk. Kunsthistorikeren Albert Steen avslutter talende nok sin bok *Hannah Ryggen* med å hylle henne som en ener i kunsten, men føyer til i samme setning at «hele etterkrigstidens unge generasjon av tekstilkunstnere står i stor gjeld til henne».³⁰ Det er med andre ord ikke en generasjon av *kunstnere* som står i gjeld, men *tekstilkunstnerne*. Den samme tendensen finner vi i *Norges Kunsthistorie*, der Alf Bøe omtaler Hannah Ryggen i sitt punkt «Kunsthåndverk og kunstindustri 1914–1940». Hun plasseres altså inn i en kunsthåndverkskontekst, samtidig som han fremhever at med henne blir billedveven «en personlig kunstnerisk uttrykksform, hinsides de grenser vi vanligvis trekker rundt begrepet brukskunst eller kunstindustri».³¹

Steen og Bøes uttalelser må nok ses i lys av den nyvunne interessen for vevkunsten på 70-tallet (særlig i utsmykkingssammenheng), tekstilkunstens rolle i kvinnekampen og den påfølgende opprettelsen av organisasjonen Norske tekstilkunstnere (NTK) i 1977. Disse faktorene bidro til en hegning om det mediumspesifikke, noe som skapte større avstand mellom tekstilkunsten og billedkunsten. Det sistnevnte er paradoksalt, all den tid en av NTKs kampsaker nettopp var at tekstilkunst skulle betraktes som billedkunst på lik linje med maleri eller skulptur.

I *Norsk kunstnerleksikon* gjenfinder vi vekslingen mellom håndverk og kunst i omtalen av Hannah Ryggen. Den vektlegger det håndverks- og materialmessige, men det legges likevel ikke skjul på at Ryggen anses som en billedkunstner: «Sammen med hennes evne til å bryte nye veier har dette hatt stor betydning for senere norske tekstilkunstners kamp om likestilling med de øvrige kunstarter.»³²

Spagaten mellom kunsthåndverk og billedkunst illustreres også tydelig i omtalen av Hannah Ryggen i tobindsverkene *Norges Billedkunst* (1953) og *Norsk malerkunst* (1993). Det

²⁸ Formuleringen er hentet fra NFKIMs egen hjemmeside: <http://nkim.no/om>. Sist lastet ned 9. januar 2017.

²⁹ Tidligere direktør ved NFKIM, Jan-Lauritz Opstad, opplyser at denne utstillingen ble skapt i 1999-2000. Nåværende direktør, Åshild Adsen, forklarer at de nå har valgt å bruke de tre utstillingsrommene til skiftende utstillinger (Hannah Ryggen-salen er fast), for å vise disse tre kunstnerne i dialog med andre, eventuelt nye kunstnere.

³⁰ Steen, *Hannah Ryggen*, 85.

³¹ Bøe, «Kunsthåndverk og kunstindustri 1914-1940», 347.

³² Alfisen og Danbolt, «Hannah Ryggen», *Norsk kunstnerleksikon*, 403.

første er skrevet av Reidar Revold, som plasserer Hannah Ryggen i kategorien tendens-kunstner og mener hun er kunstnerisk beslektet med Arne Ekeland. Samtidig påpeker Revold at hun *ikke* er maler, men billedveverske, og fortsetter:

At vi likevel tar henne med blant malerne, betyr ellers langt fra at hun ikke duger i sitt eget fag, hun behersker dets teknikk som ingen annen og arbeider med dets materiale, ullen, helt fra den kommer fra sauene. Men hennes arbeidsmåte og hennes innstilling, f.eks til farge og komposisjon, er helt og holdent overensstemmende med den moderne malers.³³

Når kunsthistorikeren Hans-Jakob Brun omtaler Hannah Ryggen 40 år senere, er det under overskriften «Uttrykkskunst. (Ca. 1945-55)». (Han nevner henne også i omtalen av tekstilkunstens oppsving i utsmykkingssammenheng). Ifølge Brun har Hannah Ryggens billedtepper et formalt utgangspunkt i den sene kubismens formsynteser, i ekspresjonismens farge-symbolikk og i folkekunstens billedvev og åklær. Brun sammenligner Ryggen med Arne Ekeland, slik Revold gjorde. Både Ekeland og Ryggen var anerkjente men isolerte skikkelser, ifølge Brun. Brun poengterer også hvordan Ekelands malerier ofte har blitt analysert i et større intellektuelt perspektiv som en reflektert form for tendenskunst, mens Hannah Ryggens verk lettere har blitt avspist som naive og følelsesbetonte utsagn. Merkelig nok unngår ikke Brun å gjøre noe av det samme, han hevder at verkene uttrykker en «varm humanisme og en følelsesmessig deltakelse i samtidens problemer» og at dette gir verkene «en egen aura av å være direkte, personlige utsagn», før han avslutter med å kalle henne «den mest elskede outsider i vår kunst».³⁴

Gunnar Danbolt behandler Hannah Ryggen konsekvent som billedkunstner i sin bok *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, men også han gjentar sammenstillingen med Arne Ekeland.³⁵

I *Hannah Ryggen. En fri* går jeg ikke inn på hvilke konsekvenser dannelsen av NTK har hatt for resepsjon og utstillingspraksis fra 1970-tallet og frem til i dag. I og med at den aktuelle perioden for undersøkelsen avgrenset seg fra 1933 til 1958, var ikke det naturlig. Jeg valgte heller å konsentrere meg om hvordan hennes egen forståelse av forholdet mellom brukskunst og billedkunst kom til uttrykk i den valgte perioden, både gjennom hennes egne handlinger, i utstillingsvirksomhet og i resepsjonen av arbeidene.

³³ Revold, *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundret*, 254-255.

³⁴ Brun, «Etterkrigstid», i *Norsk Malerkunst*, bind 2, redigert av Knut Berg, 230.

³⁵ Danbolt, *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, 309-312.

2.2 «Billedveversken Hannah Ryggen»

Tora Sandal Bøhn publiserte den første omfattende teksten om Hannah Ryggen i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums årbok for 1946. Museets direktør, Thorvald Krohn-Hansen, poengterer i sin innledning at emnene i denne publikasjonen er viet trøndersk *kunsthåndverk*. Sandal Bøhns tekst «Billedveversken Hannah Ryggen» derimot, veksler mellom å omtale kunstverkene som tekstilkunst og kunst (til tross for at hun selv kritiserer deler av resepsjonen for å ha en «usikker kunstnerisk bedømmelse av teppene»³⁶). Teksten er delt inn i to hoveddeler, «Livet og kunsten» og «Utstillinger og kritikk», og er skrevet etter Hannah Ryggens store, bejublete utstilling i Kunstindustrimuseet i København. Den inkluderer også en verksliste for tidsrommet 1926-1946 med korte beskrivelser, samt en oversikt over hva som er publisert av og om kunstneren selv. Til slutt står en kort oppsummering på engelsk.

Hannah Ryggen har åpenbart vært primærkilden, og teksten er tydelig farget av Sandal Bøhns vennskap med henne. Det trer særlig frem i livsfortellingen. Teksten er likevel rimelig nøktern, og Sandal Bøhn unnslår ikke å komme med kritiske bemerkninger om arbeidsmetoden og om verk hun mener ikke fungerer optimalt, som *Livets salt* (1943) og *6. oktober 1942*. Disse hevder hun preges av å være for oppstykket og av for mange vertikale linjer – noe som skyldes den spontane og impulsive arbeidsmåten de har blitt til på. Sandal Bøhn påpeker også at flere av de tidligste arbeidene, som *Høst* (1924) og *Nøkken* (1923), preges av for dårlig innsikt i, og beherskelse av, det tekniske.³⁷

Sandal Bøhn mener Ryggens tepper ville gjort seg vel i «arkitektonisk utsmykning» for da ville «dimensjoner og farger komme til sin rett».³⁸ Her fremhever hun altså det dekorative aspektet, mens hun senere påpeker at Ryggen *vil* noe med alt hun gjør, teppene er en utløsning for noe som må sies, dels på et personlig plan, dels som en meddelelse til verden for øvrig.³⁹ På tross av svakheter Sandal Bøhn mener å finne i hennes arbeidsmåte, mener hun at den kan forsvares med utgangspunkt i kunstnerens personlighet:

Til tross for slike svakheter som hennes arbeidsmåte uvilkårlig må føre til nå og da, føler jeg en sterk trang til å forsvare den hos henne personlig – til å fremholde at vi

³⁶ Sandal Bøhn, «Billedveversken Hannah Ryggen», 74.

³⁷ Ibid., 64.

³⁸ Ibid., 65. Det at teppene var arkitektoniske, eller passet til arkitektur (var dekorative), fremheves også av Sandal Bøhn når hun henviser til professor Finn Berners forslag om at Rådhuset i Oslo burde kjøpe inn *Vi og våre dyr* (s. 79), og i henvisningen til kunstneren og arkitekten Arne E. Holm, som i 1937 beskrev teppene som arkitektoniske (s. 80, 82).

³⁹ Ibid., 66.

bør ha råd til å anerkjenne iallfal *ett* slikt ubundet kunstnersinn i vår vevkunst. Rent kunsthistorisk har hun på sitt område allerede gjort en viktig innsats med sine store, rene fargeflater av ekspresjonistisk karakter og ved sitt aktuelle motivvalg. Viktig er og at hun konsekvent avstår fra perspektivisk virkning. [...] “For henne er ikke vevingen en reproduserende dekorativ kunst” som det uttrykkes i Lexows bok “Norges Kunst”. Tvertimot, en føler i hvert arbeide personlig, impulsiv skaperevne. Fru Ryggen er en lett bevegelig, opprinnelig natur, og i hennes kunst er likhetspunkter ofte blitt trukket med primitive folkeslags formspråk. Men likeså vel som hennes tepper er blitt sammenliknet med neger- og indianerkunst, kan de minne om old-nordisk hedenskap i sin hensynsløse styrke.⁴⁰

Sitatet er interessant på flere plan. Selv om Sandal Bøhn flere steder i denne teksten preges av en ambivalens i forholdet mellom brukskunst/dekorativ kunst og billedkunst, faller hun her ned på at det er billedkunst. Dette legitimerer hun dels ved Hannah Ryggens bruk av rene fargeflater og fraværet av perspektiv, som gjør det naturlig å sammenligne teppene med maleri. Det er slik tydelig at maleriet har større formalistisk kredibilitet som kunst. Sandal Bøhn er videre nøye med å fremheve Hannah Ryggens *kunstneriske personlighet*. Det finnes svært mange referanser til Ryggens «kunstnersinn» i den første delen av denne teksten. Hun beskrives blant annet som en «følsom kunstnerinne» og et ualmennelig *vitalt* menneske som aldri selv vil tilhøre «den grå hverdag» [min utheving].⁴¹ Hennes vesen er «ukonvensjonelt» og preget av «en uhemmet ærlighet og likefremhet».⁴² Sandal Bøhns etablering av en kunstnerpersonlighet bidrar slik til at verkene lettere kan legitimeres og defineres som kunst.

Den tredje faktoren som hjelper Sandal Bøhn i å skjelne mellom det som kan karakteriseres som kunst og brukskunst, er *motiv*. Hun organiserer Hannah Ryggens produksjon inn i tre motivmessige hovedgrupper – sosiale, religiøse og politiske – men gjør ingen forsøk på å definere hva hun mener med disse begrepene. *Fiske ved gjeldens hav*, *Ugift mor* (1937) og *Vi og våre dyr* (1934) regnes som sosiale motiv, mens de religiøse er *Synderinnen* og teppene som ble vevd til Bakkehaugen kirke. Kategorien politisk kunst omfatter det Sandal Bøhn definerer som «figurtepper»: *Spania* (1938), *Gru* (1936), *Drømmedød* (1936), *Etiopia* (1935), *Liselotte Herrmann* (1938), *Freiheit* (1941), *6. oktober 1942* (1943), *Grini* (1945) og *Schweden* (1946).⁴³ Det vil si de arbeidene med et klart politisk

⁴⁰ Sandal Bøhn, «Billedveversken Hannah Ryggen», 67-68.

⁴¹ Ibid., 64, 67.

⁴² Ibid., 66.

⁴³ Jeg bruker her de titlene som Sandal Bøhn selv oppgir i «Billedveversken Hannah Ryggen», 71.

motiv, men samtidig utelater hun *Fiske ved gjeldens hav* og *Første-mai tog*. Figurteppene kan ikke regnes som brukskunst, ifølge Sandal Bøhn, men må plasseres på linje med maleri og annen fri kunst.

Sandal Bøhns motvilje mot det eksplisitt politiske er et påfallende trekk ved teksten. Det kommer blant annet til uttrykk i den paradoksale måten hun behandler *Fiske ved gjeldens hav*. Hun plasserer det som et sosialt motiv, samtidig som hun skriver: «Denne karakteristikk av hennes [Hannah Ryggens] arbeider som sosial tendenskunst (tendensmaleri i garn, var en tilskuers uttrykk) har en viss betydning fordi den utmerket dekker hennes den gang særlig heftige partipolitiske innstilling.»⁴⁴ Sandal Bøhn knytter slik en forbindelse mellom motiv og et partipolitisk ståsted, men vil likevel ikke definere verket som politisk. Med sitt utsagn hevder Sandal Bøhn også at den heftige partipolitiske innstillingen Hannah Ryggen en gang hadde, er forlatt, samtidig som hun ikke konkretiserer hvilken partipolitisk tilhørighet dette dreier seg om. Denne uviljen mot å adressere det partipolitiske deler Sandal Bøhn med mange. Det er som om Hannah Ryggens tilknytning til kommunismen vil svekke kunstens kvalitet. Det er som om Hannah Ryggens tilknytning til kommunismen vil svekke kunstens kvalitet. Det er maktpåliggende for Sandal Bøhn å poengtere at fra og med *Etiopia* er den eksplisitt politiske posisjonen forlatt: «Det var ikke lenger parti-politikk i noen snever forstand som opptok henne, men en videre almenmenneskelig følelse for rett og galt i verdenspolitikken.»⁴⁵ Bakgrunnen for synspunktet var nok en generell antipati mot kommunismen hos Sandal Bøhn, men også et kunstsyn som ikke lot seg forene med konkrete politiske standpunkt. Det er i alle fall verdt å merke seg at hun legitimerer arbeidene ved å henvise til at de kommer fra «en indre kunstnerisk nødvendighet».

Et annet aspekt som må fremheves er Sandal Bøhns referanse til det *primitive* («neger- og indianerkunst») i det lengre sitatet ovenfor. Sandal Bøhn forsøker å utdype at det primitive ligger i dyrkelsen av følelse og idé, fremfor naturalistisk representasjon. Begrepsbruken var forståelig i 1946, men at kunsthistorikeren Albert Steen (som behandles i punkt 2.5) så sent som i 1986 ukritisk gjengir budskapet med nærmest identisk ordlyd er oppsiktsvekkende.⁴⁶ Et annet moment er at Sandal Bøhn synes å foretrekke at det primitive forankres i det oldnordiske. Det er helt i tråd med den relasjonen som andre anmeldelser fra 1940-tallet etablerer mellom Hannah Ryggens verk og det norrøne. Et godt eksempel er Ole Mæhles anmeldelse av utstillingen i Kunstnerforbundet i Dagbladet 8. november i 1949, hvor han innleder med å gripe tilbake til Henrik Sørensens og Arne Hestenes' bilde av Ryggen som

⁴⁴ Sandal Bøhn, «Billedveversken Hannah Ryggen», 75.

⁴⁵ Ibid., 79.

⁴⁶ Paasche, *Hannah Ryggen. En fri*, 74.

hulder.⁴⁷ Mæhle skriver: «Selveste Huldra har [...] forlatt Ørlandet for å gjeste byen og innfange oss i trollveven sin», og fortsetter:

Det er noe uendelig primitivt og raffinert ved hennes kunst. Som en gammel seidkvinne brygger hun i gryten sin, farger av en ren hedensk kraft, og i veven kogler og fletter hun inn allverdens sorg og lykke. Som de gamle veverskene helt fra Baldishol-teppets tid bevarer hun respekten og redselen for tomrommet – horror vacui – ja, hun er selv i slekt med trollkvinnene i Njåls saga, de som satte opp en vev med 'mannshoder til kljåstener og mannetarmer til veft og renning, sverd til vevskje og pil til ræl'. Og som kvad:

vidspent henger

vevarp=skyen

blodet regner:

bud om mannefall

Jo, jeg tror Hannah Ryggen kan synkverve noen og hver – best å holde seg til venns med henne! Hun er nemlig synsk!⁴⁸

I denne anmeldelsen ser man hvordan det norrøne og nornene kobles med folklorens hulder og trollkvinne i fremstillingen. Dette bildet av Hannah Ryggen festet seg på midten av 1940-tallet og ble hengende ved henne.

Et siste poeng, som jeg gjerne kunne adressert tydeligere i *Hannah Ryggen. En fri*, er Sandal Bøhns skepsis til Else Christie Kiellands anmeldelse fra 1939, der sistnevnte ser Ryggens billedvever i relasjon til moderne maleri. Christie Kielland trekker tråden fra Ravennas mosaikker og frem til moderne flatemaleri, og poengterer at det ikke er urimelig at det moderne maleriet søker over i nye materialer. Sandal Bøhn imøtegår dette synspunktet ved å argumentere for at det ikke er billedveven som har beveget seg mer mot maleriet, men tvert i mot maleriet som har beveget seg inn på den gamle billedvevens enemerker. De store gobelinene på 1600- og 1700-tallet la seg tett opp mot det naturalistiske maleriets hang til illusjon, og «brøt hull på den 2-dimensjonale flate som i følge materiale og vevteknikk burde fremheves», skriver Sandal Bøhn.⁴⁹ Slektskapet burde slik fremstilles omvendt: Det er

⁴⁷ Dette beskrives i *Hannah Ryggen. En fri*, 74-75.

⁴⁸ Fra Mæhle «Hans og Hannah Ryggen på Kunstnerforbundet», *Dagbladet*, 8. november 1949. Mæhle trekker også frem at Hans må nøye seg med å spille annenfiolin på denne utstillingen. Han mener maleriene utgjør et slags akkompagnement til Hannahs tepper.

⁴⁹ Sandal Bøhn, «Billedveversken Hannah Ryggen», 91.

maleriet som beveget seg inn på den gamle billedvevens domene med sin nyvunne utforskning av flatevirkning. Dette visste Gerhard Munthe å utnytte, ifølge Sandal Bøhn:

Gerhard Munthe oppdaget mulighetene for fornyelse av den dekorative kunst og hans virksomhet har gjort adskillig til å bringe spesielt vevkunsten inn i selvstendige baner igjen. Som rimelig kan være spilte han i pakt med sin tid på nyromantikkenes strenger og skapte en nasjonal verden av sagn og eventyr i sine kartonger. Ikke ved perspektiviske fremstillinger, men ved en nesten ornamental stilisering i flaten.⁵⁰

Ved å insistere på billedvevens egen tradisjon, og holde utenfor det faktum at Hannah Ryggen var utdannet maler før hun lærte seg vev, skyver Sandal Bøhn igjen diskusjonen over på kunsthåndverk, samtidig som hun holder utviklingen innenfor nasjonale grenser.

2.3 «En stor kunstner»

Samme år som Sandal Bøhn skriver sin tekst, i 1946, publiserer kunstneren Karen Holtsmark (1907-1988) artikkelen «En stor kunstner» i tidsskriftet *Kvinnen og tiden*. Holtsmark var en av de tidlige norske modernistene. Hun hadde selv bakgrunn i vev, men gikk over til maleriklassen ved Statens Kunstakademi i 1927, der hun først gikk hos Aksel Revold, så senere hos Georg Jacobsen.⁵¹ Holtsmark var en av få norske kunstnere som inkorporerte trekk fra surrealismen i sitt maleri, og hun ble etablert som modernist da hun stilte ut i Kunstnerforbundet i 1932 med Bjarne Rise, Johannes Rian og Vilhelm Bjerke-Petersen. Etter krigen vendte hun imidlertid tilbake til landskapsmalerier.

Holtsmarks tekst er ikke lang. Den starter med å gi en kort introduksjon der biografi, møtet med Hans Ryggen i Dresden og tilværelsen på Ørlandet betones. Så fremhever hun materialbasen, ull og farging. Med ulla fant Hannah Ryggen, ifølge Holtsmark, «et materiale hvor hun kunne være helt suveren», og når det kom til farging brøt hun med den rådende «stemmingen»:

Den vanlige måten å stemme garn nå for tiden er å farge ullen i forskjellige farger, og så karde sammen forskjellige, så en får den nyansen en ønsker i garnet. Fargeintensiteten blir da uvegerlig stemt ned. Så blander en videre i selve veven ved å sjattere, d.v. s. å legge trådene skiftvis om hverandre i varierende farger. Derved

⁵⁰ Sandal Bøhn, «Billedveversken Hannah Ryggen», 92.

⁵¹ Østby, «Karen Holtsmark», 273.

stemmes verdien ytterligere ned og en får disse vanlige behagelige såkalte ‘norske’ fargene som etterligner virkningen av gamle falmede tepper.⁵²

Det er tydelig her at Holtsmark ikke har noe særlig til overs for stemming eller bruken av «norske» farger. Hun kritiserer også den konservative resepsjonen av *Synderinnen* på Jubileumsutstillingen i Trondheim i 1930, hvor det ble rettet innvendinger mot den noe uortodokse teknikken fra de sakkyndige fra husflidsmiljøet, mens få oppdaget at man «sto overfor noe helt nytt i vår moderne vevkunst».⁵³

Selv om Holtsmark har en nærhet til det material- og håndverksmessige ved veven, så definerer hun Hannah Ryggens bidrag som kunst gjennom hele artikkelen. Hun avslutter med å fremheve hvordan utstillingen i Kunstnerforbundet i 1946 var en seier, og hvordan Ryggen da oppnådde «full anerkjennelse som den store kunstneren hun er».⁵⁴

2.4 Øyne som ser. *Et galleri av kunstnere*

I 1964 ga Odd Hølaas ut boken *Øyne som ser. Et galleri av kunstnere*. Den er en samling med tekstportretter av kunst- og kulturpersonligheter, og i dette mannsdominerte utvalget finner vi Hannah Ryggen.⁵⁵ Hølaas skaper klassiske kunstner-liv-fortellinger, og har en sterk hang til adjektivbruk, fortettet stemning, mytiske drag og hentydninger til kunstnerens temperament og følsomhet. Portrettet av Hannah Ryggen er intet unntak. Hos henne finnes den «friske, urolige, ja fantasigrådige natur», en «enestående spontanitet» og en «strømmende friskhet».⁵⁶ Adjektivene bidrar også til å bygge opp under forståelsen av henne som natur, et bilde som uttrykkes helt eksplisitt, for hun beskrives som «hemningsløst fabulerende som det naturbarn hun er».⁵⁷ Og til grunn for all denne natur og hennes visjoner ligger hennes *kvinnelighet*. Det er Hannah Ryggens kvinnelige evner til følelse og medfølelse, til klage og anklage, som er opphav til hennes kunstneriske visjoner.⁵⁸ Hele kunstnerskapet er faktisk å forstå som

⁵² Holtsmark: «En stor kunstner»: 14-15. En interessant anekdote er at Line Dedichens artikkel «Reisebrev fra Paris» kom med en oppfordring til *Kvinnen og tiden* om å intervju Karen Holtsmark – som var i den franske hovedstaden samtidig med henne – om kunstutstillingene i Paris, blant annet «om den praktfulle teppetstillingen». (Se *Kvinnen og tiden* nr. 18, 15. oktober 1946: 28). Men, det er ikke Holtsmark, men Hannah Ryggen som skriver om utstillingen i artikkelen «Mitt møte med den franske vevkunsten» for *Kvinnen og tiden*, nr. 3, 1. februar 1947.

⁵³ Holtsmark, «En stor kunstner»: 15.

⁵⁴ *Ibid.*, 17.

⁵⁵ Blant kunstnere og kunst- og kulturpersonligheter som ble viet plass i Hølaas' *Øyne som ser. Et galleri av kunstnere* var blant andre Christian Krohg, Edvard Munch, J. F. Willumsen, Jens Thiis, Harry Fett og Pola Gauguin.

⁵⁶ Hølaas, *Øyne som ser. Et galleri av kunstnere*, 140-141.

⁵⁷ *Ibid.*, 144.

⁵⁸ *Ibid.*, 142.

«hjertets parafrase over livets under, fra kjærlighet til død». Det er med andre ord viet lite plass til det politiske aspektet, som han bare så vidt berører innledningsvis i teksten, eller det intellektuelle.⁵⁹

Hølaas innleder med å plassere Hannah Ryggen inn i den svenske tradisjonen med proletarkunstnere (Harry Martinson, Jan Fridegård, Eyvind Johnson). Følger vi linjen bakover til Hannah Ryggens herkomst, «havner vi i dette fruktbare svenske folkemiljø. Ja, det er som om hun har kommet like ut av en svensk skillingsvise fra Skåne, fra møtet mellom kokkepiken og sjømannen».⁶⁰ Han fortsetter med å skissere hvordan Hannah Ryggens instinkter ble «kultivert og rensset» hos Fredrik Krebs, og han følger henne på reisen til Dresden. Ifølge Hølaas kan det ikke være tvil om at «den begynnende ekspresjonismen satte sine spor i hennes friske, urolige, ja fantasigrådige natur» – og mot dette plasserer han Hans Ryggen som en stabiliserende faktor.⁶¹

Hølaas er svært opptatt av det nasjonale. Blant annet skriver han en god del om den nasjonale linjen i maleriet, blant annet i portrettet av Pola Gauguin, og han knytter også Hannah Ryggen til en særegen norsk tradisjon. For Hølaas stemmer hennes teknikk helt overens med billedvevens indre logikk: det holdes i det todimensjonale plan. Derfor kan man si at «Hannah Ryggen er fornyeren av den tradisjonsrike norske vevkunsten», og hun er også «den som mest konsekvent har fulgt tradisjonen fra de norske billedtepper helt tilbake til Baldisholteppet».⁶² Hølaas peker også på hvilken betydning billedvevene fra okkupasjonsårene hadde for hennes popularitet, og han skaper bilder av henne som knytter an til det norrøne: «Modig og urokkelig som en av nornene ved skjebneveven satt hun mellom sine gryter og kar og kastet sine visjoners seid over ondskapens blinde krefter.»⁶³

Odd Hølaas og Hannah Ryggen ble kjent sent i livet og de ble gode brevvenner. Hun omtalte ham som «kulturbaronen» og i Nasjonalbiblioteket (og Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum) finnes det en rikholdig korrespondanse mellom dem fra 1961 og frem til Hølaas dør 2. mars 1968.

⁵⁹ Hølaas, *Øyne som ser. Et galleri av kunstnere*, 144.

⁶⁰ *Ibid.*, 138. Denne fortellingen om faren og morens møte, om slektens mytiske Erik Väderhatt, er mer eller mindre identisk med Hannah Ryggens egne nedtegnelser til Dyre Vaa (men Hannah skrev dog eksplisitt at hun ikke var sikker på om det stemte). Den ser ut til å ha blitt flittig brukt både av Hølaas, Moksnes Gjelsvik og Næss.

⁶¹ *Ibid.*, 140.

⁶² *Ibid.*, 141.

⁶³ *Ibid.*, 143.

2.5 Hannah Ryggen

40 år etter Sandal Bøhns artikkel kom den første boken viet Hannah Ryggen: Albert Steens *Hannah Ryggen* (1986). Omfanget av tekst er imidlertid ikke større enn i Sandal Bøhns artikkel. Boken er rettet mot et bredt publikum og strukturert i kapitler med et overordnet tema som Steen så plasserer enkeltverk inn under, med unntak av «Fanget i garnet», som kun omhandler farging og spinning, og «Tradisjon – reaksjon – impuls». Hovedtyngden i boka ligger dermed på verk – ikke liv – og disse beskrives kort, uten noen nærmere analyse. Steens tolkning bygger i stor grad på det han fremstiller som Ryggens egne uttalelser, og han behandler kunstnerskapet primært gjennom en nasjonal forståelsesramme. Boken fungerer som en slags katalog, men preges dessverre av mange grove feil, en uklar fortellerstemme, svært mangelfulle kildehenvisninger og flere (muligens ufrivillige) nedlatende formuleringer.⁶⁴ Det florerer også med klisjéer av typen: «Så lå altså alt vel til rette for den rene idyllen for kunstnerparet i den lille stuen ute ved Atlanterhavet [...] Men Hannah var vant til enkle forhold, og med sin kjære Hans som jordbrukskyndig læremester tok hun modig fatt på utfordringene.»⁶⁵ I sistnevnte eksempel er hennes mann gjort til læremester, og det er dessverre et gjennomgående trekk ved Steens bok, et trekk den har til felles med behandlingen av mange andre «kunstnerpar», som Arne Korsmo og Grete Prytz Kittelsen.

At Steens fortellerstemme er uklar betyr at han skriver uten å gjøre rede for kildebelegg. I motsetning til Tora Sandal Bøhn, som har en distinkt egenstemme i sin tekst, og som ikke drar inn sitater eller snakker på vegne av Hannah Ryggen, er fortellerstemmen i Albert Steens bok både paternalistisk og upresis. Flere steder gjengir og forteller Steen om hendelser eller begivenheter som Hannah Ryggen enten har skrevet om i brev, eller nevnt i intervjusituasjoner med andre. Av og til gjengis også innhold på en slik måte at det virker som om Hannah Ryggen har sagt dette til Steen, men vi får ingen dato for samtalene, og det finnes ingen opptak av samtalene eller transkriberte gjengivelser. Hannah Ryggen døde i 1970, og denne boken kom ut 16 år etter. Hvor mange samtaler foreligger? Når har de funnet sted, og

⁶⁴ Feilene er mange i Steens *Hannah Ryggen*. Av de groveste kan jeg nevne at Hannah Ryggen er oppført med feil fødselsår på s. 15, og at Nasjonalgalleriet, ifølge ham, skal ha kjøpt inn det første verket av Hannah Ryggen i 1964: «Først i 1964 da Hannah stilte ut både på Statens Høstutstilling og på Biennalen i Venezia, gikk Nasjonalgalleriet til innkjøp av ett av hennes arbeider.» (s. 54) Det er også flere tilfeller av beskrivelser av verk som kan tyde på at Steen ikke en gang har sett dem, men kun gjengir noe andre har sagt. Han skriver for eksempel om *Trojansk hest / Picasso-teppet*: «Her sitter [Picasso står vitterlig tydelig oppreist] med paletten i den ene hånden, med den andre strør rundt seg fra en *pute* [det gjør han ikke, han holder en pensel i denne hånden] til alle de talentene som gjerne vil pynte seg med lånte fjær og male likt deres store ideal.» (s.70, min utheving). Steen beskriver Harry Martinsons *Aniara* som en «poetisk romodysse mot en lykkeligere fremtid for menneskeheten», når faktum er at Martinsons fortelling er en *dystopi* (s. 79).

⁶⁵ Steen, *Hannah Ryggen*, 17.

over hvor langt tidsrom er de foretatt? Har Steen gjengitt disse samtaleene etter hukommelsen, eller bygger de på nedtegnelser? Slike spørsmål forblir ubesvarte. Inntrykket av at det er Hannah Ryggens stemme vi ser nedtegnet gir fortolkningene autoritet, men Steen sår selv tvil om denne autoriteten ved å være så summarisk og lite presis i sin omgang med kildematerialet. Steens bok er, etter min mening, en metodologisk svak utgivelse.

I likhet med Tora Sandal Bøhn gir også Steen en romantisk betonet fremstilling av kunstnerens temperament og personlighet. Ikke sjelden støter man på passasjer som beskriver en nærmest kausal sammenheng mellom uttrykk/teknikk og personlighet. Steen skriver for eksempel: «Den rufsete teknikken hjelper henne til å komme bort fra det sirlige og velpleiede, til det enkle og elementære som bedre passet hennes temperament.»⁶⁶ Eller «'Fiske ved gjeldens hav' kan neppe regnes til Hannah Ryggens mer betydelige arbeider, men originalt er det i alle fall, og det er karakteristisk for hennes heftige temperament og frie ekspressive kunst, uregjerlig, frodig og slagkraftig.»⁶⁷

Som vi ser finner ikke Steen *Fiske ved gjeldens hav* særlig vellykket, et syn han deler med Sandal Bøhn. De to er også på bølgelengde når det kommer til forståelsen av det politiske. Steen mener vi har å gjøre med *tendenskunst*, men unnviker spørsmålet om tilknytning til kommunismen. I stedet serverer han påstander som åpenbart forsøker å nøytralisere spørsmålet om politisk ståsted: «Hannah Ryggen hadde vært demonstrant og motstandskvinne gjennom hele 30-årene mot de voldsmetoder som nå ble tatt i bruk også overfor våre egne landsmenn.»⁶⁸ Her er altså poenget at hun var mot vold, og i neste eksempel hevder Steen at hun var radikal, men partiløs, og at hun alltid talte de svakes sak: «Hannah var sterkt politisk engasjert, men for meget individualist til å kunne slutte seg til et parti. I alle livets situasjoner tok hun parti for de svake som kjempet for sin rett.»⁶⁹

Når det gjelder forholdet til tradisjon og relasjonen mellom vev og maleri, hevder Steen at Hannah Ryggen må ha sett mye skånsk flamskvev, som han kaller en eldre slektning av den gamle norske billedveven. Denne påstanden kommer imidlertid uten belegg, og det er dermed vanskelig å vite hvilke kilder han bygger på. Som jeg har vist i *Hannah Ryggen. En fri*, er det sannsynlig at Ryggen så eksempler på eldre billedvev på Baltiska Utställningen i Malmö, men det er ingenting som tyder på at hun var spesielt opptatt av dette. Jeg har ikke funnet noen referanser til skånsk flamskvev i korrespondansen og øvrig arkivmateriale jeg har

⁶⁶ Steen, *Hannah Ryggen*, 21.

⁶⁷ *Ibid.*, 25.

⁶⁸ *Ibid.*, 45.

⁶⁹ *Ibid.*, 31.

gjennomgått. Steen ser heller ikke ut til å ha lest brevet fra Bertil Lindström til Thorvald Krohn-Hansen (tidligere direktør ved Nordenfjeldske), som antakelig er fra 1965 eller 1966, der Lindström klart understreker at Hannah Ryggen tydelig avviste at hun hadde latt seg inspirere av den skånske vevtradisjonen: «Hade Hannah Ryggen månne något med sig hemifrån Skåne, något av den skånske vävtradition i blodet? Detta förnekade hon bestämt.»⁷⁰

I motsetning til Sandal Bøhn, som begrenser diskusjonen om vev til Norge, peker Steen på at det også i vårt naboland oppstod en ny interesse for billedveven rundt århundreskiftet. Ifølge Steen startet Föreningen Handarbetets Vänner en bevegelse for å gjenskape de gamle svenske herregårdsteppene, med kunstnere som Carl Larsson, Ferdinand Boberg, Alf Wallander og Gunnar Wenneberg i spissen.⁷¹ Men denne referansen følges ikke opp noe sted. Det samme gjelder henvisningene til Gerhard Munthe, Baldisholteppet, flatemaleriet i 1920- og 1930-årene, og den tyske utstillingen med ekspresjonistisk kunst på Kunstnernes Hus i Oslo i 1932. Disse hendelsene og tendensene blir aldri mer enn et løst nettverk av assosiasjoner rundt Hannah Ryggens kunstnerskap.

2.6 *Hannah og Hans Ryggen. Deres eventyrlige liv og kunst*

I Magni Moksnes Gjelsviks *Hannah og Hans Ryggen. Deres eventyrlige liv og kunst* (1993) er det kunstnerparet som har hovedrollen, og skildringene av Hans dominerer. I forordet går det da også klart frem at det var Hans Ryggen som var den opprinnelige beveggrunnen til bokprosjektet. Vektleggingen av kunstnerparet er Moksnes Gjelsvik ikke alene om. I februar 1937 skrev Helge Thiis en kort, men viktig tekst i Adresseavisen der han skildrer kunstnerparets kamp i karrige omgivelser.⁷² (Helge og Greta Thiis ble senere nære venner av Hannah og Hans Ryggen.)

Flere journalister og kritikere fanget opp denne innfallsvinkelen på 30-tallet, og den var nok i en viss grad styrt av at ekteparet Ryggen hadde flere utstillinger sammen. Men fra slutten av 1930-tallet fikk Hannah Ryggen et langt større kunstnernavn enn sin mann, og

⁷⁰ Brev fra Lindström til Krohn-Hansen, udatert, NFKIM. Selv om brevet er udatert vet vi at Lindström traff Hannah Ryggen da hun var tilstede under Venezia-biennalen i 1964. Dette, sammen med andre opplysninger, gjør at brevet mest trolig er fra 1965-1966.

⁷¹ Steen skriver: «Kunstnere som Carl Larsson, Ferdinand Boberg, Alf Wallander og Gunnar Wenneberg [...] leverte store kartonger med svensk flora, skogmystikk, legender og sagn, som flittige og dyktige damer med stor perfektion førte inn i veven.» Steen, *Hannah Ryggen*, 41.

⁷² Thiis, «Kunstner- og småbrukerparet fra Ørland. Som dikter om sitt slitsomme liv i høiere opplevelser», *Adresseavisen* 16. februar 1937. Teksten ble også gjengitt i *Fosen blad* den 18. februar 1937.

tendensen til å omtale dem i fellesskap forsvant nesten helt.⁷³ Betoningen av kunstnerparet – og da med Hans som den viktigste – dukker imidlertid opp igjen når kunsthistorien skrives på 1980- og 90-tallet. Kunsthistorikeren Trygve Nergaard skriver for eksempel i *Norges Kunsthistorie*: «I enkelte av Hannah Ryggens billedtepper er familielivet og ektemannen Hans Ryggen (1894-1956) det sentrale motiv, likesom hun og de nære omgivelsene på Ørlandet er motiv for utallige av hans bilder. Et fellesskap har de også i den umiddelbare og ekte naivismen og det direkte forhold til virkemidlene».⁷⁴ Nergaards utsagn gir inntrykk av at deres produksjon speiler hverandre, men dette stemmer ikke. Hans og Mona er ikke noe hovedmotiv i Hannah Ryggens billedvever, men det eksisterer derimot et stort antall malerier av Hans Ryggen hvor Hannah og Mona (datteren) er motiv. Nergaards fremstilling både underminerer og ufarliggjør Hannahs politiske engasjement og selvstendighet. Hans var viktig for Hannah på et kunstnerisk plan, men da som en likeverdig samtalepartner. Man kan også lure på hva som egentlig ligger i en «umiddelbar og ekte naivisme» og et «direkte forhold til virkemidlene»?

Når de to kunstnerne behandles som et par og som en slags enhet, er det ikke rart at grenseoppgangen mellom dem kan bli utydelig. Moksnes Gjelsvik skiller først klart mellom de to hovedpersonene i gjenfortellingen av tiden før de møttes, men så tvinnes historiene og kunstnerens uttrykksform stadig mer inn i hverandre.⁷⁵ Samtidig er det er åpenbart at Moksnes Gjelsvik primært er interessert i Hans som kunstner. Hun beskriver Hans' kunstutdannelse og plasserer ham i et kunstnerisk miljø. Vi får vite at han har fellestrekk med en «vitalistisk ekspresjonisme» i norsk og svensk maleri på 1920- og 30-tallet, og med Ludvig Karsten og Thorvald Erichsen, samt «göteborgkoloristene», Pierre Bonnard, danske Jens Søndergaard og Nikolai Astrup.⁷⁶ Og før dette opplyses vi om at han studerte de gamle mestrene i Dresden, og så utstillinger av samtidens ekspresjonister og deres dristige fargebruk og frie formspråk. Disse inntrykkene fikk, ifølge Moksnes Gjelsvik, «en forløsende innflytelse på maleriene

⁷³ Et unntak her er Fredrik Michelets anmeldelse, «Hans og Hannah i Kunstnerforbundet», *Morgenbladet* 5. november 1949. Der skriver han: «Når mann og kones arbeider kler hverandre så godt på denne utstillingen, hvor billedtepper henger side om side [med maleriene], så skyldes det et åndelig fellesskap».

⁷⁴ Nergaard, «Maleriet i mellomkrigstiden», *Norges kunsthistorie*, 182.

⁷⁵ Moksnes Gjelsvik skriver for eksempel: «Både Hannah og Hans var litterære kunstnere, opptatt av tiden, omgivelsene og sine medmennesker, og i sin kunst ville de fortelle om alt som opptok dem. Begge var kolorister og ekspresjonister med stor uttrykkskraft. De har felles trekk i måten å abstrahere og karikere, og felles for deres formspråk er en umiddelbar naivisme, og både teppene og maleriene har preg av en primitiv ekthet.» *Hannah og Hans Ryggen. Deres eventyrlige liv og kunst*, 138.

⁷⁶ *Ibid.*, 21.

hans».⁷⁷ Det brukes ikke ett ord på hva lignende inntrykk fra Dresden betydde for Hannah Ryggen.

Moksnes Gjelsvik plasserer ikke Hannah Ryggen inn i en kunsthistorisk kontekst, men nøyer seg med noen referanser til Bayeux-teppet og Baldishol-teppet og sitater fra anmeldelser.⁷⁸ Dette presenteres uten at forfatteren gjør seg opp en mening, eller plasserer referansene i noen kontekst. Helt mot slutten av boken påpeker forfatteren at Hannah Ryggen nok var langt mer modernistisk i formspråket enn hun selv ville innrømme, men forfølger ikke dette standpunktet på noe vis. Det modernistiske underbygges ved å vise til tre arbeider, alle lagd etter 1960: *Potteblått*, *Blod i gresset* og *Karna og Hannah*. Etter mitt syn er det modernistiske fremtredende ved Hannah Ryggens produksjon helt fra *Verhau* (1928).⁷⁹

Moksnes Gjelsvik søker heller ikke å forstå hvorfor Ryggen begynte med veven, og er uinteressert i det politiske aspektet ved hennes arbeider. Det politiske behandles overfladisk gjennom referanser til motivene, men forfatteren går overhodet ikke inn i tematikken, eller belyser forholdet mellom kunst og offentlighet. Hun nøyer seg med å fastslå at Hannah Ryggen, sammen med Arne Ekeland, Kai Fjell og Gjert Jynge ble «fremholdt som de viktigste kunstnerne i den sterke radikaliserings som satte inn i norsk kunst i mellomkrigstiden».⁸⁰ Moksnes Gjelsvik anerkjenner imidlertid både at Hannah Ryggen sympatiserte med kommunismen, og hennes kamp for å gjøre billedveven til kunstnerisk uttrykk. Hun skriver:

Ved siden av å ha et modernistisk formspråk og et kommunistisk livssyn, arbeidet Hannah med et materiale som enda ikke hadde samme status som et maleri. Å male hadde alltid blitt sett på som noe mere høyverdig enn å veve. [...] Her var det ikke snakk om å høyne vakkert gjennomførte håndarbeider, det var kunstnerens skaperkraft som løftet teppene til kunstverk på lik linje med malerkunst.⁸¹

Det er langt mer liv enn kunst i Moksnes Gjelsviks bok, slik sett er det en tradisjonell biografi. Skildringene drar store veksler på brevmaterialet, men flere steder gis det opplysninger som jeg ikke har funnet andre steder. Det omfatter blant annet Hans Ryggens bidrag i en motstandsgruppe, at han hadde en rolle i oppbyggingen av «serberhytta» og

⁷⁷ Moksnes Gjelsvik, *Hannah og Hans Ryggen. Deres eventyrlige liv og kunst*, 21.

⁷⁸ *Ibid.*, 88.

⁷⁹ *Ibid.*, 224.

⁸⁰ *Ibid.*, 82.

⁸¹ *Ibid.*, 91.

situasjonen på Grini. Moksnes Gjelsvik har ikke oppgitt hvor hun har denne informasjonen fra, og jeg har heller ikke funnet annet kildemateriale som kan verifisere uttalelsene.

Som nevnt er boken skrevet som en biografi, og den domineres av en gjennomgående bruk av stemningsrapporter og anekdotiske momenter, som dette:

Hannah var glad i å prate, og når hun var i en forsamling, hørtes hun godt med sin klare røst og skånske språk. Hennes frodige fortellermåte fascinerte, og folk lyttet gjerne til henne. Hun hadde mye spennende å fortelle, og hun sa selv – jeg elsker å prate. Når Hannahs fantasi tok overhånd, kunne Hans kremte og antyde at det nå ikke var sånn, men at forklaringen kunne være sånn og sånn.⁸²

Litt lengre ned på siden følger Moksnes Gjelsvik opp bildet av Hans Ryggen som læremester og autoritet: «Når Hans hadde ordet, satt Hannah helt stille og så tilbedende opp på ham. Hennes beundring var grenseløs [...]».⁸³

Disse «malende» beskrivelsene utgjør brorparten av stoffet som Moksnes Gjelsvik bygger sin kunstnerpar-biografi rundt. Problemet er at de sier mest om hvordan Moksnes Gjelsvik konstruerer Hannah og Hans Ryggen som aktører i sin litterære fortelling, og mindre om kunstnerne. Muligens preges også skildringene av kildeutvalget. Det kan se ut som om hun har hatt tilgang på de tidligste brevene og avisutklippene, og hun opplyser da også at hun har brukt Ryggens datter Mona Ryggen Granholm og Ida Rye (Hans' yngste søster) som kilder. Forholdet mellom Hannah Ryggen og hennes datter var imidlertid svært anstrengt, noe all brevkorrespondanse bekrefter. Mona forgudet sin far, men definitivt ikke sin mor. Flere av de som kjente Mona den siste delen av hennes liv har påpekt at hun var svært labil og muligens også psykisk syk. Som kilde burde hun dermed brukes med største varsomhet.

Som hos Steen, er det sjelden klart når og hvor Moksnes Gjelsvik gjør bruk av kilder og kildemateriale. Skriftlige kilder er sjelden utstyrt med dato eller informasjon om hvor de oppbevares. Moksnes Gjelsvik siterer for eksempel fra Hans Ryggens brev, men daterer dem ikke. De skriftlige kildene fra Hannah Ryggen (som nå befinner seg på Gunnerusbiblioteket) der hun skildrer sitt første møte med Hans, gjenfortelles av Moksnes Gjelsvik som om hun skulle vært flue på veggen. Hun bruker de samme ordene, men fornorsker. Kanskje er Hannah Ryggens intrikate skriftspråk (blandingen av skånsk og trøndersk) årsaken til dette, men det at Moksnes Gjelsvik verken omtaler eller daterer kilden, demonstrerer en ukritisk omgang med

⁸² Moksnes Gjelsvik, *Hannah og Hans Ryggen. Deres eventyrlige liv og kunst*, 48.

⁸³ *Ibid.*, 48.

kildematerialet. I dette tilfellet er kildeopplysningene vesentlige, fordi Hannah skrev den aktuelle skildringen om det første møtet med Hans så sent som i 1957, året etter at Hans døde, noe som gjør at skildringen nok preges av tilbakeblikkets nostalgi.⁸⁴

Andre steder kan man få inntrykk av at Hannah Ryggen snakker direkte til Moksnes Gjelsvik, uten at dette er tilfelle. Dette er faglig problematisk fordi forfatteren fremstår som allvitende. Hun vet hva Hannah tenker, og hun siterer (det vil si omskriver) et skriftlig materiale slik at det fremstår som utsagn i en samtale:

En dag Hannah kom ut i hønsehuset, så hun en høne, en svart minorca, som satt og så klein ut og var blodig i kammen. – «Alle hønene var på henne og hakket. Jeg tok henne inn til oss, satte en pinne i kammerset og ga henne mat og snakket med henne. Hun kom seg fort, og allerede første dag gikk hun under ovnen og la et egg, og det gjorde hun hver dag.»⁸⁵

I tillegg til at kildeinformasjon ofte er mangelfull eller fraværende, domineres fortellingen av klare hagiografiske trekk. Som nevnt har forfatteren også brukt samtaler med andre som kjente Hans og Hannah Ryggen som kilder, men disse samtalene er i hovedsak gjort i 1970, det vil si 23 år før boken er gitt ut. Samlet gjør disse faktorene det vanskelig å bruke *Hannah og Hans Ryggen. Deres eventyrlige liv og kunst* som kilde for en fagbok.

Hvorfor forfatteren, som er kunsthistoriker, har valgt å vektlegge hovedpersonenes livsfortelling – det biografiske – er uklart. Utgivelsen er fylt av reproduksjoner av kunsten, men som regel er Moksnes Gjelsviks egne analyser og skildringer i mindretall, for hun velger vanligvis å referere til hva andre kunsthistorikere eller kritikere har ment om kunstverkene som gjengis. Der hvor hun selv fører pennen, ender verksskildringene ofte opp som en illustrasjon av liv og personlighet. Som når hun skriver om Hans' maleri *Lysflekker i en grå hverdag* (1953):

Hans Ryggen var alltid opptatt av menneskene i sine omgivelser, og han hadde medfølelse for de som kom til kort i samfunnet. Han så kvaliteter hos de som var svakere utrustet enn andre. Lysflekkene i hans bilde sprer glede ved sitt gode humør. Det handler om alle menneskers like verd.⁸⁶

⁸⁴ Dette poengteres også i *Hannah Ryggen. En fri*, 25, 27.

⁸⁵ Moksnes Gjelsvik, *Hannah og Hans Ryggen. Deres eventyrlige liv og kunst*, 41.

⁸⁶ *Ibid.*, 191.

Her kan det være betimelig å nevne Michael Baxandalls kjente bok *Patterns of Intentions* fra 1985. Her minner Baxandall om at det man tilbyr i en språklig beskrivelse av et kunstverk faktisk er *en måte å tenke på*. Han skriver:

[...] the nature of language or serial conceptualization means that the description is less a representation of the picture, or even a representation of seeing the picture, than a representation of thinking about having seen the picture. To put it another way, we address a relationship between picture and concepts.⁸⁷

I Gjelsviks tilfelle projiseres hennes oppfattelse av personen Hans Ryggen inn i fortolkningen av bildet, i en slik grad at verket fremstår mer som en illustrasjon av Gjelsviks forståelse av Hans.

Først en stund etter at jeg hadde skrevet ferdig min bok, kom jeg over en komprimert engelsk utgave (1999) av den tidligere *Hannah og Hans Ryggen, deres eventyrlige liv og kunst*, men da med to forfattere: Tore Gjelsvik og Magni Moksnes Gjelsvik. Utgaven inneholder noen mindre revisjoner, noe nytt billedmateriale samt en verksliste. Forordet gjør det klart både hva de mener med å plassere kunstneren inn i en bredere kontekst, og hva som var den forrige utgivelsens hensikt og største fortrinn:

All the early works [av Sandal Bøhn og Steen] have, however, one thing in common: They all consider Hannah Ryggen as a single and individual artist, and do not place her into a broader context. Many people seem to forget that Hannah Ryggen was married to the well established Norwegian painter Hans Ryggen. The two of them lived their lives together and have to be considered as a unity. The ties between them were very strong, and without the support of her husband Hans Ryggen, there would probably have been no Hannah Ryggen at all, at least not as we know of her today. So far the interconnections between Hans and Hannah Ryggen have only been dealt with extensively in one single book, HANNAH OG HANS RYGGEN, DERES EVENTYRLIGE LIV OG KUNST [...] published by Magni Moksnes Gjelsvik in 1993.⁸⁸

Selv om den engelske utgaven faktisk heter *The Tapestries of Hannah Ryggen*, er det altså slik at Hannah Ryggens kunstnerskap er uløselig forbundet til hennes manns, og det må

⁸⁷ Baxandall, *Patterns of Intentions*, 11.

⁸⁸ Gjelsvik og Moksnes Gjelsvik, *The Tapestries of Hannah Ryggen*, 7.

dermed forstås med utgangspunkt i ham, ifølge forfatterparet. Det er, for å si det mildt, et utdatert perspektiv å forfekte i 1999.

2.7 Jubileumsboken. Hannah Ryggen 100 år, 1894-1994

Jubileumsboken. Hannah Ryggen 100 år, 1894-1994 (1996) bygger på en konferanse som ble avholdt i relasjon til en stor retrospektiv utstilling som Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum arrangerte i 1994. Hele 89 verk av kunstneren ble vist, og da *både* brukskunst og billedvev (en oversikt over verkene er inkludert). Randi Nygaard Lium, som på dette tidspunktet var første-konservator ved Nordenfjeldske, var ansvarlig for konferansen og redaktør for boken.

Bidragene kommer fra Lium selv, Else Marie Jakobsen (tekstilkunstner), Magni Moksnes Gjelsvik, Pia Widell, Anne Rønningen (tidligere ansatt ved biblioteket på Nordenfjelske) og Inga E. Næss.⁸⁹

Dette er ingen vitenskapelig utgivelse, snarere en katalog. Inga E. Næss konsentrerer seg om plantefargingen, og mye av dette stoffet går igjen i biografien *Vi lever på ei stjerne. Ein biografi om Hannah Ryggen*, som kom ut fem år senere (se punkt 2.8). Moksnes Gjelsvik fortsetter sin kamp for å løfte frem Hans Ryggen i «Hannah og hennes liv med Hans» – her er det lite nytt å hente. Else Marie Jakobsen kommer med et personlig vitnesbyrd om sitt forhold til Hannah Ryggen som kollega, og om frontene som eksisterte mellom Norsk Billedvev A/S (Else Halling) og miljøet rundt Kunst- og håndverksskolen rett etter krigen.⁹⁰ I Anne Rønnings tekst gis det et portrett av Hannah Ryggen, samt korte fortellinger om flere av teppene. Ett moment her fanget min oppmerksomhet, og det er at Rønning skriver at Hannah Ryggen og Fredrik Krebs brevvekslet helt frem til Krebs døde i 1925.⁹¹ Dette finner jeg vanskelig å tro. Hannah Ryggen tok vare på nær sagt alle brev, og så høyt som hun satte Krebs finner jeg det merkelig at ikke ett av hans brev er bevart.

Det eneste bidraget som utmerker seg her er svenske Pia Widells artikkel om Hannah Ryggens teppe *Svan*. Det er en solid og veldokumentert analyse, og den har en interessant passasje om Hannah Ryggens bruk av det litterære, som jeg kommer til i punkt 2.8.

⁸⁹ Nygaard Lium opplyser at Albert Steen var invitert, men ikke kunne stille, og at Gunnar Danbolt deltok på seminaret, men kun valgte å gi en muntlig presentasjon.

⁹⁰ Dette er en velkjent konflikt. Det er heller ingen tvil om at Hannah Ryggen ble uglesett av kretsen rundt Norsk Billedvev AS. I Øistein Parmanns *Norsk billedvev. Et atelier og en epoke* (1982) berøres ikke konflikten i det hele tatt.

⁹¹ Rønning, «Hannah Ryggen og hennes teppe», 31.

2.8 *Vi lever på ei stjerne. Ein biografi om Hannah Ryggen*

Inga E. Næss' *Vi lever på ei stjerne. Ein biografi om Hannah Ryggen* (2002) er velskrevet og preget av en langt tydeligere avsenderposisjon enn hos Steen og Moksnes Gjelsvik.

Biografien er inndelt i sju kapitler, hvorav det første handler om Hannahs barndom og oppvekst, det første møte med Hans og at hun flytter til Ørlandet. Det andre kapitlet er viet farging, og så følger resten en kronologisk gjennomgang av kunstverkene, men med enkelte innslag av andre tema, deriblant om datteren Mona. Næss understreker også tydelig at det ikke er noen kunsthistorisk gjennomgang hun har skrevet, det hun har vært opptatt av er å «synleggjere tekstilkunstnaren Hannah Ryggen», samt se på «sammenhengen mellom livet, bileteverska og motivet».⁹²

Det er verdt å legge merke til at også Næss hevder det er stor grad av samsvar mellom liv og verk. Hun påpeker at verkene ofte er «episke kommentarer til viktige hendinger i livet og samtida hennar», og mener dermed det er uproblematisk å lese verk og biografisk historie som ett.⁹³ Når kunstverkene behandles som «episke kommentarer», innebærer det en forståelse av dem som primært litterære ytringer. Dette underbygger Næss flere steder ved å definere Hannah Ryggen som en «litterær biletevevar» (min utheving) eller som en kommentator.⁹⁴ Forståelsen av den kunstneriske produksjonen som litterær, bygger Næss opp gjennom hele boka; hun omtaler blant annet Hannah Ryggens *Ugift mor* som en novelle, og *Kan de erstattes* og *Fortidsvepnet* (ca. 1930) som replikker.⁹⁵ Veven beskrives også som «loggbooka».⁹⁶ Hun legger også en slik forståelse indirekte i munnen på Hannah Ryggen når hun skriver: «Hannah ville at kunsten hennar skulle halde fram med å verke etter at ho var borte. Så fekk han heller bli banal, noko ho også vart skulda for av dei som kritiserte ho. Ho visste at det å vere litterær i kunsten ikkje var 'fint'».⁹⁷ Det finnes imidlertid ingen kildehenvisninger til dette.

Å være litterær er i utgangspunktet uforenelig med å være spontan, og merkelig nok etablerer Næss en kunstnerpersonlighet som er nettopp dette. Hannah Ryggen beskrives hyppig som svært temperamentsfull, hun er en som gir direkte uttrykk for det hun mener:

⁹² Næss, *Vi lever på ei stjerne. Ein biografi om Hannah Ryggen*, 8, 9.

⁹³ Ibid., 9.

⁹⁴ Ibid., 56.

⁹⁵ Ibid., 62, 67. Næss ordlegger seg nesten på samme måte i artikkelen om Hannah Ryggen for *Norsk Biografisk Leksikon* i 2009: «Bak hvert teppe ligger det en historie. Slik er de episke kommentarer til viktige hendelser i livet hennes og i samtiden.» Se NBLs hjemmeside: https://nbl.snl.no/Hannah_Ryggen. Sist lastet ned 13. februar 2017.

⁹⁶ Ibid., 92.

⁹⁷ Ibid., 69.

«Det er slik ho er; ho greier ikkje å la vere, men må uttrykkje kjenslene sine i veven, direkte.»⁹⁸ En spontan arbeidsform med andre ord, basert på følelser. Næss sammenligner henne også med Ludvig Karsten, begge var «strålende koloristar [...] også hans bilete var først og fremst resultat av eit umiddelbart forhold til motivet. Den formelle oppbygginga var ikkje så viktig».⁹⁹ Bruken av ord som «loggbok», og «seismograf», som Næss også anvender, er en naturlig forlengelse av dette synet. Kunstneren blir her primært et *medium* for følelser og inntrykk, noe som er en tydelig av-intellektualiserende beskrivelse av det kunstneriske arbeidet. I Hannah Ryggens tilfelle står også arbeidsmetoden i sterk kontrast og opposisjon til det mediet hun uttrykker seg i – veven – som er ekstremt arbeids- og tidskrevende. Dagbøker og brev viser også at det kunne gå år mellom en idé og realiseringen av den, jf. *Mors hjerte* (1947) og *Minner om tre* (ca.1949).¹⁰⁰ Det Pia Widell viser i det nevnte tekstbidraget til *Jubileumsboken* er hvordan Hannah Ryggen bruker det skrevne ord som en del av sin *arbeidsmetode*, særlig på idé-planet. Dette gjelder spesielt dagboken: «Dagbokskrivandet kom att fungera som skissblocket för målaren, men också som ett instrument att hålla de stora bilderna i minnet under den långa tillverkningsprocessen.»¹⁰¹

Hannah Ryggen brukte selv flere ganger, og primært i de to siste tiårene av livet, analogien mellom det å veve og det å skrive dikt. Dette innebærer likevel ikke at man nødvendigvis skal fortolke det bokstavelig ved å beskrive henne som en litterær kunstner. For er det sant? Er det et litterært budskap som først og fremst slår en når en betrakter disse arbeidene? Og hvorfor lyktes hun da ikke bedre med de teppene hvor det litterære definitivt var forelegg, som i *Den fortapte sønn* (ca. 1944) og *T. S. Eliot* (1952-53)? (Hvordan jeg forholder meg til dette behandles i punkt 4.2) Her vil jeg kort nevne at den litterære forståelsen av kunstverkene i dette tilfelle, gjør at det narrative ved motivet fremheves på bekostning av det visuelle, samtidig som det bidrar til at forfatteren får liv og kunst til å fremtre som et sømløst hele. At Næss også løfter frem mye av den litteraturen Hannah Ryggen leste, men ikke drøfter noen referanser til den samtidskunsten kunstneren virket i, gjør at betoningen av det litterære i verkene forsterkes.

Næss anvender et fortellergrep som er mer eller mindre identisk med Moksnes Gjelsviks. Den allvitende fortellerstemmen trer frem allerede på første side:

⁹⁸ Næss, *Vi lever på ei stjerne. Ein biografi om Hannah Ryggen*, 92.

⁹⁹ *Ibid.*, 146.

¹⁰⁰ Paasche, *Hannah Ryggen. En fri*, 111. Se også Widell, «Hannah, Lady Jane och Mellors», 56-57.

¹⁰¹ Widell, «Hannah, Lady Jane och Mellors», 59.

Det var desse pissblå ullstrømpene, gnistrande, tindrande blå, heimespunne og heimestrikka. På mormor sine føter, i mormor sin stue. [...] Mormor bor i Vintrie i ei lita gammal stue. Ho seier ikkje mykje, men hendene arbeider. Hannah må skunde seg før ho kjem inn igjen. Ta tak i ein av desse kvite, mjuke tullane, setje foten på rokken, få hjulet til å svinge, dra ut den fine, fine ulltråden ...¹⁰²

I denne korte stemningspassasjen knyttes mormoren til det blå og ulla. I tillegg vektlegges hendenes arbeid, og det etableres en indikasjon på at Hannahs fascinasjon for potteblått stammer fra fargen på mormorens strømper. Det finnes det så vidt jeg vet ingen sikre kilder på. Likevel brukes denne passasjen indirekte som et sannhetsvitne når Næss noe senere diskuterer hvorfor Hannah Ryggen valgte veven. Næss hevder at det var noe på Ørlandet som satte henne på sporet: «Eit gammalt spor etter noko som hadda starta som ein kime da ho var jentunge. Lysta til å arbeide med ull og vev. Mormors ulltullar og rokk.»¹⁰³ Men Hannah Ryggen bestemte seg for å veve *før* hun flyttet til Ørlandet, så dette blir Næss som bekrefter seg selv.

Det at forfatteren snakker på vegne av sitt studieobjekt uten å etablere rom for tvil eller usikkerhet, er både faglig problematisk og autoritært. Det krever at leseren må identifisere seg med hovedpersonen (det vil si Næss/Ryggen), og på samme måte som i Moksnes Gjelsviks bok, blir grensene mellom Næss' og Ryggens stemmer utydelige. At Næss selv har følt på en gjenkjennelse i møte Hannah Ryggen er utvilsomt, det uttrykker hun eksplisitt: «Kvifor skriv eg om Hannah Ryggen? Eg kjenner eit slektskap. Ei gjenkjenning.»¹⁰⁴ Kanskje er det dermed desto større grunn til å etablere en distanse. Et annet kunstfaglig problem er at Næss gjerne bruker omskrevne sitater (ofte uten å kildebelegge dem, eller utstyre dem med tidspunkt) når hun skal skildre en periode eller hendelse som har skjedd forut for utsagnet. Slik får enkelte av Hannah Ryggens utsagn nærmest tilbakevirkende kraft. Det kan gi et feilaktig inntrykk, for det er ikke nødvendigvis slik at noe man uttaler som 65-åring er gyldig eller sammenfallende med det en mente 30 år tidligere. Hannah Ryggen ble

¹⁰² Næss, *Vi lever på ei stjerne. Ein biografi om Hannah Ryggen*, 10. Det finnes et udatert notat av Hannah Ryggen der hun skriver om sin egen oppvekst og tiden frem til hun treffer Hans. Notatet er stilet til Dyre Vaa, og ble overlevert til NFKIM av Thora Vaa i 1990. Det ser ut som om Inga. E. Næss støtter seg på dette notatet, og legger til litt selv. I notatet skriver Ryggen: «Nu hoppar jeg frem til tolv år. Da var jeg i to dagar på besök hos mormor i Vintrie. Hos henne såg jeg for första gang en spinnrock (min mor kunne verken spinna eller väva). Jeg var meget genert og hon var helt taus. Når hon gick ut spann jeg et par tullar og syntes det var underbart.»

¹⁰³ Næss, *Vi lever på ei stjerne. Ein biografi om Hannah Ryggen*, 26.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 9.

langt mer konservativ og rigid i sitt kunstsyn med årene, noe som gjør at en slik praksis lett blir misvisende.

Inga Næss har selv nært kjennskap til det håndverksmessige ved veving og farging, og hun skildrer både fargeprosessene og det håndverksmessige godt. Den historiske utviklingen av veveuttrykket fra Munthe via etableringen av vev-atelierene på Kunstindustrimuseene i Oslo og Trondheim, og til Frida Hansen beskrives også. Hvor godt kjente Hannah Ryggen til Frida Hansen? spør Næss, men lar spørsmålet henge. At det ikke besvares, kan ha sammenheng med utvalget av kildematerialet som Næss har anvendt. Hun lister selv opp brev og dagbøker som kildeunderlag for denne biografien, i tillegg til samtaler med enkeltpersoner. Det ser imidlertid ut til at Næss ikke har hatt tilgang på brevene fra de svenske slektningene som befant seg i Pia Widells arkiv, og at hun ikke har gått gjennom andre avisutklipp enn de som eksisterer i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums utklippbøker. Dermed oppdager ikke Næss hvordan Hannah Ryggen legger seg nesten identisk opp til Frida Hansens utsagn om å beherske veven som et fritt kunstnerisk uttrykk.¹⁰⁵

Næss tematiserer ikke overgangen fra brukskunst til billedkunst, men mener man kan anse perioden med brukskunst som en læreperiode for de store billedteppene.¹⁰⁶ Selv om Næss fokuserer mer på det håndverksmessige enn de tidligere forfatterne, holder hun fast ved at verkene hører hjemme i kategorien billedkunst: «ho [Hannah Ryggen] er ikkje veverske», skriver Næss, «ho er ein målar som ikkje bruker pensel. Reiskapen er veven.» Likevel omtales Hannah Ryggen gjennomgående som *veverska* eller *biletveverska*, og ikke som kunstner.

Hos Næss beskrives det politiske som en naturlig forlengelse av Hannah Ryggens praksis og verdisyn. Næss verken bagatelliserer eller legger skjul på parets tilknytning til kommunismen, men kildebelegger sjelden. I sin beskrivelse av Hans i 6. oktober 1942 skriver hun: «[...] Hans har ein rull målarlerret under armen. Sovjetstjerna skin bak han. Det er fordi han var så glad i den, skreiv Hannah i eit brev: ‘Jeg tror også på den, men det er jo uniformen med dem også, de fortiger ju for folket’.»¹⁰⁷ I Næss’ tekst om Hannah Ryggen til Norsk Biografisk Leksikon tones dette aspektet ned, og kunstneren fremstilles her primært som en humanist.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Paasche, *Hannah Ryggen. En fri*, 33.

¹⁰⁶ Næss, *Vi lever på ei stjerne. Ein biografi om Hannah Ryggen*, 48.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 97.

¹⁰⁸ Næss, «Hannah Ryggen», *Norsk Biografisk Leksikon*.

Jeg har vært opptatt av spørsmålet om politisk tilhørighet og har derfor vært svært oppmerksom på denne typen utsagn i kildene. Dessverre finner jeg ikke utsagnet fra sitatet igjen i kildematerialet, og uten understøttelse i kilder forblir det verdiløst som forskningsmessig materiale. Det samme gjelder for øvrig Næss' utsagn om at det er Hitler som blir halshogd i *Morgengry* i 1936, noe som ville forklart hvorfor det ble kalt Hitler-teppet. Men heller ikke her refereres det til kilder, og setningen blir stående som en løs påstand. Næss skriver: «Ho såg at han [krigen] kom, og ville varsle, åtvare. I 1936 halshøgg ho Hitler på eit stort teppe, vove i flatevov.»¹⁰⁹ Jeg vil ikke avvise at dette er korrekt. Men det er oppgitt kilde på dette, og årstallet 1936 avviker fra 1937, som det er bred enighet om. Verket er også oppført med 1937 i Næss' verksliste.¹¹⁰

Småfeil finnes svært mange steder i publikasjonen. Olympiaden i Berlin er, ifølge Næss, i 1938 (s. 76). Et sitat av Arne Hestenes er på nynorsk (!), og sitat av Hannah Ryggen veksler mellom å være på nynorsk og i hennes egen språkdrakt. Notenummeringen er misvisende flere steder; note og innhold samsvarer ikke. *Verhau* beskrives som lagd etter 1937 et sted i boken (s. 86), men er datert på 1920-tallet i verkslisten. Dette er bare noen av eksemplene.¹¹¹

Nå er ikke dette en fagbok, men en biografi. Når Næss likevel har lagt vekt på å anvende et fotnoteapparat, en verksliste og en billedliste, samt gjort rede for kildene hun har brukt, tyder det på at hun også ønsker at den skal kunne leses som fagbok. Fallhøyden er imidlertid stor når det faglige innslaget inneholder for mange feil. Kort oppsummert kan en si at det faglige viker for formidlingen og den skjønnlitterære behandlingen.

2.9 «Hannah Ryggen»

I forbindelse med at seks arbeider av Hannah Ryggen ble vist på Documenta 13 i 2012, ble det utgitt en liten tospråklig katalog (engelsk og tysk) om henne i serien «100 Notes».

¹⁰⁹ Næss, *Vi lever på ei stjerne. Ein biografi om Hannah Ryggen*, 80.

¹¹⁰ En kilde til dette kan være et utkast til en kvittering til Mona Ryggen Granholm, undertegnet av Thorvald Krohn-Hansen, tidligere direktør ved NFKIM, den 19. november, 1975. Krohn-Hansen kvitterer her på å ha mottatt en rekke tepper av Mona til oppbevaring på NFKIM (bildene ble senere kjøpt ved hjelp av statlige midler og fordelt på flere museer; bl.a. NFKIM, Bergen Kunstinstrimuseum og Kunstinstrimuseet i Oslo). I dette utkastet er Hitler-teppet inkludert (med denne tittelen), og årstallet er oppført som 1936. Om dette skyldes en inkurie er vanskelig å si. Men i dette dokumentet benevnes det altså som Hitler-teppet, og det kommer frem at teppet var i Monas eie frem til 1975. Se NFKIMs arkiv.

¹¹¹ Næss har riktignok oppført *Jubileumsboken* i kildeoversikten, men unnlater å vise til at flere opplysninger er hentet nesten ordrett fra artiklene til Else Marie Jakobsen og Anne Rønning. Det kunne godt ha vært presisert.

Katalogen inneholder reproduksjoner av arkivmateriale, deriblant Hannah Ryggens egne nedtegnelser om farging, hennes notat om seg selv stilet til Dyre Vaa og solvnoter som kommer fra arkivet til Yrjar Heimbygdslag på Ørlandet. Katalogen har også en kort tekst forfattet av Marta Kuzma, daværende direktør for Office for Contemporary Art Norway (OCA).

I Kuzmas tekst vektlegges det politisk-aktivistiske aspektet ved Hannah Ryggens produksjon, og hvordan hun responderte på det sosiopolitiske klimaet i Europa på 1930- og 40-tallet. Kuzma hevder at Hannah Ryggen var aktivt involvert i det Norske Kommunistiske Parti, og at hun var en pasifist.¹¹² Rent kunstnerisk sammenligner Kuzma henne både med Picasso og med Käthe Kollwitz. I forhold til sistnevnte hevder Kuzma at Hannah Ryggens styrke ligger i at hun ikke hviler seg på en allegorisk fremstilling, slik Kollwitz delvis gjorde, men forholder seg konkret til samtiden ved direkte å avbilde dens individer (som Göring, Hitler, Hamsun mfl.).¹¹³

I teksten, som bare omtaler teppene *Etiopia*, *Drømmedød*, *Morgengry* (som Kuzma betegner som *Hitler-teppet*) og *Jul Kvale* (1956), hevder Kuzma at Hannah Ryggen lente seg på formale tradisjoner fra den norske folkekunstens billedvev på 1600- og 1700-tallet, og at hennes fokus på det rå i materialer og teknikk gikk på bekostning av komposisjon og utførelse. Påstanden er ikke underbygget, og det gis ingen eksempler. Etter mitt syn er det ikke grunnlag for den slutningen som Kuzma trekker. Etter at Hannah Ryggen vevde *Synderinnen* i 1926, gikk hun over til en hakketeknikk som ble anvendt i gamle billedvever. I tillegg sluttet hun med stemming, som Karen Holtsmark er inne på. Fargebruken ble mer utradisjonell og komposisjonen friere. Sammen med de klare fargene bidro hakketeknikken til et klart todimensjonalt uttrykk (det er omtrent umulig å skape myke buede avrundinger med hakketeknikk). Om det er virkningen av hakketeknikken og fargebruken Kuzma sikter til når hun bruker betegnelsen «rå», er uklart. Etter *Synderinnen* (som ble kjøpt inn forholdsvis tidlig) har ingen av de med kjennskap til vev kritisert Ryggen for manglende beherskelse av materiale eller komposisjon – hun ble vel heller fremhevet som et eksempel på en som behersket teknikken godt og raskt. At Hannah Ryggen selv mange ganger proklamerte at innhold og uttrykk var viktigere enn teknikk og stil, er noe annet – og altså ikke mulig å spore i verkene.

¹¹² Kuzma, *Hannah Ryggen*: 6. Hun oppgir ingen kilder for disse påstandene, som i bunn og grunn motsier hverandre.

¹¹³ Kuzma trekker også inn den engelske kunsthistorikeren T. J. Clark i denne teksten. Han holdt en forelesning ved OCA som baserte seg på manuset til *Picasso and Truth*. Jeg fikk dessverre ikke vært med på forelesningen, men boken er diskutert i *Hannah Ryggen. En fri*.

2.10 *Hannah Ryggen. Verden i veven*

Sammen med utstillingen *Hannah Ryggen. Verden i veven* på Nasjonalmuseet i Oslo i 2015 og som senere besøkte Moderna Museet i Malmö (2015-2016), ble det utgitt en antologi med samme tittel, med Øystein Ustvedt som redaktør. I forordet fremgår det at museet anser Hannah Ryggen som kunstner – derfor vises utstillingen også i Nasjonalgalleriets saler. Videre vektla utstillingen tre momenter: Hannah Ryggens bruk av aviser som kilde til kunnskap om situasjoner i verden, hennes bakgrunn fra Sverige samt hennes bruk av tradisjonell ikonografi.¹¹⁴

Det er fem tekster i antologien, i tillegg til en biografi, en verksliste og en illustrasjonsliste. Antologien inneholder ingen komplett verkoversikt. I tillegg til Ustvedt selv, er bidragsyterne; Julia Björnberg, daværende kurator ved Moderna Museet i Malmö; Steffen Wesselvold Holden, registrar ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum; Inga E. Næss og undertegnede. Min artikkel vil ikke diskuteres her, fordi materialet i stor grad overlapper med det som fremkommer i *Hannah Ryggen. En Fri*.

2.10.1 «Hannah Ryggen och Sverige»

Julia Björnberg behandler Hannah Ryggens relasjon til Sverige. Teksten er etterrettelig skrevet. Tilknytningen til Sverige forstås og illustreres etter noen hovedpunkt: oppveksten, opplæringsperioden hos Fredrik Krebs på den Tekniska skolan i Lund, Baltiska utställningen i 1914 og *Schweden*. Gjennomgangen er mer biografisk orientert enn kunsthistorisk, og den bygger i stor grad på informasjon fra Pia Widell. Björnberg diskuterer ikke Hannah Ryggens forhold til sine slektninger i Skåne i nevneverdig grad, og vi får ikke vite noe mer om kunstnerens tilknytning til eventuelle svenske tradisjoner eller til et svensk kunstmiljø. Björnberg nevner heller ikke at Hannah Ryggen solgte mange malerier i perioden 1916-1922, men hun kommer med noen interessante opplysninger, deriblant at Ryggen opprinnelig ønsket å bli *portrettmaler*. Denne opplysningen stammer fra et udatert notat av Hannah Ryggen hvor hun skriver om sin oppvekst og perioden frem til hun treffer Hans. Notatet er stilet til Dyré Vaa og ble overlevert til Nordenfjeldske av Thora Vaa i 1990. Det er inkludert i Kuzmas publikasjon, der Björnberg har hentet informasjonen.

Hannah Ryggen har ikke skrevet om sitt ønske om å være portrettmaler noe annet sted, men jeg har sporet opp flere tegnede og malte portretter i Sverige som kan støtte opp

¹¹⁴ Ustvedt, «Hannah Ryggen. Verden i veven», 8.

under dette utsagnet. Dette gjelder blant annet flere tegnede selvportrett (ca. 1917), et malt portrett av en kvinne i profil (ca. 1920), et tegnet portrett av «Kaptein Morelius» (1921) og et av en eldre arbeiderkvinne, som ser ut til å komme fra samme periode. Den sistnevnte tegningen er ikke datert og har heller ingen tittel, men tegningen er innrammet. Funnet av disse verkene, samt de øvrige maleriene og billedvevene jeg kom over i min forskningsperiode, viser klart behovet for en oppdatert verksliste og en catalogue raisonné.

Björnberg skriver videre at Hannah Ryggen dro til Dresden for å treffe Otto Lange, og at det var hans interesse for tekstilkunst som fikk henne til å forlate maleriet. Björnberg legger ikke skjul på at dette er Pia Widells hypotese, og dette er også omtalt i *Hannah Ryggen. En fri*. Problemet, som Björnberg også er inne på, er at det finnes lite kildemateriale som understøtter hypotesen. Det hadde imidlertid vært interessant å vite mer om hvilke kontakter Otto Lange hadde, og om hvilken form for tekstilkunst som ble laget ved Staatliche Kunstschule i Plauen. Dette er et punkt det burde forskes mer på.

Når det gjelder analysen av *Schweden*, hevder jeg i *Hannah Ryggen. En fri* at Björnberg tar feil når hun skriver at det er Christan Günther som sitter på moder Sveas høyre arm. Min påstand er at det er langt mer sannsynlig at det dreier seg om Rütger Essén. Belegg for dette finnes i et brev fra Hannah til hennes søskenbarn Emil.¹¹⁵

2.10.2 «Verden i veven»

Øystein Ustvedt innleder sin artikkel «Verden i veven» med å hevde at vi står i fare for å «overpolitiserer» Hannah Ryggen, samtidig som han fremhever samfunnsengasjement som det mest «avgjørende trekket» ved hennes produksjon.¹¹⁶ Dette paradokset gjennomsyrrer teksten. Ustvedt fremhever at hennes samfunnsengasjement (i motsetning til partipolitisk engasjement) var knyttet til fordelingsmessig skjevhet, og at dette var en tendens i tidens kunst. Både Reidar Aulie, Willi Midelfart og Henrik Sørensen sto i bresjen for dette, ifølge Ustvedt. I tillegg skriver han: «I 1930-årene laget imidlertid også Hans Ryggen arbeider med samfunnskritisk brodd. Selv om det for hans del ble av mer forbigående karakter, kan det godt tenkes at det var ekteskapet med Hans som stimulerte Hannah i retning av å føre sitt sterke samfunnsengasjement inn i sine arbeider.»¹¹⁷ En annen faktor som Ustvedt fremhever som årsak til Hannah Ryggens valg av motivkrets, er den venstreradikale avisen Dagbladet. Avisens dekning av både invasjonen av Etiopia, og av den spanske borgerkrigen «var

¹¹⁵ Paasche, *Hannah Ryggen. En fri*, 129 og note 277.

¹¹⁶ Ustvedt, «Hannah Ryggen. Verden i veven», 33.

¹¹⁷ *Ibid.*, 36.

avgjørende for hvordan Ryggen utformet sine verker», hevder Ustvedt.¹¹⁸ Men analysen han foretar av *Gru* understøtter ikke en slik konklusjon. I denne analysen poengterer Ustvedt at «motivet vokste frem som en kombinasjon av forskjellige impulser der responsen på dokumentariske fotografier og tekstlige beretninger smelter sammen med kunsthistoriske forelegg, mønstre og ornamenter. Den visuelle referansen til Edvard Munchs *Skrik* (1893) tyder på det.»¹¹⁹

Uavhengig av at jeg har problemer med å få øye på referansen til *Skrik*, er det et faktum at Hannah Ryggen leste en rekke aviser og at hun fikk informasjon fra flere kilder, det viser både korrespondansen og arkivmaterialet med all tydelighet. Dagbladet var utvilsomt en sentral meningsbærer for datidens venstreradikale. Problemet er at Ustvedt presenterer det som om Hannah Ryggens motivkrets bare var utslag av denne periodens tendenskunst (Aulie, Midelfart og Sørensen), hennes manns politiske ståsted og det hun leste i Dagbladet. Ustvedt fremstiller Ryggen som en kunstner som nærmest passivt videreformidler tendenser og andres engasjement, og da særlig menns, uten at dette påvises konkret i hennes kunstverk. Hennes særegne billedspråk analyseres knapt.

Etter utstillingsåpningen publiserte Ustvedt kronikken «Var Hannah Ryggen en kommunist?» i Dagbladet, som jeg svarte på i samme avis. Elementer av denne diskusjonen er trukket inn i boka fordi jeg synes meningsutvekslingen belyser et viktig poeng, nemlig kunstinstusjonenes og kunsthistorikerstandens redsel for en konkret politisk stillingtagen i kunstverk, som jeg tror er årsaken til deres hang til å avpolitisere kunsten.¹²⁰ Dette drøftes mer inngående i punkt 4.3. Ustvedts kronikk belyser også et problematisk historiesyn der man leser fortiden med samtidens fasit, og teksten har dessuten en kjønnsmessig slagside.

2.10.3 «Hannah Ryggen. Ikonografi og aktivisme»

Steffen Wesselvold Holden tar opp spørsmålet om ikonografi og aktivisme i Ryggens kunstnerskap. Han mener at hennes kamp mot fascisme i 1930- og 1940-årene kommer til uttrykk ikonografisk som «en lek med kunsthistorien i form av dobbelteksponeringer, motivinverteringer, redeskripsjoner og satire». Hva dette innebærer i praksis beskriver han primært gjennom verkene *Liselotte Herrmann* og *6. oktober 1942*.

¹¹⁸ Ustvedt, «Hannah Ryggen. Verden i veven», 39.

¹¹⁹ *Ibid.*, 38.

¹²⁰ Spørsmålet som tvinger seg på er hvorfor er det så viktig å frata henne et mulig partipolitisk engasjement og fremstille henne som en humanist? Hvorfor diskuterer Ustvedt ikke de kildene som peker mot dette, og mot den store andelen kommunister hun faktisk viet plass til i sine arbeider?

Wesselvold Holden har også tidligere berørt dobbelteksponering som teknikk i artikkelen «Liselotte Herrmann halshuggen. Dobbelteksponeringens ikonografi hos Hannah Ryggen» fra 2012.¹²¹ Det mest interessante ved Wesselvold Holdens tekst er forsøket på å identifisere de kunstneriske grepene (dobbelteksponering, motivinvertering, redeskripsjon og satire) som er med på å definere Hannah Ryggens visuelle uttrykk. Begge tekstene er imidlertid lite begrepsavklarende og drøftende. Dobbelteksponering er, som forfatteren selv er inne på, en metode som stammer fra fotografiet hvor mediet tillater at to flater legges over hverandre. For Wesselvold Holden er det uproblematisk å overføre dette til kunst på et generelt plan, uavhengig av medium, og han hevder at det «innebærer en overlapping av referanser i ett og samme foreningspunkt».¹²² Kunst som er utsatt for en slik metode blir, ifølge Wesselvold Holden, flerdimensjonal; den blir en «erfaringsplattform hvor kunstnerens erfaringer, kunstverkets formale kvaliteter og betrakterens erfaringer speiles i hverandre».¹²³

Jeg vil hevde at dobbelteksponering nettopp stiller krav til mediet; det er helt og holdent fotografiets egen teknologi som gjør det mulig å overføre to tidsøyeblikk til samme flate. Det er teknisk umulig i vev. Når Wesselvold Hold i neste omgang sidestiller dobbelteksponering med en overlapping av referanser, blir det vanskelig å skjønne hvorfor han valgte begrepet i første omgang. Mest sannsynlig har det å gjøre med de to tidsnivåene han mener aktiviseres i referansene, som når Liselotte Herrmanns positur smelter sammen med motivet av Jomfru Maria i rosenhagen, slik det ble utformet under renessansen. Dette er for meg ikke dobbelteksponering, men en aktivisering av et velkjent motiv fra kunsthistorien, noe som ifølge Erwin Panofsky krever en ordinær *ikonografisk* lesning: «Iconography is [...] a description and classification of images [...] it is a limited and, as it were, ancillary study which informs us as to when and where specific themes were visualized by which specific motifs.»¹²⁴

I 6. oktober 1942 hevder Wesselvold Holden at de ikonografiske referansene er knyttet til Marias sju smerter, det vil si hennes lidelser i forbindelse med pasjonen. Pietá-formasjonen er med på å understøtte det. Wesselvold Holden er imidlertid uklar på hva som egentlig oppnås, utover det at «representasjonen av lidelse [...] får dermed karakter av å være noe universelt».¹²⁵ Da er det mer interessant når han påpeker at Ryggens bruk av kunsthistoriske

¹²¹ Wesselvold Holden, «Liselotte Herrmann halshuggen. Dobbelteksponeringens ikonografi hos Hannah Ryggen». Han har også senere publisert «Wermacht med Eichenlaub i rumpen – Satire i Hannah Ryggens 6. oktober».

¹²² Wesselvold Holden, «Ikonografi og aktivisme», 61.

¹²³ Ibid., 61.

¹²⁴ Panofsky, «Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art», 31.

¹²⁵ Wesselvold Holden, «Ikonografi og aktivisme», 62.

referanser understreker at det ikke er virkeligheten per se som representeres, men mer *erfaringen* av den.

Wesselvold Holden hevder at den fastbundne serberen har «fått et utseende som kan assosieres til to prefigurasjoner».¹²⁶ Den ene er Goyas *Den garroterte mannen* fra den grafiske serien *Krigens katastrofer*, den andre prefigurasjonen «er en kristusreferanse med paralleller til senmiddelalderens fortellinger om helgenens liv med fokus på martyriet».¹²⁷ Også her er det uklart hva forfatteren sikter til. En prefigurasjon er et litterært virkemiddel hentet fra Bibelen som referer til noe som senere vil komme. Når Wesselvold Holden skal forklare hvorfor han har brakt dette på bane, skriver han:

I 6. oktober 1942 er den serbiske krigsfangen attribuert på samme måte som i martyrfremstillingene, men i krigskonteksten fungerer han istedenfor som en protofigur på krigens lidelse. På lik linje med Tanvik-gestaltens [her sikter forfatteren noe innforstått til Synnøve Gleditch, som het Tanvik før hun giftet seg] allestedsnærværende blick inviterer også han betrakteren til å ta del i verkets påstander om lidelse. I bildet fungerer han også som en projeksjon for Gleditsch-gestalten i *pietà*-motivet, og poengterer dermed *pietàens* funksjon i veven.¹²⁸

Her går begrepene i ball. Vi har altså den serbiske krigsfangen som Wesselvold Holden mener er en *prefigurasjon*, men likevel ikke i denne konteksten, her er han mer en *protofigur* og en *projeksjon* for Gleditsch-figuren i *pietà*-motivet.

Begrepet *motivinvertning* henter Wesselvold Holden fra kunsthistorikeren Patricia Leighton. Hun analyserte hvordan Picasso transformerte klassiske motiv, som odaliskene, gjennom en uærbødig og ofte deformerende malerisk behandling. At Wesselvold Holden sammenligner Picasso med Hannah Ryggen, mener jeg det er grunnlag for. (Det har jeg også dokumentert grundig i *Hannah Ryggen. En fri.*) Men der hvor inversjon av motiv var et gjennomgående grep hos Picasso, kan man knapt si det samme hos Ryggen. Hun deformerer ingen klassiske motiv, men bruker dem kun som en referanse, som i *Mors hjerte* (utdrivelsen av paradiset), *Liselotte Herrmann halshuggen* (Madonna og barn) eller i *6. Oktober 1942* (*pietà*). Wesselvold Holden hevder at inversjon også kan forekomme hos Hannah Ryggen både som dobbelteksponeeringer og «som en omskrivning og transformering av symboler».¹²⁹

¹²⁶ Wesselvold Holden, «Ikonografi og aktivisme», 63.

¹²⁷ *Ibid.*, 62.

¹²⁸ *Ibid.*, 63.

¹²⁹ *Ibid.*, 64.

Men når han beskriver dette i *6. oktober*, omtaler han den visuelle representasjonen av Adolf Hitler som flyr med eikeløv ut av bakenden, ikke som en inversjon, men som en «satirisk gestaltning» – noe jeg mener er et mer korrekt begrep i denne sammenhengen. Det blir imidlertid vanskelig å følge Wesselvold Holden når han først definerer behandlingen av Hitler som en symbolinvertering, så som en satirisk gestaltning, for til sist å ende opp med en *ironisk redeskripsjon* (hentet fra litteraturviteren Jonathan Greenberg). Det teoretiske grepet er originalt, men det er vanskelig å se hva Wesselvold Holden egentlig får ut av å introdusere alle disse begrepene.

Det satiriske er ikke et prominent trekk ved Hannah Ryggens produksjon, særlig ikke i de monumentale arbeidene. Dermed blir det problematisk å skjenke henne rollen som satiriker, slik Wesselvold Holden gjør, særlig når det knyttes opp mot moral: «Satirikerens rolle i samfunnet er å opptre som en moralsk agent som ønsker å endre samfunnet. Konsekvensen av dette er at satiren må være tydelig for ikke å bli oppfattet som triviell», skriver han.¹³⁰ Jeg vil hevde at Ryggens aktivisme ikke var av satirisk art. Satire innebærer bruk av *humor*. Det finnes eksempler på dette i flere av de små teppene, men jeg mener det i hovedsak er fraværende i de monumentale verkene. *Schweden* og den satiriske fremstillingen av Adolf Hitler, Knut Hamsun og Quisling i *6. oktober 1942* er etter min vurdering to unntak, og langt fra et kjennemerke ved Hannah Ryggens produksjon.

2.10.4 «Billedvevens vei»

Inga. E. Næss' bidrag er en komprimert versjon av *Vi lever på ei stjerne. Ein biografi om Hannah Ryggen*, som tidligere er omtalt i punkt 2.8. Så vidt jeg kan se er ikke kildetilfanget utvidet, og tekstens hovedtyngde ligger på fargingen av garnet. Næss velger å avslutte sin artikkel med å hevde at Hannah Ryggen anså seg selv som en norsk kunstner: «Det var i Norge og i Trøndelag hun hadde fått impulsene sine, og mannen Hans var den fremste inspirasjonskilden, hevdet hun [Hannah Ryggen]: 'Hele min vävperiode er urnorsk. Det er norsk lauv, blomster og trær, røtter, mose i mine tepper – og den norske solen har farga mitt potteblått, norsk 200 prosent'.»¹³¹

Ifølge forfatteren er sitatet hentet fra et intervju Hannah Ryggen gjorde med Svenska Dagbladet den 13. oktober 1948, det vil si kort tid etter andre verdenskrig, hvor det var et poeng for henne å markere stor avstand til hjemlandet. Jeg er ikke sikker på om Hannah

¹³⁰ Wesselvold Holden, «Ikonografi og aktivisme», 66.

¹³¹ Næss, «Billedvevens vei», 77.

Ryggen hadde brukt de samme ordene i 1970. Påstanden om at Hans Ryggen var hennes fremste inspirasjonskilde er problematisk. Hans var åpenbart en svært viktig samtalepartner for Hannah, og de diskuterte ofte kunst. Han var også den som gjorde det praktisk mulig for henne å satse slik hun gjorde, men det er ikke dekning i kildene for å hevde at han var hennes fremste inspirasjonskilde. Det er ingenting som tyder på noe annet enn at tranen Hannah Ryggen hadde til å lage kunst, kom fra henne selv.

2.11 Oppsummering

Kanskje det mest slående trekket ved litteraturen som er utgitt om Hannah Ryggen, er fraværet av verifiserbart empirisk materiale. Der hvor det er brukt kildemateriale, er dateringer og opplysninger om hvor man kan finne kildene sjelden oppført. Det har gjort det vanskelig å vurdere presisjonsnivået, og det vitenskapelige nivået må derfor karakteriseres som lavt. Særlig gjelder dette for Albert Steens bok, som er skrevet som en fagbok, om enn rettet mot et bredt publikum. Mitt hovedbidrag har slik bestått i å gi en kildebelagt fremstilling som det er mulig å etterprøve.

Hannah og Hans Ryggen. Deres eventyrlige liv og kunst og Vi lever på ei stjerne.

Ein biograf om Hannah Ryggen er biografier, som ikke nødvendigvis må møte vitenskapelige krav. Min gjennomgang viser at forfatterne har vært lite selvstendige i forhold til kildematerialet, og de har gjennomgående basert seg på Hannah Ryggens egne opplysninger. De rammes derfor i stor grad av idéhistorikeren Marianne Egelands kritikk av biografien som en *naiv* genre. Egeland fant i sitt materiale at genrebevisstheten og den kildekritiske refleksjonen rundt genrehistorie har vært lav, og at forfatterne sjelden problematiserer hvordan selvfremstillinger, tidligere skildringer og lesninger fra liv til verk etterlater tolkningsspor. Videre viste hun at sitater og referanser sjelden er brukt på en slik måte at de kan kontrolleres, og at bøkene ofte mangler bibliografier og personregister.¹³² For Ryggen-biografiene vil jeg legge til at mangelen på kritisk distanse gjør seg gjeldende i sammenblandingen av forfatterens og det biografiske objektets stemme, noe som gjør mangelen på kildeopplysninger ekstra prekær. Henvisninger til historiske fenomener eller personer er som regel vage, og det refereres hyppig til ting som har blitt sagt eller fortalt. En konsekvens av dette er at den mytologiserende fremstillingen som Hannah Ryggen selv var glad i, ukritisk har blitt formidlet videre.

¹³² Egeland, *Hvem bestemmer over livet? Biografien som historisk og litterær genre*, 11-12, 273. Takk til Arnhild Skre som gjorde meg oppmerksom på denne utgivelsen.

Hannah Ryggen likte å fremstille seg selv som utemmet, kraftfull og egenrådlig. I det offentlige bildet som ble skapt fremsto hun som en inkarnasjon av det norrøne, med innslag av det primitive og folkloristiske (huldra). Hennes idé om det primitive var imidlertid langt mer nyansert og mindre knyttet til det nasjonale, enn det bildet som litteraturen og media tegnet. Ifølge henne selv var hun primitiv i sin tilknytning til jorden og landskapet slik forfatteren Henry David Thoreau (1817-1862) skildret det. I kunstnerisk forstand identifiserte hun seg mer med de franske primitive, som Paul Gauguin (1848-1903), eller Henri Rousseau (1844-1910).

I *Hannah Ryggen. En fri* gjør jeg rede for noen sentrale bidrag som har vært med på å befeste trollkvinne/huldre-bildet av henne i offentligheten: som Henrik Sørensens tale i Studentersamfunnet i 1945, Arne Hestenes intervju i 1948 og Else Christie Kiellands katalogtekst til Venezia-biennalen i 1964. Gjennomgangen ovenfor viser at denne tendensen også er et tydelig spor i litteraturen om Hannah Ryggen, helt frem til i dag. Det kjønnsmessige aspektet har åpenbart spilt en rolle i litteraturen om Hannah Ryggen, både i dette henseendet, men også når det kommer til å skildre forholdet mellom Hans og Hannah Ryggen.

Mange av skribentene vektlegger hennes manns innflytelse og betydning, og mange omtaler Hans og Hannah som et kunstnerpar. Både faglitteraturen, journalister og kunstkritikere skapte et bilde av Ryggen som en fargesterk kunstnerpersonlighet som oppfylte en allmenn og seiglivet romantisk oppfatning av den kvinnelige kunstneren som «naturbarn» (et bokstavelig talt infantiliserende uttrykk): en følsom, spontan og ekspressiv sjel som primært var ute etter å uttrykke seg selv i sitt medium, et medium som i Ryggens tilfelle også tilhørte den kvinnelige sfæren – veven. Faktorer som tilhører det politiske, det intellektuelle og kunstfaglige – for eksempel hennes kunstneriske referanser, maleriske skolering og utenlandsopphold, eller valget av billedveven fremfor brukskunst – er viet forsvinnende liten plass i litteraturen om Ryggen.

I den banebrytende teksten «Why Have There Been No Great Women Artists» fra 1971 påpekte Linda Nochlin at rammeverket for en feministisk kunsthistorie ble reist på basis av en radikal endring i forståelsen av kunsthistorie som fagdisiplin, og av kunstens historie (narrativ).¹³³ Hennes poeng var at både kunsthistorien som fag og fortellingen den skriver (kunsthistorien) skaper en kjønnnet tekstkropp. Denne tekstkroppen reflekterer en kulturell kunnskap formet av oppfatninger av hva som er «sant» eller «naturlig». Det vil si at den reflekterer det normative. I *Hannah Ryggen. En fri* tematiserer jeg ikke direkte betydningen

¹³³ Nochlin, «Why Have There Been No Great Women Artist», 44-47.

av kjønn, men forskningsfunn av feministisk art og det kjønnsmessige aspektet har likevel påvirket mitt valg av genre og metode, noe jeg kommer tilbake til i punkt 3.2.4.

Hannah Ryggen skrev mye, og hun tok vare på det meste. Mengden av førstehånds skriftlig kildemateriale kan også ha bidratt til det sterke innslaget av biografiske fremstillinger. Fraværet av kunsthistoriske analyser og verkanalyser i Ryggen-litteraturen er påtakelig, og dette gjelder også i stor grad faglitteraturen. Det skapes et inntrykk av at Hannah Ryggen var et engangsfenomen, løsrevet fra kunsthistoriske forutsetninger og forløpere, slik hun ønsket å fremstå selv. Dermed kunne hun fremstilles som «den mest elskede outsideren i norsk kunsthistorie», slik kunsthistorikeren Hans-Jakob Brun gjør.

Hannah Ryggen. En Fri er et forsøk på å ta et oppgjør med forestillingen om det norrøne og primitive og den romantiske ideen om den kvinnelige kunstnerpersonligheten, som i så stor grad har klebet ved kunstneren. Som nevnt løper det historiografiske perspektivet gjennom hele dette vitenskaplige etterskriftet. I norsk sammenheng ser man at kunsthistorien som disiplin har vært nært knyttet til en periode hvor dannelsen av nasjonalstaten og kulturbegrepet kom til, og hvordan disiplinen ble påvirket av nettopp dette. Dette tas opp igjen i en diskusjon om det anakronistiske versus det avantgardistiske i Hannah Ryggens kunstnerskap i punkt 4.3.4.

Jeg har også forsøkt å anvende fortellergrep som ikke kan klassifiseres som naive. Valg av fortellergrep, samt forholdet mellom fortellergrep og genre, belyses nærmere i punkt 5.

3 Arkiv og arkivmetode

3.1 Oversikt over kildematerialet

Da jeg begynte mitt arbeid, var jeg kjent med fire norske offentlige arkiv med materiale om Hannah Ryggen: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Gunnerusbiblioteket, Nasjonalbiblioteket og Yrjar Heimbygdslags arkiv. Jeg vil gi en kort beskrivelse av disse og presentere Bøhns brevsamling og Widells privatarkiv, som jeg oppdaget underveis i prosessen. I tillegg vil jeg fremheve funn i arkivene som peker på nye opplysninger, særlig hva angår Hannah Ryggens verk eller kunstnerskap. Dette gjelder også noen av kunstverkene fra perioden 1933-1958 som jeg av plasshensyn ikke hadde anledning til å skrive om i *Hannah Ryggen. En fri*.

På grunn av det overveldende tilfanget av arkivmateriale, har jeg i *Hannah Ryggen. En fri* hovedsakelig konsentrert meg om kildene frem til slutten av 1950-tallet. I arbeidet med boken supplerte jeg arkivmaterialet med mediearkiver fra samme periode, herunder aviser, arkivet etter Kunstnerforbundet på Nasjonalbiblioteket, NRK, et mangfold av tidsskrift (*Urd, Arbeidermagasinet, Kvinnen og Tiden, Der Querschnitt, Kunst og kultur*, mfl.) samt andre fagbøker. I den grad jeg har brukt sitater fra disse kildene, er de referert til i boken, men hele utvalget av bakgrunnskilder er ikke tatt inn i litteraturlisten. Noen av disse kildene gjennomgås imidlertid her.

3.1.1 Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum har den største samlingen *kunstverk* av Hannah Ryggen. Den omfatter både billedvev (små og store formater), et maleri (selvportrett fra 1919), en eksamensplansje samt flere utkast til mønstre og til putetrekk og løpere. I tillegg har de en anelig brevsamling, primært med brev mellom Ryggen og ekteparet Baba og Andreas Schjoldager, Greta og Helge Thiis, Else Christie Kielland og Dyre Vaa. Sistnevnte er dessuten representert med et upublisert intervju og en kort biografisk skisse av Hannah Ryggen. Hoveddelen av Hannah Ryggens private korrespondanse er fra slutten av 1930-tallet og frem til 1950-tallet. På 1960-tallet kommer andre stemmer til, som Pauline Hall (norsk komponist og grunnleggeren av foreningen nyMusikk), Odd Hølaas og Thorvald Krohn-Hansen, direktør ved Nordenfjeldske i perioden 1946-1979. Som nevnt har jeg avgrenset mot denne perioden i boken.

Pauline Hall er likevel interessant å fremheve som et eksempel på spennvidden i Hannah Ryggens sosiale nettverk. Hall var kjæreste med Caro Olden, feminist og journalist i

Dagbladet. Dette radikale paret tilbrakte Hannah Ryggen en god del tid med. I arkivet finnes også en del «beundrerbrev».

Som en konsekvens av at museet huser så mange av Hannah Ryggens verk, finnes det også en stor mengde korrespondanse som omfatter utlån av verk, donasjon, kontrakter, kontakt med Regjeringens kontor i forbindelse med utsmykningen av Høyblokka, taler (blant annet en tale Hannah Ryggen holdt i forbindelse med overleveringen av *Trollveggen* i 1966 til Universitetet i Oslo), en forelesning om Hannah Ryggen holdt av Dagna Nyberg Larsson samt mye annet. At kildene kaster lys over kunstnerskapet *både* fra kunstnerens og fra kunst-institusjonens perspektiv, er etter min mening noe av det særegne ved Nordenfjeldskes arkiv. Det hadde imidlertid vært enklere å undersøke dette nærmere, hvis dokumentene fra museumshold hadde vært bedre organisert.

Arkivet inneholder også to utklippbøker som Tora Sandal Bøhn hadde ansvaret for. Her finnes det utklipp av anmeldelser, omtaler og annet, organisert (limt inn) i relativt kronologisk orden. Det kan virke som om det var Sandal Bøhn personlig, og i mindre grad Nordenfjeldske som institusjon, som tok ansvar for å hente inn og katalogisere materiale av og om Hannah Ryggen. Det er i hvert fall et faktum at da Tora Sandal Bøhn donerte sin brevkorrespondanse og annet materiale, var det til Gunnerusbiblioteket, og ikke til Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.

Mangfoldet av kilder som Nordenfjeldske besitter er stort, og med unntak av kunstverkene, virker kildene snarere arkivert etter tilfeldige, enn spesifikke prinsipper. Personlige brev og annen korrespondanse, finnes oppbevart i permer. Andre gjenstander er plassert på arkivhyller (blant annet Hilda Christensens *Lærebok i farging med planter*, som første gang ble utgitt i 1908). I løpet av min skriveperiode (2013-2016) befant også en del av Hannah Ryggens verk og andre typer gjenstander (blant annet begge bøkene fra Gemäldegalleriet i Dresden som hun kjøpte da hun var Dresden i 1922, og som hun senere hadde hjemme) seg på Hannah Ryggen-senteret på Ørlandet.

Nordenfjeldske huser også en rekke fotografier/lysbilder og postkort, de fleste av bildene er reproduksjoner av verk. Dette materialet befinner seg i diverse konvolutter og det finnes ingen innholdsoversikter, noe som er synd, for materialet kunne bidratt med verdifull verksinformasjon til en mulig catalogue raisonné.

Det var i det hele tatt vanskelig å skaffe seg en total oversikt over hva som er i institusjonens besittelse, og det er tvilsomt om museet selv har full oversikt. Jeg har anbefalt Nordenfjeldske å overføre de skriftlige dokumentene de har vedrørende Hannah Ryggen til Gunnerusbiblioteket i Trondheim, slik at kildene samles og tilgjengeligheten for forskere og

allmennheten bedres. I tillegg kan Gunnerusbiblioteket bidra med sikker oppbevaring og organisering og digitalisering av materialet.

3.1.2 Yrjar Heimbygdslags arkiv

Dette arkivet finnes på Ørlandet, og deres tilfang av materiale om Hannah Ryggen stammer fra en donasjon av Inger Johanne Kirkeby-Garstad i 1997. Materialet er samlet i seks bokser som er merket «Ryggen», med fortløpende nummerering. Materialet omfatter primært Hannah Ryggen, men det finnes også ting fra Hans her, blant annet heftet «Fra den gamle tegneskole», signert Hans Ryggen 1918, og en bok om Rubens innkjøpt under oppholdet i Dresden i 1922 (også den signert «Hans Ryggen Dresden 1922»).

Hovedmaterialet i boksene består av bøker, heftet og innbundet, samt kunstkataloger. Materialet stammer hovedsakelig fra perioden 1940-1969, men det finnes også en del bøker som er utgitt tidligere. I tillegg til en rekke kataloger fra Hannah Ryggens egne utstillinger, finnes det bøker og kataloger om andre kunstnere, som Paul Klee, Michelangelo, Francisco Goya, Paul Cézanne, Maurice Utrillo, Marc Chagall, Raoul Dufy og Nikolai Astrup. Det finnes også flere kataloger/bøker fra kunstinstitusjoner (fra Statens Kunstutstilling og *Decembristene* for eksempel). Samlet sett taler bok- og katalogsamlingen i Yrjar for min påstand om at Hannah Ryggen var godt informert og levende opptatt av kunst utenfor Norge, da spesielt Frankrike og Norden.

Ingen av bøkene er gitt YHL-nummer, og i arkivoversikten på Yrjar Heimbygdslags nettside er listen presentert med en rekke skrivefeil og flere av utgivelsene mangler årstall. Kirkeby-Garstad overleverte også skisse- og tegnebøker fra Hannah Ryggen. På nett ligger det blant annet en skannet arbeidsbok (uten omslag) på 32 sider, som er signert Hanna Jönsson. Tegningene i arbeidsboken er av en slik karakter at de må ha blitt laget da hun var svært ung, og mange av dem er forsøk på å skape mønster eller en viss ornamentikk. Noen av tegningene er reproduisert i Kuzmas katalog til Documenta i 2012.

Enkelte bøker har dedikasjoner som er av en viss interesse, fordi de vitner om et stort kontaktnett. Den danske boken *Kunstens vej* av Johan Møller Nielsen fra 1948 er et godt eksempel. Hannah Ryggen traff Møller Nielsen da hun stilte ut i København i 1946, og han anmeldte hennes utstilling på en svært positiv måte. Han traff også Hannah og familien i Paris under oppholdet deres der i 1946/47. Møller Nielsen var selv kunstner, og i 1946 var han også redaktør for avisen *Socialdemokraten* i Danmark. Boken indikerer at de hadde en viss kontakt, og at han satte pris på møtet med den norske trioen. Møller Nielsen skriver: «Kjære

Hannah, Mona og Hans! Tak for alt i året som gikk lykke til i det neste ønskes jer af vennen Møller, 20-12-48». Det finnes også en diktsamling, *Gjennom mørkret. Dikt frå fangelægret* (1945) av den norske forfatteren og kulturpersonligheten Olav Dalgaard, med inskripsjonen «Til Hannah Ryggen frå Olav Dalgaard». Jeg har ikke registret noen korrespondanse med Dalgaard, men heller ikke oppsøkt noe privatarkiv over ham.

Kirkeby-Garstad overleverte også gjenstander, og disse har fått YHL-nummer og oversikten på nett er plassert i gjenstandssamlingen under kategorien «strikk, vev og spinning».¹³⁴ Dette er gjenstander som vil være av verdi hvis man skal studere de mer vevetekniske aspektene ved Hannah Ryggens kunstnerskap. De har også en viss kulturhistorisk verdi.

3.1.3 Nasjonalbiblioteket

Nasjonalbiblioteket i Oslo har korrespondanse som involverer Hannah Ryggen i seks ulike mapper, som alle er tilgjengelige på Spesiallesesalen for privatarkiv og sjeldent materiale.

Ubehandlet 338: Her finnes korrespondanse mellom Hannah Ryggen og den norske maleren Henrik Sørensen. (To brev, brevkort og et postkort fra perioden 1945-1962.) Det finnes også et brev fra Tora Sandal Bøhn der det kommer frem at Henrik Sørensen og hans mor på et tidlig tidspunkt hadde kjøpt løpere fra Ryggen, som Sandal Bøhn gjerne vil ha opplysninger om til Nordenfjeldskes årbok.

Jeg ble først gjort oppmerksom på denne brevsamlingen i august 2016 av Anne Melgård, som jobber ved Spesiallesesalen. Da var boken min var allerede ferdig. Brevene inngår i et arkiv over Henrik Sørensen, overdratt fra sønnen Sven Oluf Sørensen. Fordi Nasjonalbiblioteket avventer ytterligere materiale, er arkivet fremdeles under behandling (derav signaturen Ubehandlet 338 på mappen).

Materialet er interessant og viser at tonen mellom Sørensen og familien Ryggen var god, og at særlig Hannah Ryggen satte stor pris på ham. Det viser også at Henrik Sørensen var en av de første som kjøpte et arbeid av henne, en løper, men denne informasjonen finnes også i Kunstnerforbundets arkiv. Jeg var imidlertid ikke klar over at også hans mor hadde en

¹³⁴ Gjenstandssamlingen inneholder: et hespetre som har tilhørt Hannah Ryggen (YHL 5250), hespestol laget av Hans Ryggen (YHL 3557), vevtempel brukt av Hannah Ryggen (YHL 3559), vevtempel brukt av Hannah Ryggen (YHL 3560), vevtempel brukt av Hannah Ryggen som kan reguleres i lengde (YHL 5410). Diverse veveutstyr (13 gobelinpinner, 1 vevskjøtt, 2 spoler og 1 linhode for rokk, YHL 5257). Et tempel betegner den spennklypa eller vevspenna som festes til jaren under veving og som holder stoffet stramt i sin fulle bredde. Alle disse gjenstandene er gitt av Inger Johanne Kirkeby-Garstad i 1997.

løper i sitt eie. At Sørensen kom med en anbefaling i følgebrevet til Hannah Ryggens stipend-søknad som ble sendt i 1940 var kjent. Nytt var det imidlertid at Hans har gitt maleriet *Sørensen går i land* i gave som takk for denne hjelpen.¹³⁵

Brevsamling 902: Samlingen inneholder brevkorrespondanse mellom Hannah Ryggen og Odd og Kjellaug Hølaas i tidsrommet 1961-1968. Den rommer ett udatert brevfragment og 27 brev. Brevene er fra Hannah Ryggen og er i hovedsak til Odd (frem til han dør 2. mars 1968), de fire siste brevene er stilet til Kjellaug. Mine referanser til korrespondansen med Hølaas er oppgitt å være Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i *Hannah Ryggen. En fri*. Årsaken til dette er at kopier av korrespondansen befinner seg i museets arkiv, der jeg leste brevene først. Nasjonalbiblioteket fikk originalkorrespondansen mellom Hannah Ryggen og Odd og Kjellaug Hølaas som gave først i oktober 2015, og jeg ble ikke gjort oppmerksom på dette før etter at boken var trykket.¹³⁶

Korrespondansen er tankevekkende. På tross av at Kjellaug også arbeider med billedvev, er det Odd som interesserer Hannah Ryggen. Majoriteten av dem hun brevvekslet med var menn, det virker kort og godt som om hun fant lettere ut av det med menn. Hvorfor det forholdt seg slik vil være ren spekulasjon fra min side, men det er et interessant trekk. Kanskje hadde det en sammenheng med at det var menn som forvaltet definisjonsmakten i det sosiale og kunstneriske livet, og da valgte hun å forholde seg til dem.

Brevvekslingen ble påbegynt før Hølaas skrev sin tekst om henne i *Øyne som ser*, som kom ut i 1964. Den synes Hannah Ryggen godt om, men avslutter med: «En del av det som står om meg är helt feil! – men du vet jo lite om mitt liv! Også har du gjort meg 10 år eldre (uforståeligt) når det gjelder kvinner! I sommer blev jeg tyve år yngre!»¹³⁷

Selv om tidsrommet for denne korrespondansen faller utenfor tidsrommet jeg behandler, er den verdt å se nærmere på. Hølaas publiserte litteratur om Hannah Ryggen, og hun gjør selv flere observasjoner av kunst og litteratur i denne korrespondansen. Det gjelder både hennes egne verk (*Grå figur* (1960-61), *Spania-teppet*, *Blod i gresset*, *Jul Kvale*, og de

¹³⁵ Brev til Henrik Sørensen, Brekstad, 18. desember 1945. Nasjonalbiblioteket, Spesiallesesalen, ubehandlet 308.

¹³⁶ Epost-korrespondanse mellom Anne Melgaard, ansatt ved Nasjonalbiblioteket og undertegnede, 25. august 2016. Melgaard skriver: «Jeg lovet å sende deg informasjon om brevene fra Hannah R. til Kjellaug og Odd Hølaas. Vi fikk dem i gave i oktober 2015. De er nå registrert som Brevsamling nr. 902, se vedlagte for detaljer om brevene. For et par år siden fikk vi også overlatt arkivet etter Henrik Sørensen, gitt av Sven Oluf Sørensen. Dette arkivet er ennå ikke ferdig ordnet siden det trolig er mer hos sønnen. Det har foreløpig signatur Ubehandlet 338.»

¹³⁷ Brev til Odd Hølaas, datert «søndagsmorrn 16. oktober 1966». Brevsamling 902, Nasjonalbiblioteket, Spesiallesesalen.

som er omtalt som «Dali A og tre fluer»), og kunstnere og forfattere som Ernest Hemingway, Louis Aragon, Klaus Rifbjerg, Francisco Goya, Diego Velázquez, El Greco, Pablo Picasso, Salvador Dali og Claes Oldenburg. Materialet understøtter Ryggens orientering mot det internasjonale kunstfeltet, selv om hennes preferanser på dette tidspunktet omfattet de tidlige modernistene. De nye, som Oldenburg, avviste hun.

Hannah Ryggen kommenterer også Dagbladets rolle (Hølaas var blant annet skribent for denne avisen) og sin politiske overbevisning:

Fra först av jeg kom til Ørlandet hade vi Dagbl i over 30 år – og tack være det kunne vi följa med i vad som skedde i världen og det var i all fall jeg optatt av. Hans var i grunnen et så stort menskja og så rikt utrustad at han var inriktet annorlunda og mer mot det sköna. Jeg var redan som barn en röd oprörer som folda meg ut i all min glans i vevstolen – kan man tenka seg noe mer komiskt?¹³⁸

Selv i 1961 hadde hun altså ikke endret oppfatning av seg selv som en «rød opprører». Det finnes også en interessant opplysning her om *Spania-teppet*, som var med på Venezia-biennalen i 1964, samme år som Hølaas' bok kom ut. Hannah Ryggen skriver:

Det är ju ikke underli at på denne plattform, kunne jeg få til å gi utlopp for allt jeg fölte å kjente, om livet og menskjerne. Det rara är at den pilen som jeg sente avgårde i Spaniateppet mot Franco i 1938 nu har truffet målet (den sp. Amb. skal ha protestert här hos U.D for fornærmelsen på Biennalen) Jeg är redd for teppet at de ska göre det noe.¹³⁹

Jeg inkluderte ikke denne opplysningen i boken, men det er interessant at det aktivistiske aspektet ved dette verket først resulterte i en reaksjon fra de offentlige spanske myndighetene i 1964. Hele hendelsen er som et ekko av den sensuren som *Etiopia* ble møtt med under Verdensutstillingen i 1937.

Korrespondansen med Odd Hølaas inneholder også en opplysning om Hans' gravferd. Det har vært spekulasjoner om at han ble begravet sammen med et rødt teppe som han likte særlig godt, vevd av Hannah Ryggen. Dette finner vi opplysninger om både hos

¹³⁸ Brev til Odd Hølaas, datert 12. oktober 1961. (Slutten på dette brevet mangler). Brevsamling 902, Nasjonalbiblioteket, Spesiallesesalen.

¹³⁹ Brev til Odd Hølaas, 25. oktober 1964. Brevsamling 902, Nasjonalbiblioteket, Spesiallesesalen.

Gjelsvik og Næss.¹⁴⁰ Kisten ble for så vidt dekket av et rødt teppe, men kanskje ikke helt som man kunne forstille seg. Jordfestingen av Hans, en kald og klar tredje dags jul, skildres slik med Hannahs egne ord: «Den vita kisten hadde jeg dekt [vanskelig å tyde dette ordet] med en röd fillerye nyss vävd med mina og Monas gamle kjoler og badedr. i rött mitt oppe låg en grön grankrans inte mer.»¹⁴¹ Han ble båret mens de sang Deilig er jorden, for «den likte Hans alltid. Sånn skall jeg også begravas, ingen kirke för meg.»¹⁴²

Opplysningene om *Spania*-teppet og gravferden kunne vært inkludert i *Hannah Ryggen. En fri*. Jeg er imidlertid usikker på om brevene med de nevnte opplysningene også befinner seg i Nordenfjeldskes arkiv. De fremstod som nye for meg da jeg leste dem i august 2016, men hukommelsen er en skjør ting. Beskrivelsen av jordfestingen kunne gjerne vært med i boken. Hannahs anvendelse av kjoler og badedrakter som hadde tilhørt henne og Mona i teppet som prydet kisten, bærer bud om en usentimental, men samtidig personlig bruk av materialer. Det er unektelig et fint bilde på det som er bokens grunnleggende tematikk: hvordan liv og kunst er knyttet sammen.

Brevsamling 305: Samlingen består av ett brev på tre sider fra Hannah Ryggen til Kitty Kamstrup, skrevet på Ørlandet i 1941. Brevet er skrevet i anledningen av at Kamstrup sluttet i sin jobb i Kunstnerforbundet. Det kommer tydelig frem at Kamstrup gjorde sitt for å introdusere Oslos kunstnere for den unge kvinnen fra Ørlandet, for Hannah skriver: «Jeg trodd på mej själv når jeg kom til Dem men jeg var ytterlig rädd og genert för offentligheten i hovedstaden. De gjorde alt för mej og mötte mej öga mot öga / min väv fick en posisjon og jag fick lära alle dessa goda och stora kunstnere som är i Deras närhet.»¹⁴³

Brevet er skrevet under okkupasjonen, en periode som var tung og vanskelig for Hannah. Det inneholder også en beskrivelse av et verk hun gjerne skulle ville lage. Hannah forteller at hun har spunnet lin og ull selv: «Det är ingen annan å få til å spinna så får jeg själv göra alt. Jeg hade stor lyst å väva ett teppe i helt vitt lin med litt grått å svart. I mitten skulle vara en trollgul man som stråla/ Inskripsjonen skulle vara: Titel: Dikter (E.H) ‘Om nu lyset som är/ i dig är mörker / Hur stort är icke mörkret?.»¹⁴⁴ Dette kan ha vært et teppe hun planla til Bakkehaugen kirke, for sitatet inneholder linjer fra Matteusevangeliet. At hun har skrevet

¹⁴⁰ Moksnes Gjelsvik, *Hannah og Hans Ryggen. Deres eventyrlige liv og kunst*, 209. Inga E. Næss, *Vi lever på ei stjerne*, 163.

¹⁴¹ Brev til Odd Hølaas, 22. oktober 1966. Brevsamling 902, Spesiallesesalen, Nasjonalbiblioteket.

¹⁴² Brev til Odd Hølaas, 22. oktober 1966. Brevsamling 902, Spesiallesesalen, Nasjonalbiblioteket.

¹⁴³ Brev til Kitty Kamstrup, 28. januar 1941. Brevsamling 305, Spesiallesesalen, Nasjonalbiblioteket.

¹⁴⁴ Brev til Kitty Kamstrup, 28. januar 1941. Brevsamling 305, Spesiallesesalen, Nasjonalbiblioteket.

Dikter (E.H) før sitatet gir imidlertid lite mening. Verket finnes ikke omtalt noe sted, og ble sannsynligvis aldri laget.

Brevsamling 470: Inneholder ett postkort (med Austråtborgen som motiv) fra Hannah Ryggen til Magnhild Haalke fra 1959. Haalke var en norsk forfatter og lærer, og det går tydelig frem at hun har hatt et radioprogram om farging og spinning som Hannah Ryggen satte pris på. Øverst oppe ved adressefeltet har Ryggen skrevet «æres den som æres bør».¹⁴⁵

Brevsamling 498: Inneholder ett brev (tre små ark) til Anders Bugge fra Hannah Ryggen fra 1935. Anders Bugge var kunsthistoriker og ble utnevnt til professor i kunsthistorie ved UiO i 1935 (en posisjon han hadde frem til 1955). Det er i anledning utnevnelsen at Hannah Ryggen skriver til ham. Brevet er karakteristisk for henne, tonen er uhøytidelig og hun understreker at titler ikke betyr noe: «det största är dock att vara en verkligen bra mänska og det menar jag Doktor Bugge är i höiaste grad».¹⁴⁶ Videre refererer hun til en sak som vedrører hennes verk *Det gjelder at arbeide* (1933). Hun skriver: «Det gäller at arbeta. Jag måtte ju se på man. Men senare har jag tänkt att denne Kielland är ett undantag. För alla övriga som jag har mött og særli De Doktor Bugge har ju varit förtjusande.»¹⁴⁷

Denne uttalelsen er vanskelig å tyde, men den kan muligens kaste nytt lys over opphavshistorien til *Det gjelder at arbeide* (1932). I de fleste andre kilder er det antatt at Fredrik Barbe Wallem, daværende direktør ved Nordenfjeldske, var den som avviste verket hennes med frasen «Det gjelder at arbeide».¹⁴⁸ Med Kielland antar jeg at det siktes til Thor B. Kielland, som var direktør ved Kunstindustrimuseet i Oslo. Han og Hannah Ryggen var gode bekjente, og Kunstindustrimuseet kjøpte, som nevnt, inn flere arbeider av henne.

Brevsamling 707: Samlingen består av brev mellom Hannah Ryggen og Harry Fett fra 1939. Her takker hun ham for et hefte hun har mottatt av tidsskiftet *Kunst og Kultur*, som han var redaktør for. Antakelig gjelder det nummeret som inneholder en artikkel om Hannah Ryggen av Else Christie Kielland, for hun skriver: «Det är som et äventyr för mig detta. Jeg ville så gärna fått takka Dem på ett mera handgjort vis än med torra ord. Å De vill nokk förstå at jeg menar jag ville gett Dem en liten vävd ting. Men Else Christie Kielland måtte få först.»¹⁴⁹

¹⁴⁵ Postkort til Magnhild Haalke, 1. august 1959. Brevsamling 470, Spesiallesesalen, Nasjonalbiblioteket.

¹⁴⁶ Brev til Anders Bugge, 18. desember 1935. Brevsamling 498, Spesiallesesalen, Nasjonalbiblioteket.

¹⁴⁷ Brev til Anders Bugge, 18. desember 1935. Brevsamling 498, Spesiallesesalen, Nasjonalbiblioteket.

¹⁴⁸ Paasche, *Hannah Ryggen. En fri*, 38.

¹⁴⁹ Brev til Harry Fett, 9. november 1939. Brevsamling 707, Spesiallesesalen, Nasjonalbiblioteket.

Dette utsagnet indikerer at både Else Christie Kielland og Harry Fett fikk et lite arbeid av Hannah Ryggen. Hvilket teppe Fett eventuelt fikk, vet jeg ikke. Jeg trodde først Kielland fikk *Marie Antoinette* (1939), men siden dette verket ikke er inkludert i *Hannah Ryggen. En fri* forfulgte jeg ikke saken nærmere.

Da jeg gikk gjennom brevsamling 707 på nytt skjønte jeg imidlertid at jeg hadde tatt feil vedrørende eierskapet av verket, og jeg gjorde flere nye oppdagelser hva angår motivet: *Marie Antoinette* tilhørte aldri Else Christie Kielland, men var i Mona Ryggen Granholms eie frem til 1975. Deretter ble det overført til Kunstindustrimuseet i Oslo. I etterkant av arbeidet med *Hannah Ryggen. En fri* oppdaget jeg at det teppet Hannah Ryggen sannsynligvis referer til i et brev til Else Christie Kielland den 6. desember 1939, er det samme som senere blir *Marie Antoinette*. Hannah skriver:

Har spunnit 2 kg garn de sista ukorna og skall nu til med et nytt teppe i alla tänkliga röda farver fra vitmaure, krapprot kochenille, lila grönt sort vitt. Marie Antoinette og Stalin ska vara på og Sovietflagget som ravses opp. Det må til en ny ren fana i värden som icke smudsas slik som den röda.¹⁵⁰

Stalin kom nok aldri med i komposisjonen. Hannah Ryggen endret mest sannsynlig oppfatning underveis i arbeidsprosessen (noe hun ofte gjorde). Det ble *Marie Antoinette* som fikk dominere motivet, og det røde flagget endte opp som et rødt sceneteppe. Dette sceneteppet trekkes fra – både fra venstre og høyre side – av en isolert hånd. Denne bruken av hender er ganske absurd. Motivets minner om en teaterscene, muligens med *Marie Antoinette* stående til venstre sett fra betrakterens posisjon, og med en eldre kvinne som etter hodeplagget å dømme, er en tjenestekvinne, til høyre. Det er verdt å legge merke til hendene hennes, som befinner seg i en rar, nesten vridd posisjon bak på ryggen. Det kan se ut som om de er bundet, men mest sannsynlig er det bare bordene på ermekantene som skaper dette inntrykket.

To putti-lignende vesener er også med. En av dem befinner seg over hodene på de to kvinnene og lytter til hva de sier. Det er vanskelig å avgjøre hva den andre holder på med på grunn av beskjæringen. Flaten på den venstre siden (for betrakteren) av sceneteppet er prydet av den franske liljen, som er plassert i to vertikale rader. På den høyre siden er navnet «Hanna R» vevd inn, til høyre datoen «19», og under der igjen «april».

¹⁵⁰ Brev fra Hannah Ryggen til Else Christie Kielland, 6. desember 1939. NFKIM. Se også Paasche, *Hannah Ryggen. En fri*, 97, 239 og note 193.

Det finnes dessverre få kilder på dette verket, og hva motivet handler om er ikke kjent. Det fantes imidlertid et postkort med Madame Le Bruns maleri *Portrait de Marie Antoinette* (1785) i Hannah Ryggens hjem.¹⁵¹ Hovedpersonen har en viss likhet, men resten av motivet stemmer ikke. Et søk i aviser viser at filmen *Marie Antoinette* (1938), regissert av W. S. Van Dyke og med Norma Shearer i hovedrollen, ble vist på kino i Trondheim høsten 1939.¹⁵² Filmen ender med at forkjemperne for den franske revolusjonen kommer til makten og henretter de franske kongelige, deriblant Marie Antoinette. Kanskje var filmen en inspirasjonskilde til Hannah Ryggens bearbeidelse av sin opprinnelige idé. Det vil i så fall være et ytterligere argument for at Hannah Ryggen lot seg informere og påvirke av både kunst og populærkultur.

3.1.4 Gunnerusbiblioteket

Tora Sandal Bøhns to donasjoner (UBIT/A-0348): Gunnerusbiblioteket hadde et privatarkiv over Hannah Ryggen da jeg kom dit første gang i 2012-2013. Materialet i dette arkivet var samlet i tre bokser og stammet fra Tora Sandal Bøhns donasjon fra desember 1975 og februar 1978. En av boksene inneholdt i hovedsak brev fra Hannah til Tora i perioden 1943-1946, men også brev fra Hannah til Karna Nilsson. Disse brevene er en rik kilde til kunnskap om hvordan Hannah Ryggen hadde det under krigsårene.

Det finnes også utklipp fra utstillinger som Hannah (og noen ganger Hans) hadde i perioden 1935-1943, to notatbøker og kopier av brev fra Hans til Hannah som ble sendt under krigen. Sistnevnte brev var ment å inngå i en bok om Hans Ryggen sammen med annet materiale, men dette prosjektet fullførte Hannah Ryggen aldri. Videre finnes det en mappe med korrespondanse fra datteren Mona Granholm Ryggen, som har vært klausulert.

Arkivet inneholder også en utklippbok med artikler og bilder over folkekunst fra Trøndelag samlet i perioden 1951-1970. Dette materialet er samlet av Tora Sandal Bøhn selv. Hun var levende opptatt av folkekunst, og jeg vil anta at dette var stoff hun diskuterte med Hannah Ryggen, i og med at hun inkluderte utklippboken som en del av materialet.¹⁵³ En kassett med et intervju av Tora Sandal Bøhn om Hannah Ryggen fra 1983 finnes også, men

¹⁵¹ Dette inngikk som en del av kunstkortene i Ryggens hjem. Disse omtales under Pia Widells arkiv i 3.1.4.

¹⁵² *Arbeider-Avisen*, 21. januar 1939.

¹⁵³ I følge det digitale arkivet kan man både få inntrykk av at det finnes to utklippbøker, og at den ene inneholder materiale samlet av Hannah Ryggen selv. Dette er feil, noe som ble bekreftet av Erlend Lund, privatarkivar/universitetsbibliotekar ved NTNU Universitetsbiblioteket, i privat epost til undertegnede den 4. mai, 2017. Lund skriver: «Boka lå tidligere i Ryggens arkiv, men er flyttet til et eget arkiv for Tora Bøhn siden alt peker mot at det er Bøhn som i sin helhet har skapt denne boka. Boka ble tidligere oppbevart ved Gunnerusbiblioteket, men ble flyttet til Dorabiblioteket da den ble opprettet som eget arkiv».

det er ikke opplyst når kassetten ble overlevert.¹⁵⁴ Dessverre fantes det ingen avspiller ved biblioteket, og det var ikke mulig å låne kassetten med seg, så jeg har ikke fått høre intervjuet.

Videre finnes det flere mapper med brevveksling mellom Hannah Ryggen og diverse mennesker. Blant disse inngår Leif Østby med brev fra 1964 (han organiserte den norske deltagelsen på Venezia-biennalen i 1964 og brevene handler om dette). Det finnes en mappe med korrespondanse med Jonas Borg (1963) i tillegg til tre mapper med korrespondanse med diverse personer i tidsrommet 1963-1964. En god del av det materialet som ble gitt av Tora Sandal Bøhn i 1975 og 1978 befinner seg utenfor den tidsperioden jeg har studert nøye.

Overleveringen av brev og annet materiale i Harald Bøhns varetekt (UBIT/A-

0014/D/L0002/0003): I 2014 tok jeg kontakt med Harald Bøhn, sønn av Tora Sandal Bøhn, og det viste seg at han hadde en samling med brev og annet materiale etter sin mor. Jeg fikk overlevert dette til gjennomlesning og ga det så videre til Gunnerusbiblioteket. Materialet var svært interessant og relativt omfattende. Det meste av dette er korrespondanse mellom Hannah og Tora, hovedsakelig fra 1940-tallet (55 brev og postkort). Noe er fra okkupasjons-tiden, en god del også fra 1946 og 1947, perioden da Hannah Ryggen stilte ut i København og familien bodde i Paris.

En del av brevene er i kategorien «leserbrev». Et av de mest slående er et brev den kjente norske forfatteren Kjell Askildsen sendte til Hannah Ryggen i 1964. Han skriver: «Jeg tenker med glede tilbake på de små samtalene med dem i Kunstnerforbundet, det var De som førte ordet, og det var bra slik. Jeg er glad jeg hørte godt etter.»¹⁵⁵ Jeg tar med dette for å vise den unike stillingen hun hadde som kunstner i norsk offentlighet frem til hun døde. Hannah Ryggen var overhodet ikke marginalisert. Mange av de som skrev til Hannah Ryggen ytret også et ønske om å gå i lære hos henne – noe hun kategorisk avviste. Hun var ikke interessert i å lage en «skole» og ville for all del ikke bidra til dannelsen av en «stil».

En annen interessant del av korrespondansen er viktig i forhold til *proveniens* og en eventuell catalogue raisonné. Det kan virke som om Tora Sandal Bøhn forsøkte å få til en komplett liste med Hannah Ryggens arbeider, antakeligvis i forbindelse med hennes tekst til Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums årbok fra 1946. I et brev til Tora skriver Hannah Ryggen:

¹⁵⁴ Jeg vil tro at den er levert av Harald Bøhn. Det finnes ingen informasjon om dette i det digitale arkivet.

¹⁵⁵ Brev fra Kjell Askildsen til Hannah Ryggen, 19. mars 1964. NFKIM.

Du arbeider väl livet av deg med den där avhandl. Vad har du kokt sammen? Mine släktningar har visst icke byttet namn men heter Nilsson og Jönsson. Jeg kom på noe som jeg tror jeg glemte Fru Mæhle Oles mor har et meget fint ornament i lin. Det borde du se. Henrik Sørensen har en löpare. Fru Sejerstedt Bötcker en rya av ull og en löpare. Fru Jenny Leegard (Oslo) en halvflosse 'heien' likaså Kitti K halvflosse korset Arne Holtsmark en halvflosse Andreas Scholdager et stk i billedväv: 'hane av gammel vane' Hans mor en löpare, doktor Darelius (Trondhjem) en löpare og en billedväv, Fru Andersen Ørlandet en löpare. Arne Klöften (Ørlandet) en stk billedvev, [et navn som er umulig å tyde] på Ørlandet har en fantasi billedvev, Professor Bugge, billedvev fantasi over Velasque.¹⁵⁶

Det virker som om Tora Sandal Bøhn har forsøkt å følge opp informasjon hun her fikk av Hannah, for her finnes brevveksling med flere av de nevnte menneskene som eide små arbeider av henne (de fleste hadde fått dem, enten som gave eller som gjenytelse for en tjeneste eller lignende). Samlingen inneholder åtte brev, og alle er skrevet i 1947. Blant annet finnes det brev fra fru Sejerstedt Bødtker som har en løper og en rye, Andrea Andersen som har et verk, Arne. E. Holm som eier det lille arbeidet *Ei hex* (1937), Gunvor Darelius som er i besittelse av *Ørlandssyn* (1934), Kitty Kamstrup som har et putetrekk, Kate Erichsen som eier *Steinrøys* (1930-35) og Haakon Brækken, som har *Myrblomst*.¹⁵⁷

Videre inneholder denne samlingen ti brev fra offentlige institusjoner. Det viktigste er nok brevet fra Statsministerens kontor (signert Kristian Bloch) angående *Drømmedød, Vi lever på en stjerne og Trojansk hest / Picasso-teppet* og pris. Jeg vil også nevne at det finnes opplysninger her som relaterer til spinning, karding og håndtering av ull. Hannah Ryggen overlot dette delvis til andre på sine eldre dager, og i brev her nevnes blant annet Berit Lamvik, Petra Ulset og Borghild Kamsvåg. Sistnevnte var en viktig person for Hannah. Borghild arbeidet en periode på Ørlandet som lærer og flyttet senere til Nordmøre. De to brevvekslet, og her finnes brev fra Borghild til Hannah.

¹⁵⁶ Brev fra Hannah til Tora, sendt fra Bures-sur-Yvette, 21. januar, 1947. (Inneholder 2 ark, ett av disse er ikke datert, men ser ut til å høre med, både i kraft av papirkvalitet og håndskrift).

¹⁵⁷ Jeg antar at fru Sejerstedt Bødtker var Ingeborg Beer, som var gift med Johannes Sejerstedt Bødtker. De hadde begge en interesse for kunst, og samlet på flere av samtidens sentrale norske malere, blant andre Reidar Aulie, Kai Fjell, Arne Ekeland, Edvard Munch med flere. Disse maleriene ble oppbevart i et galleri som de hadde fått bygd i tilknytning til sitt hjem. Se Jon Gunnar Arntzen, «Johannes Sejersted Bødtker».

Pia Widells arkiv (UBIT/A-0373): I desember 2014 ble jeg, via Julia Björnberg, som den gang var ansatt som kurator ved Moderna Museet i Malmö, gjort oppmerksom på en svensk kunsthistoriker i Lund som hadde materiale om Ryggen. Jeg tok kontakt og besøkte Pia Widell i januar 2015, fast bestemt på å undersøke alle kilder. Det skulle vise seg å være en god avgjørelse. Widell hadde bygget opp et systematisk og innholdsrikt privatarkiv om Hannah Ryggen, og omfanget av dette arkivet kom som et sjokk på meg.¹⁵⁸

Widell arbeidet flere år på Kunsthistorisk Institutt ved Universitetet i Lund, og hun hadde påbegynt et doktorgradsprosjekt om Hannah Ryggen, som på grunn av sykdom aldri ble slutført. I den forbindelse oppsøkte Widell Hannah Ryggens slekt i Sverige. Etter hvert fikk hun tilgang på, og overlevert, alt materiale fra Hannahs datter (Mona Ryggen Granholm), Hannahs søster (Agda Jönsson) og søskenbarna (Emil og Karna Nilsson).¹⁵⁹ Dette unike materialet inneholder et bredt spekter av kilder: noen tidlige arbeider fra hennes oppvekst, karakterbøker fra skolegangen, skissebøker fra perioden under Fredrik Krebs, et selvlagd bokmerke, adgangskortet til den Baltiske utstillingen, et norsk pass og mye mer. Her finnes også deler av Hannah Ryggens boksamling og en stor del av hennes brevkorrespondanse (herunder også brevene som Hans Ryggen sendte henne fra 1922 til 1924, før hun flyttet til Ørlandet). Arkivet rommer også mange avisutklipp fra 1920 og frem til 2000 (noen av disse er Pia Widells egne), samt diverse kataloger og brosjyrer.

Widells arkiv viser at Hannah Ryggen selv tok vare på anmeldelser, artikler eller avisoppslag som inkluderte henne, eller som var viktige for henne. Disse sendte hun videre til søsteren Agda, slik at hun skulle passe på dem. Dette kommer frem i brevvekslingen mellom de to søstrene. Hannah samlet også på korrespondanse med andre personer, og videresendte dem til Agda. For meg indikerer dette at Hannah Ryggen var bevisst sin egen betydning som kunstner, og at hun antok at noen ville ønske å skrive om henne på et tidspunkt – noe som utdypes i punkt 5.4.

En annen interessant opplysning er at Hannah vekslet mellom brev hvor hun hadde kladdet utkast, gjerne flere ganger, før hun ble fornøyd, og brev som ble skrevet i hui og hast,

¹⁵⁸ Widells arkiv finnes nå i Gunnerusbiblioteket, Hannah Ryggen, privatarkiv 14. Dette materialet var ikke arkivert da jeg gjorde ferdig boken, så det finnes dermed ikke arkivsignaturer til hver referanse, men det er oppgitt dato, avsender og mottaker. Det bør dermed ikke være vanskelig å finne referansene, og jeg har ikke ansett at det nødvendig å gå gjennom alt materialet på nytt for å finne arkivsignaturen på alle oppgitte kilder. Før de organiserte materialet, hadde de organisert det som to supplement (jeg overleverte arkivmaterialet i to runder): Gunnerusbiblioteket, Hannah Ryggen, privatarkiv 14, supplement 1 (04.05.2015), supplement 2 (09.06.2015).

¹⁵⁹ Agda Jönsson døde i 1964, så materialet hun hadde i sin besittelse befant seg enten hos Mona Ryggen Granholm eller Emil Nilsson, da det ble overført til Pia Widell.

uten tanke for fremstilling. Hennes karakteristiske språk og tegnsetting er også et element som gjorde meg nysgjerrig. Det er ingen tvil om at hun kunne skrive korrekt. I brev av offisiell karakter er tegnsettingen perfekt. Men i mange andre tilfeller er den tilnærmet fri og helt særegen. Jeg har valgt å videreformidle Hannah Ryggens skriftstemme akkurat slik den fremkommer i kildene, fordi jeg ønsket at hennes stemme skulle tre frem med sin distinkte egenart.

Fordi hovedtyngden av korrespondansen i Widells arkiv er mellom Hannah og hennes nærmeste, utgjør den et fint korrektiv til annen korrespondanse og til kunstnerens selvframstilling i andre, og mindre nære, relasjoner. Disse brevene bringer leseren tett på kunstneren, og man ser at det nære forholdet til søskenbarna – kanskje særlig Emil – var viktig for henne. Brevvekslingen med Emil, hvor de diskuterer kunst og litteratur, har vært en sentral kilde for Ryggens kunstsyn og litterære referanser. Her finnes også en ganske omfattende korrespondanse med datteren Mona, hvor Monas personlighet og de utfordringene hun slet med kommer tydelig frem. *Hannah Ryggen. En fri* kunne inneholdt mer om forholdet mellom mor og datter, men jeg valgte å begrense meg til det jeg mener kaster lys over kunstnerskapet. I boken berøres derfor forholdet til Mona bare i tilknytning til analysen av *Mors hjerte*.

Alle brev i Widells arkiv var sortert etter avsender og i kronologisk rekkefølge og organisert i permer etter årstall. Alt var systematisk arkivert, og de fleste originalene var kopiert. Det fantes med andre ord dubletter av det meste. Widell brakte også selv inn en del kilder i arkivet, blant annet hennes egen korrespondanse med eiere av verk eller med institusjoner, materiale vedrørende Fredrik Krebs, samt verksopplysninger (deriblant reproduksjoner). Det er dermed to «opphavskvinner» i dette arkivet, men det var ikke vanskelig å se hvem som hadde tilført hva. Ett unntak gjelder materialet som Widell hadde kopiert fra Nordenfjeldskes arkiv, noe jeg fant ut etter hvert. Her hadde det vært ønskelig med en datofesting og en presisering av hvor materialet ble kopiert fra.

Widells kartlegging av kunstverk viser at det finnes flere verk som ennå ikke er katalogisert. Dette omfatter i hovedsak senere verk (fra 1960-tallet og utover), noe som bør undersøkes nærmere i relasjon til en catalogue raisonné. Videre viser korrespondansen med slektningene at Hannah Ryggen også solgte en del malerier mens hun bodde i Malmö. Dette understøttes av opplysninger av Lotta Brunkvist, som jeg traff under åpningen av utstillingen *Hannah Ryggen. Verden i veven* på Moderna Museet i Malmö, i oktober 2015. Lotta er barnebarn av Hannahs bror, Erik Jönsson. Hun inviterte meg til sitt hjem i Malmö, og her befant det seg *flere ukjente verk* av både Hannah og Hans Ryggen, i tillegg til et tidlig

familiefotografi av Hannahs familie. Lotta Brunkvist har til sammen fem malerier av Hannah Ryggen: en «examenplanch» og to tegninger, alle fra perioden 1912 til ca. 1922.¹⁶⁰ Motiv- og genremessig plasserer disse arbeidene seg innenfor en godt etablert naturalistisk tradisjon. Tegningene er studier av en eldre mann (portrett av ansikt i profil) og en eldre kvinne sittende på en stol. Maleriene favner flere motiv: et stilleben med brennende stearinlys, utsnitt av interiøret i St. Petri kirken i Malmö, en studie av en fugl (inkludert i boken), et portrett av en kvinne i profil (inkludert i boken) og en studie av inngangspartiet til et hus. Motivet i eksamensplansjen er av en liten jente sittende på en slags sokkel, og er langt mer søtlandt og ukebladpreget i stilen enn den eksamensplansjen som Nordenfjeldske har fra samme år.

Tidligere var bare ett maleri kjent, og det er selvportrettet som finnes ved Nordenfjeldske. De uoppdagede verkene av Hannah Ryggen kastet lys over spranget fra en naturalistisk malertradisjon til et mer modernistisk uttrykk, og var således av stor betydning for meg. Funnet gjør meg også ganske sikker på at det finnes flere arbeider av Hannah Ryggen i Sverige som ennå ikke er registrert.

Et annet interessant funn i denne sammenheng er en samling postkort med kunstmotiv som var i familien Ryggens eie på Ørlandet, og som de pleide å spille med da Mona var yngre. Oppgaven var å huske hvem som hadde laget kunstverket, og hva kunstneren het. Samlingen av kort omfatter kunstnere som Vincent van Gogh, Tizian, Édouard Manet, Rembrandt, Pierre Bonnard, Bernard Buffet, Giovanni Bellini, Jean-Honoré Fragonard, Ferdinand Léger, Francisco Goya, Paul Cézanne, Maurice Utrillo, Marc Chagall, Pablo Picasso, Fra Angelico, Caravaggio, Edgar Degas, Peter Paul Rubens, Pierre-Auguste Renoir, David, Botticelli, Tintoretto, Cimabue, Edvard Munch, Henri Bellechose, Pieter Breugel, Henri Rousseau, Ernst Josephson, Claude Monet, Rodin, Velásquez, Francesco Zubarán, Matisse, Bartolomé Esteban Murillo, Gideon Börje, Pieter de Hooch, El Greco, Madame Le Brun, Paul Gauguin, Jan van Eyck, Leonardo da Vinci, Honoré Daumier, Nils von Dardel, Johannes Vermeer, Giergione og Botticelli. Det finnes også noen postkort med primitive skulpturer fra Musee de l'Homme.

Postkortsamlingen viser at ekteparet Ryggen var både godt orienterte og interessert i den klassiske, kanoniserte delen av den europeiske kunsthistorien. Det er vanskelig å vite om kortene var av betydning for dannelsen av egne motivkretser og hvem av dem som likte hva. Dette er noe av grunnen til at jeg ikke inkluderte dette funnet i *Hannah Ryggen. En fri*.

¹⁶⁰ Av Hans Ryggen har hun 11 malerier, samt én tegning av Arne Ryggen, én tegning av Teodor Jönsson (som mest sannsynlig hadde vært i Hannah Ryggens eie) og ett maleri av Ole Juul (en av Hans' tidligere lærere).

Kunstkortene har likevel bidratt som underlag for min påstand om at Hannah Ryggen var godt bevandret i den klassiske malerkunsten.

Pia Widells arkiv inneholder også flere notatbøker. Disse rommer et mangfold av tekstgenre, noen dagbok-aktige notater, beskrivelser av farger, matoppskrifter, refleksjoner om været, regnestykker, handlelister og så videre. Andre inntrykk fra hverdagslivet på Ørlandet finnes i en samling med tidlige, små svart-hvitt-fotografier av Hans, Hannah og Mona på Ørlandet (Agda og Emil er også med på en noen av dem). Disse antar jeg er tatt av Arne Ryggen før han døde i 1934. Ifølge Widells samtaler med Emil, fotograferte Arne visstnok en del.¹⁶¹

Arkivmaterialet viser at Hannah Ryggen hadde en egen evne til å bli godt kjent med mennesker knyttet til museer eller andre visningssteder. Her finnes blant annet en interessant mangeårig korrespondanse med Ernst Fischer, intendant ved Malmö museum, og en mer kortvarig korrespondanse med museumsinspektør Rigmor Krarup ved Kunstindustrimuseet i København og Göran-Axel Nilsson, som da var intendant ved Röhsska konstslijödmuseet. (Korrespondansen med Thorvald Krohn-Hansen som befinner seg på Nordenfjeldske inngår i dette mønsteret).

Til sammen rommer Widells arkiv materiale som belyser både Ryggens kunstforståelse og politiske grunnsyn, hennes referanser til kunst og litteratur, og til norsk og europeisk samtidshistorie. Arkivet er som nevnt svært omfattende og det gir ny kunnskap om og innsikt i Ryggens kunstnerskap. Det hadde derfor stor betydning for mitt bokprosjekt.

3.2 Konsekvenser av arkivgjennomgangen

I den første perioden av mitt arbeid – i 2012-2014 – gjennomførte jeg arkivene ved Nordenfjeldske, Nasjonalbiblioteket, Yrjar Heimbygdslag og Gunnerusbiblioteket med sikte på en formal analyse av relasjonen mellom figur og mønster/ornament, og mellom abstraksjon og figurasjon. Det var et begrenset utvalg kilder som relaterte seg direkte til dette, men likevel nok til at jeg fortsatte langs det samme sporet. Jeg hadde imidlertid stor glede av det øvrige materialet, og for ikke å gå glipp av noe, registrerte jeg korrespondanse og annet materiale som jeg syntes belyste forholdet mellom liv og kunst. Dette materialet lå derfor innført i et

¹⁶¹ Widell fortalte meg dette i en samtale vi hadde desember 2015. Det finnes så vidt jeg vet ingen skriftlige kilder på dette, men det lyder sannsynlig. Hans og Hannah hadde en svært liten omgangskrets på Ørlandet, og Arne var en av deres nærmeste. Fotografienes karakter tyder på at de er tatt av en som stod dem nær.

eget «digitalt arkiv» på min datamaskin da jeg oppdaget Pia Widells arkiv i Lund i desember 2014.

Parallelt med vekslingen mellom et fysisk og et digitalt arkiv i arbeidet med Hannah Ryggen, jobbet jeg også med opprettelsen av et digitalt arkiv for norsk videokunst. Der hvor arkivene i Hannah Ryggens tilfelle hovedsakelig bestod av ansamlinger av «hard facts» som tilfredsstillende institusjonelle krav, tok arkivmaterialet rundt videokunsten mer form av flyktige spor. Denne vekslingen mellom så fundamentalt forskjellige arkiver førte til at jeg flere ganger måtte reflektere over et arkivs vitale deler – oppbevaring, lagring, klassifisering og tilgang – og ikke minst hva vi egentlig sikter til når vi snakker om arkiv.¹⁶² For ordet i seg selv vekker til live en kø av assosiasjoner: loft, bibliotek, skuffer, minnepinner, museer, dødsbo, arkivskap, pappesker, hjemmesider og lignende.

Videre har forestillingen om et arkiv en evne til å lokke frem tanker om store historiske linjer og små, detaljerte nedslag. Det former og påvirker, bevisst og ubevisst, vår oppfatning av fortid og historie. For Foucault er arkiv et begrep av *epistemologisk karakter*. Da er det nærliggende å tenke gjennom når og hvordan kunnskapen er produsert, det vil si spørsmål som vedrører *tilblivelse*. Men også hvilken tid det som skapes virker i, og hvorfor vi forstår verket som vi gjør. Når det gjelder tidsproblematikken som ligger implisitt i arkivforskning, synes jeg Mathias Danbolt stiller gode og betimelige spørsmål i *Touching History*, som når han skriver:

When is the present present? When is history history? How do we know what time it is? What are the effects of positioning ongoing, unfolding, or potential future political cultures as *history*, as something to look back upon, retrospectively, from the perspective of a present?¹⁶³

Lignende problemstillinger har også vært viktige for meg, og da særlig i relasjon til det politiske, som behandles i neste kapittel. Jeg har likevel forsøkt å kombinere et nærstudium av arkivmaterialet med et blikk for de mer overordnede problemstillingene.

¹⁶² Noenlunde parallelt publiserte jeg boken *Lives and Videotapes: The Inconsistent History of Norwegian Video Art* (2014). Boken kom som et resultat av opprettelsen og arbeidet med et norsk digitalt arkiv for videokunst (www.videokunstarkivet.no). Tenkningen rundt arkiv stod således sentralt i flere av mine prosjekter, og en av de bøkene som var sentrale for meg i dette arbeidet var *Re-collection. Art, New Media and Social History* av Richard Rinehart og Jon Ippolito (2014), hvor de tematiserer hvordan og hvorfor man eventuelt skal arkivere kunst som faller inn under kategorien «new media art». I tillegg har Wolfgang Ernst skrevet godt om overgangen fra arkivet som et fysisk oppbevaringssted, til arkivet som et sted for kontinuerlig digital oppdatering og overføring i *Stirring in the Archives: Order out of Disorder* (2015).

¹⁶³ Danbolt, *Touching History. Art, Performance, and Politics in Queer Times*, 15.

Arkivstudier vinkles svært ulikt i de forskjellige fagområdene. Fordi majoriteten av det arkivmaterialet jeg har gjennomgått har vært av litterær art, har jeg prioritert forskning innenfor litteratur, historie og retorikk her.

3.2.1 *Liv og kontekst revurdert*

Omfanget av materiale i Widells arkiv var stort, og det tok meg flere måneder å gå gjennom alt. Som den amerikanske historikeren Robert J. Connors så riktig påpeker i den sentrale artikkelen «Dreams and Play: Historical Method and Methodology», vil (kunst)historikeren alltid gjennomsøke et arkiv med en hypotese eller en idé for øye. Som nevnt startet jeg skriveprosessen med et formalt perspektiv. Dette formale perspektivet fikk også konsekvenser for min rangering av kildene, det vil si strukturen i mitt eget *kildehierarki*.

I den første fasen søkte jeg primærkilder, og da først og fremst fra kunstneren selv, som kunne belyse de formale aspektene. Det betød at verkene selv kom høyt opp i hierarkiet. Andre kilder som jeg regnet som betydningsfulle, var bøker Hannah Ryggen selv hadde hatt i sitt eie, eller hadde lest, og som kunne fungere som referanser. I tillegg kom referanser til andre verk og kunsthaglig litteratur. Jeg la mindre vekt på brev som inneholdt personlige opplysninger, på aviser, anmeldelser og informasjon av mer kontekstuell art, men jeg registrerte likevel mye av det.

Connors reiser spørsmålet om hvordan utgangspunktet former arbeidet med kilder i et arkiv: «How much do our preexisting ideas about what we will look for in the Archive create the data paths we then actually follow, rendering our narratives self-creating?»¹⁶⁴ Ideen som lå til grunn for min første gjennomgang av arkivene, ga opphav til en slags utvendig kritikk av arkivene og materialet, blant annet mangel på organisering (og derigjennom redusert transparens), oppbevaring og lignende. Etter møtet med Widells arkiv måtte jeg ta en time-out, revurdere og omskrive hypotesen før jeg gikk inn i arkivet igjen. Denne gangen rettet kritikken seg mot begrensninger ved min egen idé; det dreide seg om en slags *indre kritikk* av mitt eget prosjekt. Jeg skjønnte at den opprinnelige ideen manglet noe vesentlig som måtte besvares hvis den skulle gi mening: Hannah Ryggens kunstnerskap var så preget av de livs- og arbeidsbetingelsene hun skapte under, at hvis disse ble neglisjert, ville analysen oppleves som formalistisk og lite relevant fra mitt ståsted. En formal analyse ville ikke besvare viktige spørsmål ved Hannah Ryggens virke, slik som hva det innebar å være utdannet maler på begynnelsen av 1920-tallet, hvorfor hun gikk over til å veve, eller hvorfor

¹⁶⁴ Connors, «Dreams and Play: Historical Method and Methodology», 60.

hun sluttet å lage brukskunst for salg. Den ville heller ikke belyst aspekter som naturens betydning for kunsten, eller hennes motstand mot å selge de store monumentale verkene til privatpersoner. En formal analyse ville heller ikke klargjøre hvordan den høyst originale motivkretsen var forbundet med det politiske engasjementet. En formal analyse ville, kort sagt, si lite om hvordan og hvorfor verkene ble til.

Konklusjonen var at jeg måtte endre problemstilling og svare på hvordan kunst og liv var forbundet i Ryggens kunstnerskap, og derigjennom hvordan kunsten forholdt seg til det politiske, både på et *formalt* og *kontekstuel* nivå. Kunstverkenes *tilblivelseshistorie* ble derfor det sentrale omdreiningspunktet, men fortsatt med de formale aspektene som viktige elementer (relasjonen mellom figur og mønster/ornament og mellom abstraksjon og figurasjon).

Gjennomgangen av Widells arkiv (og de andre arkivene) gjorde meg også i stand til å trekke noen konklusjoner som fikk store konsekvenser for metodikk og den kunstfaglige analysen. De følgende konklusjonene (3.2.2, 3.2.3 og 3.2.4) anser jeg som forskningsfunn.

3.2.2 *En utvidelse av fortolkningsrammen: Fra nasjonal til internasjonal kontekst*

Arkivgjennomgangen gjorde det nødvendig å utvide fortolkningsrammen for kunstnerskapet fra en *nasjonal* til en *internasjonal kontekst*. Dette sporet var jeg oppmerksom på fra den tidligere gjennomgangen av litteraturen. Både arkivmaterialet hos Nordenfjeldske, Gunnerusbiblioteket og i særdeleshet Widells arkiv, taler imot en ensidig nasjonal fortolkningsramme. Arkivmaterialet etterlot meg med et markant behov for å forstå hvorfor både skribenter, anmeldere, kunsthistorikere, ja til og med Ryggen selv, hadde plassert kunstnerskapet i en nasjonal kontekst og tradisjon.

Arkivmaterialet og de nye verkene som jeg sporet opp under forskningsarbeidet, understøtter at overgangen fra *maleri til vev* var sentral for kunstneren. I maleriet, som Ryggen var fortrolig med, foregikk det viktige internasjonale diskusjoner om forholdet til tradisjon og til virkelighet som er interessante i forhold til hennes kunstnerskap, og som hun lot seg influere av. I *Hannah Ryggen. En fri* berøres blant annet ekspresjonismen, bruken av collage, fotografiets rolle i en ny billedforståelse og et nytt hierarki av kunstneriske uttrykk.

Valget av veven brakte henne i tett kontakt med naturen, men også med folkekunst og nasjonalisme. Hun gjorde kort og godt entré, for å parafasere George Kublers begrep om *entrance*, på et interessant tidspunkt i historien: Norge hadde nettopp erobret sin

selvstendighet fra Sverige og var svært ivrig etter å formulere sin identitet for omverdenen.¹⁶⁵ Det finnes klare referanser til datidens forhold mellom kunst, kunsthåndverk og nasjonalisme i arkivmaterialet, noe som gjorde det naturlig å trekke inn en diskusjon om den engelske Arts and Crafts-bevegelsen i England og Lysakerkretsen. Under dette punktet kommer også betydningen av folkekunst og relasjonen mellom modernisme, brukskunst og folkekunst opp.

På et formalt plan fikk overgangen fra maleri til vev konsekvenser for hvordan Hannah Ryggen kunne fremstille forholdet mellom figur og flate, og det innebar en introduksjon av *ornamentet*, som ikke er til stede i maleriet på samme måte. Det pågikk en stor europeisk diskusjon om ornamentet i Europa på begynnelsen av 1900-tallet. Den østerrikske kunsthistorikeren Alois Riegl publiserte blant annet en bok om ornamentets historie i 1893 i Berlin som het *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (senere oversatt til *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*), og denne skapte en viktig diskusjon.¹⁶⁶ I *Hannah Ryggen. En fri* valgte jeg imidlertid å begrense diskursen til bidragene fra de tyske kulturteoretikerne Alfred Loos og Siegfried Kracauer på 1920-tallet, fordi disse også berører forholdet til folkekunst, og til figurens rolle opp mot abstraksjon.

3.2.3 Arkivmaterialets betydning for sammenhengen mellom levd liv, kunst og politikk.

At jeg fant det nødvendig å supplere mitt formalistiske utgangspunkt med en kontekstuell tilnærming er interessant i lys av den kunsthistoriske diskursen, for den fremstår som en uavbrutt forhandling mellom et autonomt, formalorientert ståsted (Wölfflin, delvis Riegl, Kubler), og en posisjon som tillater en mer kultursensitiv kontekstanalyse (Burckhardt, Benjamin, Warburg, Panofsky). De to posisjonene åpenbarer ikke bare to grunnleggende syn på hva kunst er og hvordan den kan forstås, de markerer også et tilsynelatende divergerende syn på hvordan gjenstanden (kunstverket) relaterer seg til det politiske.

De fleste kunsthistorikere, meg selv inkludert, får problemer når det politiske skal identifiseres eller forklares i relasjon til kunst. Selv T. J. Clark, som jeg vier en del plass i boken, havner i en vanskelig posisjon når han skal definere det politiske i forhold til den europeiske modernistiske tradisjonen. Min implisitte tese i *Hannah Ryggen. En fri* er at «problemet med det politiske» har sammenheng med den nedvurdering av livet som har preget kunsthistorien siden begynnelsen av 1900-tallet. Datidens tilflukt i naturvitenskapen og

¹⁶⁵ Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, 5.

¹⁶⁶ For en gjennomgang av denne diskusjonen, se kapittelet «The Articulation of Ornament». I Margaret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, 48-68.

harde empiriske fakta var toneangivende og innebar i praksis en innskrenkning av mulige modeller for kunsthistorien.

Andre verdenskrig gjorde ikke saken bedre. Krigens grusomhet gjorde hele humaniora (og dermed også det kunsthistoriske miljøet) mistroiske overfor en historiskrivning som baserte seg på en hegeliansk eller marxistisk historisisme. Karl Popper var en av dem som gikk kontant ut mot de som forfektet slike former for historisme, og hans *The Poverty of Historicism* (1944) og *The Open Society and Its Enemies* (1945) var toneangivende og fikk stor betydning for blant andre Ernst Gombrich.¹⁶⁷

Også Theodor Adorno og Max Horkheimer fra Frankfurterskolen var sterkt preget av krigens og nazismens destruktive innvirkning og forsøkte å finne frem til tankemodeller som kunne være med på å beskytte samfunnet mot det hensynsløse eller primitive i menneskeheten selv. Adorno og Horkheimers *Dialectic of Enlightenment* (først utgitt i 1944, så kom en revidert utgave i 1947) fikk med sin erklæring om opplysningstidens feilslåtte prosjekt og kritiske avvisning av massekulturen, store konsekvenser for estetisk teori.

Særlig Adornos betoning av autonomiens betydning i den posthumt utgitte *Aesthetic Theory* (1970) og hans avvisning av populærkulturelle uttrykksformers verdi bidro til å forsterke en preferanse for et formalistisk utgangspunkt i kunstfeltet, og til å opprettholde et klart skille mellom såkalte høy- og lavkulturelle uttrykk. En av Adornos sentrale teser var at kunst, under gitte betingelser, kan bidra til en alternativ visjon av virkeligheten, men at den da må, som Kant erklærer, være *autonom*. Og kunst er bare autonom når den ikke er underlagt spesifikke krav; den må dermed være skapt utelukkende med tanke på en *funksjonsløshet*. Når kunsten oppfyller dette kantianske kravet vil den stå som en motsats til det massekulturelle uttrykket, som hadde mer karakter av å være en slags vare for Adorno – et redskap.

Adorno anså massekulturen eller *kulturindustrien*, det vil si en kultur helt under den kapitalistiske logikkens svøpe, som kapitalismens forlengede arm inn i fritiden.¹⁶⁸ Dens fremste oppgave var å masseprodusere kulturelle uttrykk (film, pop, jazz, radio) som skulle sette betrakteren i en passiv og ukritisk tilstand gjennom underholdning: en tilstand som motarbeidet kritisk refleksjon. Og på veien ødelegges både høy- og lavkultur.

The culture industry intentionally integrates its consumers from above. To the detriment of both it forces together the spheres of high and low art, separated for thousands of years. The seriousness of high art is destroyed in speculation about its

¹⁶⁷ Karl Poppers *The Poverty of Historicism* kom ut som artikkel i 1944, og senere som bok i 1957.

¹⁶⁸ Se Adorno, *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*.

efficacy; the seriousness of the lower perishes with the civilizational constraints imposed on the rebellious resistance inherent within it as long as social control was not yet total.¹⁶⁹

Som den norske filosofen Espen Hammer oppsummerer, endrer kulturindustrien erfaringen av verden for Adorno: «Det moderne mennesket erfarer ikke verden på en individuell måte, men klassifiserer og ordner det opplevde i lys av de kategorier som kulturindustrien tilbyr. [...] *Hva* vi kan erfare, rommet for mulig erfaring, bestemmes av kulturelle koder som vi ikke kontrollerer.»¹⁷⁰ Målt opp mot kulturindustriens produkter, ligger det radikale i den autonome kunstens evne til å kaste lys over samfunnets irrasjonelle trekk og fordeling av ulikhet. Gjennom sin autonome karakter er kunsten i stand til å tilføre menneskene en ideell visjon å strebe etter, og her ligger også dens frigjørende kraft.

Det er ikke til å unngå at Adornos tanker om autonomi har blitt noe forenklet, for opphavsmannens fremstillingsform kan oppleves som ugjennomtrengelig. Det er mitt inntrykk at behandlingen av autonomi er mer kompleks enn den allmenne resepsjonen av Adorno skulle tilsi. Han skriver blant annet:

Kunsten har dobbeltkarakter, den skiller seg fra den empiriske realiteten og dermed fra den samfunnsmessige virkningssammenhengen, samtidig som den faller inn i den empiriske realiteten og den samfunnsmessige virkningssammenhengen, og dette kommer tydelig fram i de estetiske fenomenene. Disse er begge deler, estetiske og faits sociaux. De fordrer en dobbelt betraktning, som like lite kan slås uformidlet sammen til en, som estetisk autonomi og kunst med det samfunnsmessige. Dobbeltkarakteren blir fysiognomisk lesbar så snart en lytter til eller ser på noe som kunst, og det er da likegyldig om det var planlagt å være kunst eller ikke, og uansett trenger kunsten alltid dette utenfra for å beskyttes mot at dens autonomi skal bli fetisjert.¹⁷¹

Det var vel nettopp fetisjert autonomien ble, og når Adorno selv poengterer at kunstens radikalitet utelukkende hviler i dens *form* og ikke i dens innhold, er det med på å belyse hvorfor det har vært så utbredt å analysere kunstverk og kunstnerskap med utgangspunkt i

¹⁶⁹ Adorno, *The Culture Industry*, 85.

¹⁷⁰ Hammer, *Theodor W. Adorno*, 71.

¹⁷¹ Adorno, *Estetisk teori*, 434.

kunstnerne og filosofiske problemstillinger og hvorfor en formalistisk tilnærming, som utelater visuelle og kulturelle impulser fra andre sfærer, har blitt ansett som mer intellektuelt.

En annen sentral milepæl kom med Roland Barthes' og Michel Foucaults oppgjør med den historisk-biografiske metoden med artiklene «The Death of the Author» (1968) og «What is an Author» (1969). Barthes hevder at det ikke er forfatteren som snakker i teksten, og at vi aldri vil få vite hvem som snakker av den enkle grunn at skrift er ødeleggelsen av enhver stemme: «writing is the destruction of every voice, of every point of origin. Writing is that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing».¹⁷² Det er med andre ord *språket* som snakker, ikke enkeltpersonen. Så snart noe foreligger som litteratur, «dør» forfatteren.¹⁷³ Og Barthes hensikt med å erklære forfatteren for død, var å ta et oppgjør med opphavstenkningen og rydde vei for *leseren*. Med disse grepene kunne han demokratisere muligheten for fortolkning:

The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination. Yet this destination cannot any longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply that *someone* who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted.¹⁷⁴

En av konsekvensene av forfatterens død var at biografien ble ansett som anakronistisk, både fordi den innebar noe subjektivt og ustabil, fordi bruken av den lett bidro til pseudokausale slutninger og fordi den var en del av en kapitalistisk ideologi (dyrkningen av personligheten). I kjølvannet av dette ble kunsthistorien og andre mindre humanistiske fagdisipliner mer positivistisk orientert, spesialisert og opptatt av autonomi og objektivitet. Mieke Bal og Norman Bryson hevder at motvilligheten mot å oppgi et positivistisk fundament har vært stor, fordi fagområdene har vært redde for å tape vitenskapelig status. Motvilligheten har særlig trådt frem på to felt: autentifisering av kunstnerskap og tema som omhandler samfunnsmessige forhold («social history»)¹⁷⁵

¹⁷² Barthes, «The Death of the Author», 142.

¹⁷³ Det voldsomme behovet for en figur, eller en person bak et litterært verk, anså Barthes som et produkt av den kapitalistiske ideologien. I tråd med dette kunne forklaringen på et verk alltid søkes hos *forfatteren*: «The explanation of a work is always sought in the man or woman who produced it, as if it were always in the end, through the more or less transparent allegory of fiction, the voice of a single person, the *author* 'confiding' in us.» Barthes, «The Death of the Author», 143.

¹⁷⁴ Ibid., 148.

¹⁷⁵ Bal og Bryson, «Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders», 244.

I forhold til det samfunnsmessige er det særlig begrepet *kontekst* og bruken av kontekst som byr på problemer, og nettopp her har semiotikk kommet med viktige innspill. Bal og Brysons artikkel «Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders» fra 1991 poengterer at ordet kontekst er *tekst* og et tegnsystem som krever fortolkning. Å forstå en kontekst innebærer mange fortolkningsbaserte valg, basert på den individuelle kunsthistorikerens kunnskap og preferanser. Bal og Bryson fastslår at forestillingen om positivistisk kunnskap egentlig er en illusjon: «What we take to be positive knowledge is the product of interpretive choices. The art historian is always present in the construction she or he produces.»¹⁷⁶ Likevel vil de ikke avvise bruken eller betydningen av kontekst:

This proposal does not mean to abandon the examination of 'context' altogether, but to do justice to the interpretive status of the insights thus gained. Not only is this more truthful; it also advances the search for social history itself. For by examining the social factors that frame the signs, it is possible to analyze simultaneously the practices of the past and our own interaction with them, an interaction that is otherwise in danger of passing unnoticed. What art historians are bound to examine, whether they like it or not, is the work as effect and affect, not only as a neatly remote product of an age long gone.¹⁷⁷

Når et enkeltverk, eller som i mitt tilfelle, mange verk, plasseres «i en kontekst», er det vanligvis slik at materialet eller konteksten presenteres slik at man kan avdekke avgjørende faktorer for skapelsen av verket. Bal og Bryson advarer imidlertid mot å ta slike bevis for god fisk. For det er slett ikke sikkert at «bevisene» fra kontekstmaterialet er mer entydig – fortolkningsmessig sett – enn objektet for analysen.

Det er like lett å falle for forenklinger og ønske om en struktur, som det er vanskelig å unngå det. I *Hannah Ryggen. En fri* har jeg vært bevisst denne risikoen, og forsøkt å ikke lene meg for mye mot enkeltkilder, men heller søkt understøttelse fra et mangfold av kilder der det har vært mulig. Jeg vil også legge til at enhver kunsthistoriker – og måten vi betrakter kunst på – vil være preget av vår egen samtid, slik den britiske kunsthistorikeren Michael Podro poengterer i *The Critical Historians of Art*:

¹⁷⁶ Bal og Bryson, «Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders», 244.

¹⁷⁷ Ibid., 244.

It is our notion of art which itself suggests what it is relevant for us to look for; it is our notion of art which dictates that we should try to see a painting as drawing on traditions of usage. It is also because we have a certain notion of art that we try to see the work in the light of the conditions and intentions with which it was made.¹⁷⁸

Dette er interessant i relasjon til arkivmaterialet. I mitt tilfelle øvde arkivmaterialet i en viss forstand motstand mot mitt eget kunstsyn, og det utfordret mine egne tidstypiske, estetiske bedømmelser. Arkivmaterialet gjorde det også mulig å betrakte kunstverk både som «effekt og affekt», som Bal og Bryson er inne på, og det gjorde meg bevisst noen «kunsthistoriske sannheter» som jeg ikke hadde lyst til å reproducere. I artikkelen «Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History» demonstrerer den amerikanske kunsthistorikeren Whitney Davies fint hvordan Johan Joachim Winckelmanns (1717-1768) forståelse av den greske antikke kunsten var preget av en manglende kunnskap om det homoerotiske som sosial praksis. Winckelmann hevder i stedet at den greske antikke skulpturen både formalt og historisk er betinget av *frihet*, men uten å konkretisere dette nærmere. Slike forestillinger om samfunnsliv overført til fortolkning finnes det mange av i vår vel tohundreårige kunsthistorie. Davies' poeng er at historien om kunst ofte har produsert en tilnærming der kunsthistorien gjerne er (reducerende) likestilt den objektive historiske forklaringen av kunstnerisk form:

As is often said, this paradigm constitutes a discipline. But what it disciplines are not the 'facts' of the history of art, or only secondarily the facts of the history of art. What it primarily and inaugurally disciplines is itself – by means of its supposed 'realism', a standard cultural determinism with an underlying appeal to supposed universals of social process, grasped 'scientifically'; its cleaving of 'aesthetics' or 'criticism' from 'history' itself; its suppression of the subjective reality of the historian's own place and taste; and its claim to comprehend history through chronological and causal analysis without simultaneously and by the same terms acknowledging its own status as narrative.¹⁷⁹

For mitt vedkommende var denne innsikten relevant i flere henseender: Hadde jeg ikke gravd i arkivmaterialet, men kun forholdt meg til de kunsthistoriske tekstene og kunstinstitusjonenes

¹⁷⁸ Podro, *The Critical Historians of Art*, xvi.

¹⁷⁹ Davies, «Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History», 36.

egne inndelinger, kunne jeg endt opp med å følge det materialbaserte hierarkiet som kunsthistorien har skapt og videreformidlet helt frem våre dager.¹⁸⁰ I dette hierarkiet vil alt som handler om tekstil befinne seg langt nede på rangstigen og i kategorien kunsthåndverk. Elissa Auther påviser hvordan dette hierarkiet har eksistert i USA, både i kunstinstitusjonene og i resepsjonen av kunst, i boken *String, Felt, Thread. The Hierarchy of Art and Craft in American Art* (2010). I litteraturen om Hannah Ryggen kommer trekk ved denne hierarkiske tenkningen til syne flere steder, blant annet i den tidlige svenske resepsjonen av hennes verk, i den norske resepsjonen på 1950-tallet, i de kunsthistoriske tekstene som ble skrevet på 1980- og 90-tallet og i museumspraksis.

Uten innsikten som arkivmaterialet ga, hadde jeg videre risikert å definere kunstnerskapet opp mot en klassisk modernistisk kanon der politisk kunst stort sett unngås. I beste fall blir det politiske aspektet vurdert dersom kunsten allerede er definert som stor, slik tilfellet er med T. J. Clarks *Picasso and Truth: From Cubism to Guernica* (der for øvrig kun mannlige kunstnere er omtalt).

Mye teori om samtidskunst de siste årene har tematisert hvordan faktorer som kjønn og medium påvirker resepsjonen av kunst og dens virkningshistorie. I *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* argumenterer Mieke Bal for hvordan samtidsblikk på historien innebærer en forrykkelse av en kronologisk historieforståelse, ved at det nåtidige plasserer seg «foran» det fortidige; Bal bruker her begrepet «preposterous history».¹⁸¹ En slik forrykkelse kan skape noen ganske produktive gråsoner. Bals grep i denne boken består i å spore hvordan samtidens sitater forandrer eldre kunst. Hun betrakter historiske dialoger mellom bestemte kunstverk, og hvordan deres «da» og «nå» utspiller seg. Dette grepet har ikke jeg forfulgt, fordi det ligger på siden av min problemstilling, men Bals behandling av kronologi styrket likevel min beslutning om å granske det historiografiske aspektet. Jeg ønsket å la først komme først, rett og slett for å avdekke hvorvidt fortiden skilte seg fra det dominerende historiske narrative som eksisterte om Hannah Ryggens kunstnerskap.

¹⁸⁰ Det er først de senere årene at tekstilbaserte arbeider igjen har opplevd en renessanse i det eleverte kunstfeltet. Mange fremtredende internasjonale kunstnere arbeider med tekstiler, blant andre Karla Black, Goshka Macuga, Ann Cathrin November Høibo, Nick Cave, Faig Ahmed og Pia Camil. Mange av den tidligere generasjonen med kunstnere som arbeidet med tekstil har også opplevd en renessanse de siste tiåret, som Sheila Hicks, Anni Albers og Hannah Ryggen.

¹⁸¹ Jeg har Mathias Danbolts avhandling *Touching History* å takke for at jeg ble bevisst Bals begrep om «preposterous history». Danbolt anvender det på side 187-188.

Konsentrasjonen rundt kunstverkenes tilblivelseshistorie i *Hannah Ryggen. En fri* resulterte i et behov for å spørre: Hvilke faktorer skapte eller medvirket til de ulike verkenes tilblivelse i det aktuelle tidsrommet? For at spørsmål av denne typen skal kunne besvares, må det uunngåelig skapes en viss *konvergens*, ifølge Bal og Bryson i «Semiotics and Art History: A Discussion of Context». Det vil si at man samler et gitt antall faktorer som indikerer én og samme retning. For å bøte på dette må konvergensen suppleres med en annen form: «that of lines of signification opening out from the work of art, in the permanent diffraction of reception».¹⁸² Jeg har forsøkt å vise hvordan et kunstnerskap påvirkes av mange samfunns- messige og historiske linjer, for slik å unngå en autoritær fortolkningsmodell. Sett i retrospekt kunne jeg i større grad åpnet opp for flere perspektiver i enkeltanalysen av verk. Dette kommer jeg nærmere inn på under metodedelen, fordi det også berører forholdet mellom litterære kilder og kunstverk.

3.2.4 Arkivmateriale, fremstilling og kjønn

Kunsthistorie som disiplin utgjøres av tekster om historie, og som i alle tekster brukes retorikk. For meg var det en vekker å holde beskrivelsen av Hannah Ryggen i den kunsthistoriske litteraturen opp mot det overveldende primærmateriale av kunstneren som finnes i de ulike arkivene. Materialet i arkivene gjorde det mulig for meg både å identifisere trekk ved andres fremstilling av Hannah Ryggen og vurdere hennes egen *selvfremstilling* i brev og intervjuer.

Den omfattende brevkorrespondansen var viktig i denne prosessen. Korrespondansen rommer både de som stod henne nær, bekjente og hennes profesjonelle nettverk.¹⁸³ Omfanget og mangfoldet av brev gjør synlig diskrepansen mellom den hun fremsto som i nære relasjoner, det offentlige selvbildet hun ønsket å skape og den personen hun ble oppfattet som. Jeg vil hevde at Hannah Ryggen definitivt bidro til å mytologisere seg selv; hun gjentok flere steder at hun ikke hadde noen forløpere (hun nevnte for eksempel ikke Frida Hansen), hun fremhevet seg selv som autodidakt og ble irritert hvis andre trakk inn spørsmål om referanser eller påvirkning av andre (som for eksempel betydningen av Harry Martinsons bok *Aniara* for *Vi lever på en stjerne*). Hun var også god til å dramatisere og til å «smøre tjukt på» når hun skulle formidle til journalister. Hun unnlot heller ikke å romantisere fortiden, det ser vi blant

¹⁸² Bal og Bryson, «Semiotics and Art History: A Discussion of Context», 251.

¹⁸³ Av og til var det vanskelig å skille mellom disse kategoriene, som i tilfellet med Ernst Fischer ved Malmö museum. Han startet ut som en profesjonell kontakt, men ble etter hvert en venn.

annet i gjenfortellingen av det første møtet med Hans i notatet ved Gunnerusbiblioteket.¹⁸⁴ Disse trekkene er tydelig avlesbare i arkivmaterialet. Dette kunne vært fremhevet i større grad, men i og med at det var litt på siden av utgangspunktet for boken, valgte jeg å ikke bruke mye plass på dette.

Også skribentene bedrev utstrakt mytologisering. De skapte et bilde av Hannah Ryggen som «primitiv», en «hulder» og «enkel bondekone». Flere av de senere fremstillingene plasserer henne ved sin manns side, fremholder det tekstile og kunsthåndverksmessige og underspiller det politiske og det internasjonale aspektet. Disse trekkene er ikke tilfeldige, men henger sammen med den rådende samfunnsoppfatningen og den normative praksisen innenfor kunsthistoriefaget i perioden.

Forholdet mellom liv, kunst, politikk og kjønn har fått ny aktualitet de siste årene. Noe av dette kan tilskrives en oppblomstring av arkivstudier i humanistiske fag. Kanskje kan man si at disse studiene markerer et skifte i tekstproduksjonen. Fra først og fremst å bruke andre teoretiske tekster som kildegrunnlag, stammer nå mer av materialet fra en praktisk håndtering av kilder i arkiv. I artikkelen «Recovering the Lost Art of Researching the History of Rhetoric» argumenterer Richard Leo Enos sterkt for at et nøyaktig arbeid med primærkilder er å foretrekke fremfor å skrive metateori, det vil si tekster basert på andre teoretikers tekster om ideologiske eller epistemologiske fenomen.¹⁸⁵ Jeg har ikke noe særskilt behov for å sette det ene opp mot det andre, det holder å trekke frem de viktigste fordelene ved arkivstudier av primærkilder: De gjør det mulig å trekke egne faktabaserte slutninger og være kritisk til konvensjonelle synspunkter, rammeverk og narrativ, i stedet for å reproducere dem.

Behovet for å ta et oppgjør med konvensjoner og fordommer er nok en viktig årsak til at flere markante arkivstudier har et feministisk eller kjønnspolitisk utgangspunkt, for eksempel Kate Eichhorns *The Archival Turn in Feminism. Outrage in Order* (2013) og Mathias Danbolts doktorgradsavhandling *Touching History. Art, Performance, and Politics in Queer Times* (2013). Jeg vil komme nærmere inn på det metodiske ved disse og andre arkivstudier i metoddelen. Her vil jeg nøye meg med å påpeke at min utvidelse fra et klassisk formalistisk utgangspunkt til et kontekstuellet perspektiv som tok høyde for internasjonale impulser, politikk og historiografisk fremstilling, nettopp kom som *en konsekvens av arkivstudien*.

¹⁸⁴ Paasche, *Hannah Ryggen. En fri*, 25-27.

¹⁸⁵ Enos, «Recovering the Lost Art of Researching the History of Rhetoric», 120-122. Ferreira-Buckley poengterer noe av det samme behovet for arbeid med primærkilder i «Rescuing the Archives from Foucault», 111-116.

Med denne utvidelsen endret også synet på kildetilfanget og kildehierarkiet seg. Jeg fikk behov for å dekke en større historisk og sosiokulturell flate, og måtte dermed oppsøke og trekke inn langt flere sekundærkilder. Det ble også nødvendig å aktivere kilder som belyste forholdet mellom liv og kunst fra de øvrige arkivene (som jeg hadde registrert), og i enkelte tilfeller oppsøke dem på nytt. Kunstverkene var fremdeles viktige, men mye av det som jeg tidligere hadde oppfattet som sekundære kilder, fikk nå en mer fremtredende plass.

I ettertid ser jeg at det var en fordel at endringen av problemstillingen kom så sent i prosessen, for det medførte at jeg ble mindre styrt av egne forestillinger og fordommer når det kom til arkivarbeidet (konvergensen ble introdusert på et sent tidspunkt i prosessen). Dette betyr selvsagt ikke at *Hannah Ryggen. En fri* går fri for forestillinger og fordommer. Som Connors påpeker:

No person exists without prejudice. Our entire life experience functions to predispose us favorably toward some ideas or practices and less favorably toward others. Constitutional affinities and ideological positions form what Kenneth Burke calls *terministic screens* through which we view both current reality and archival materials. The question we face is how we work with our prejudices. No historian is free from prejudiced ideas, but no historian wishes to try for anything less than fair presentation of her findings. So the only way of dealing with our always already being prejudiced is to study prejudices *as data*.¹⁸⁶

Jeg har nok ikke alltid lagt egne fordommer tydelig nok på bordet i *Hannah Ryggen. En fri*. Delvis skyldes det at bokas form ikke innbyr til det, men også av at jeg ikke reflekterte nok rundt disse spørsmålene på daværende tidspunkt.

Ett av de aspektene jeg kunne trukket inn, og som kanskje ubevisst var med på å styre avgrensningen av tidsperioden til 1933-1958, var hvordan Hannah Ryggen i økende grad ble konservativ og bastant i sitt kunstsyn etter hvert som hun ble eldre. Bastant hadde hun for så vidt alltid vært, men tidligere i livet var det gjerne i tospann med en nysgjerrighet. I perioden etter Hans' død ble hun langt mer fordømmende, særlig i forhold til kunstens utvikling. All modernistisk kunst var elendig, alle samtidskunstnerne hadde mistet kontakten med virkeligheten, og så videre. Det siste tiåret var hun også mer opptatt av å fremheve det håndverksmessige ved sitt eget arbeid.

¹⁸⁶ Connors, «Dreams and Play: Historical Method and Methodology», 53-54.

Det er slett ikke uvanlig at eldre mennesker blir mer «envis» med alderen. Min skepsis til å inkludere materialet fra denne perioden i Hannah Ryggens liv, bunnet i en oppfatning av at det ville bli misvisende for kunstnerskapet som helhet. Men kanskje dreide det seg også om en redsel for å inkludere noe som kunne få Hannah Ryggen til å fremstå som mindre intellektuell, ja som en enkel, tradisjonsbasert kunstner? At kunstneren i dette tilfellet var kvinne og arbeidet med tekstil var nok også en underliggende faktor for denne vurderingen. Som vi har sett er den tidligere litteraturen om henne preget av en banalisering som ofte rammer kvinnelige kunstnere; de fremstilles som følelsesbaserte i motsetning til intellektuelle, gode på det håndverksmessige, men ikke på kunst. De fremstilles også sjeldnere som internasjonalt orienterte og plasseres ofte i en nasjonal setting (Moksnes Gjelsvik, Steen og Næss). At det reelt sett har eksistert et hierarki i den moderne kunsten der det tekstile har befunnet seg langt nede på rangstigen, forbundet med kvinner og håndverk, og nedvurdert gjennom bruken av ord som «dekorativ» og «ornamentert», påviser Elissa Auther klart i den nevnte boken *String, Felt, Thread. The Hierarchy of Art and Craft in American Art*. Jeg kommer tilbake til denne omfattende komparative studien under gjennomgangen av Hannah Ryggen og kunsthierarkiet i punkt 4.3.5.

Arkivmaterialet gjorde det lett å påvise og bryte med de nevnte fordomsfulle fremstillingene. I ettertid er det imidlertid interessant å observere mine egne anstrengelser etter å gjøre Ryggen og kunstnerskapet til et passende forskningsobjekt. Både akademien og allmenheten styres av normative (kjønnsbaserte) forventninger til hva og hvem som er passende objekter for forskning. Elizabeth Birminghams studie av den amerikanske arkitekten Marion Mahony Griffin (1871-1961) med tittelen «The Case of Marion Mahony Griffin and the Gendered Nature of Discourse in Architectural History», viser dette tydelig. Her poengterer Birmingham hvordan arkitekturhistorien gjennom retoriske grep har gjort en sterk og fremtredende arkitekt nærmest usynlig, på tross av et rikt dokumentert liv og arbeid.¹⁸⁷ Dette skjer, som hun påpeker, ikke gjennom en konspirasjon eller et internasjonalt komplott, men «rather because of uninterrogated habits of scholarship ingrained in us through an education of strict discipline».¹⁸⁸ Kanskje virket nettopp slike vaner og forestillinger om hva som forstås som passende forskningsobjekt inn da jeg avgrenset mitt prosjekt.

¹⁸⁷ Birmingham, «The Case of Marion Mahony Griffin and the Gendered Nature of Discourse in Architectural History». En ny og forkortet versjon av teksten finnes i *Landmark Essays on Archival Research* med tittelen «'I see Dead People': Archive, Crypt, and an Argument for the Researcher's Sixth Sense».

¹⁸⁸ Birmingham, «'I see Dead People': Archive, Crypt, and an Argument for the Researcher's Sixth Sense», 170.

4 Ikonologisk metode

4.1 Panofskys ikonologiske metode

I sin innledning til det historiografiske verket *The Art of Art History. A Critical Anthology*, konstaterer Donald Preziosi at kunsthistorie som moderne fagområde er preget av to grunnleggende hypoteser: Den første er at ikke alle menneskeskapte gjenstander kan likestilles med hensyn til hvilken mengde informasjon de avdekker om sin kilde eller sin opphavsmann eller -kvinne; noen gjenstander – som kunstverk – inneholder *mer* informasjon enn andre. Den andre hypotesen er at slike objekter er *tidsavhengige*. De inneholder tydelige lesbare trekk som kan spores tilbake til gjenstandens opphav, enten på et formalt eller tematisk plan.¹⁸⁹ Fra og med Hegel har kunsthistorien hovedsakelig fokusert på de historiske karakteristikkenes (stil og typologi) som ifølge faget ligger nedfelt i objektene: en analyse av disse bekrefter således kunstgjenstandens plass i et historisk diakront forløp.

Dette er interessant med tanke på Hannah Ryggens arbeider. Kunne hennes kunstverk like gjerne vært laget i dag? Nøyaktig hva er det ved disse arbeidene som plasserer dem i et historisk forløp: er det teknikk, formspråk, materialbruk eller motivene? Teknikken og materialbruken har lange tradisjoner i Norge, så hvis man skal holde seg strengt til disse faktorene, *kunne* de vært laget tidligere, selv om fargerikdommen i Hannah Ryggens billedvever nok overgår tidligere folketeppe. Fordi fargene ble hentet fra naturen, er verkene i hennes tilfelle definitivt bundet til et sted. Motivmessig skiller de seg imidlertid klart fra sine forgjengere, i og med at kunstneren ofte anvender internasjonale politiske konflikter og andre motiver fra sin samtid. Disse faktorene fester verkene klart til bestemte tidspunkt i historien. Videre tyder Hannah Ryggens billedforståelse, billedoppbyggingen og bruken av figurer i relasjon til ornament og abstraksjon på en særegen form for modernisme, som mest sannsynlig bare kunne kommet i en brytningsperiode og i et annet medium enn maleriet.

Som nevnt førte nærkontakten med Widells arkiv til en utvidelse av mitt utgangspunkt for boken. Nå ville jeg også vite hvorfor og hvordan verkene ble til og hvilke ytre faktorer som øvde innflytelse på Hannah Ryggens kunstnerskap. Jeg ville besvare hvordan kunst og liv var forbundet med hverandre, og derigjennom hvordan kunsten forholdt seg til det politiske, både på et formalt og kontekstuel nivå. Dette gjorde det naturlig for meg

¹⁸⁹ Preziosi, *The Art of Art History. A Critical Anthology*, 13.

å vende meg mot ikonologisk metode, en metode som favner både det formale og det kontekstuelle.

Hvorvidt et kunstverk er avhengig av informasjon for å gjøre seg meningsfullt på en adekvat måte, tilhører en langvarig debatt som begynte på 1900-tallet. Denne debatten omfatter også spørsmålet om hvordan man skal forstå historie, og derigjennom kunsthistorie som akademisk disiplin. For Hannah Ryggen var det åpenbart at kunst var viktig for alle og at den hadde en funksjon også i det offentlige ordskiftet. Men hvordan skal vi betrakte hennes kunstverk i dag?

I teksten «Iconography and Iconology» fra 1939 beskrev Erwin Panofsky sin egen metode som bestående av tre hovedtrinn: Det første tok for seg en identifikasjon av de formale elementene, så kom en ikonografisk analyse av innholdet og til slutt en ikonologisk analyse som skulle vise hvordan verket kunne anses som en del av den kulturen det var produsert i – det vil si som *kulturelt symbol*. To mekanismer gjør seg her gjeldende for Panofsky: både samfunnets innvirkning på verket (som gjør verket tidsspesifikt), og a priori gitte kategorier som deles av alle mennesker. Disse «kantianske» kategoriene lar Panofsky komme til uttrykk i *fem begrepspar*.¹⁹⁰ Kombinasjonen av det partikulære (tid, sted og det unike ved individet) og det universelle (de a priori gitte kategoriene) løser et *hermeneutisk problem* for Panofsky. Nemlig at vi kan betrakte kunstverk som historisk og kulturelt spesifikke, men at vi likevel kan analysere dem, til tross for at vi befinner oss på et annet sted og tilhører en annen tid enn kunstverkene.

De fem begrepsparene som Panofsky viser til, anvendes verken særlig hyppig av ham selv i analyser, og de har heller ikke noen særlig funksjon i den ikonologiske metoden. De er snarere en *konstruksjon* (preget av sin tid) som tilfører metoden en stabil vitenskapelig «kjernemuskulatur», og som befester ideen om at all kunst belyser en spesifikk tankemodell som både er partikulær og universell. Det har ikke vært relevant for meg å påvise en tankemodell i denne studien, og jeg har derfor ikke anvendt meg av disse begrepsparene på et formalanalytisk plan.

¹⁹⁰ Panofsky beskrev disse kategoriene i teksten «Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie», i *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, nr 18 (1925): 129-161. Denne finnes nedlastbar på Universitetsbibliothek Heidelberg: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak18_1925/0132 Sist lastet ned 6. desember 2017. Så vidt jeg kan se er den fremdeles ikke oversatt til engelsk. Hatt og Klouk nevner imidlertid begrepsparene i sin gjennomgang av Panofskys metode i *Art History. A Critical Introduction to its Methods*, 102-103: *plentitude – form, time – space, optical values – haptical values, depth – surface, merging forms – division*.

Det andre trinnet i Panofskys ikonografiske og ikonologiske skjema indikerer innflytelse fra den tyske kunsthistorikeren Aby Warburg, mannen som på sett og vis grunnla den pre-ikonografiske analysen. Warburg beskrev selv sin metode som *kritisk ikonologi*. Sentralt stod identifiseringen og kartleggingen av motiver som nedfelte seg i ulike kulturer og som ulike visuelle former. Vi snakker altså om en symbolisme på tvers av kulturer. Dette kom helt konkret til uttrykk i den radikale organiseringen av biblioteket som Warburg grunnla i Hamburg (Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg) og i hans *Mnemosyne Atlas*, som han påbegynte i 1924, og som ennå ikke var ferdig da han døde i 1929.

Både Warburg og Panofsky var inspirert av Anton Springers *Iconographical Studies* fra 1860. De fulgte Springer i hans tro på at det var nødvendig å utarbeide analogier mellom det visuelle og det litterære for å vise hvordan et kunstverk var bundet til den kulturen det oppstod i. Men de skilte lag med Springer ved betydningen av kontekst for billedforståelse. For Panofsky og Warburg var det avgjørende for billedforståelsen å kjenne til hvordan, og i hvilke sammenhenger, bildet hadde blitt anvendt. Begge hevdet det var nødvendig å ha kjennskap til kilder utover de som stammet fra kunstverkets tilblivelsestidspunkt, og med det siktet de til en kunnskap om typologier og til anvendelsen av et større historisk perspektiv. Disse faktorene var viktige for å nå frem til *det ikonologiske*, det vil si et slags dypere fortolkningsnivå, der kunsten gjør bruk av symboler som er symptomatiske for den tidsperioden de er en del av. Panofskys «Perspective as a Symbolic Form» (1924) er et godt eksempel på en slik ikonologisk analyse.

Men der Warburg var interessert i hvordan kunst manifesterer psykologiske spenninger mellom rasjonelle og irrasjonelle impulser – noe som kommer tydelig til uttrykk i hans mest kjente tekst «Images from the Region of the Pueblo Indians of North America» (1923) – var Panofsky mindre opptatt av kunst som uttrykk for sosial adferd. For Panofsky var kunsten ikke et sted hvor konflikter kom til syne, men et sted hvor de ble løst.

Her rører vi ved et svakt punkt ved Panofskys analyse. Viljen til å anse det gode kunstverket som en manifestasjon av en forsoning mellom enkeltindividet og samfunnet, preger mye av hans tenkning rundt kunst.¹⁹¹ Det ville utgjort et stort problem for Panofsky dersom det viste seg å være sterk konflikt mellom kontekst og motiv, nettopp fordi han søkte harmoni mellom de tre nivåene i fortolkningsystemet. Det er komplekst nok å finne sammenhenger i tre nivå, men også farlig forenkende dersom det innebærer å hoppe bukk over

¹⁹¹ Christopher Wood kritiserer blant annet Panofskys metode for at den ikke er åpen for at samfunn er motsetningsfulle, irrasjonelle og preget av antagonisme, i innledningen til Panofskys *Perspective as a Symbolic Form*, 23-24.

brikker som ikke passer i puslespillet. Panofsky foretrakk kunst som søkte en syntese mellom form og innhold, teknikk og narrativ, og hvor det var et klart samsvar mellom den indre og ytre virkeligheten. Konteksten forklarer med andre ord ofte verket på en kausal måte, og da vil man foretrekke kunstverk som utviser en klar *representasjonslogikk*. Dermed er det kanskje ikke merkelig at det var *renessansen* som var hans privilegerte epoke, for den er velkjent for sine eksplisitte forbindelser mellom mesen-virksomhet og teologiske og filosofiske programmer.¹⁹²

I artikkelen «Chaos and Cosmos: Points of View in Art History and Aesthetics» poengterer Karen Lang også hvordan «Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art» markerer et vendepunkt i Panofskys tenkning: Med denne teksten beveger Panofsky seg bort fra kunstteori og over til kunsthistorie, og nettopp til stil forstått som symptom for en større tankemodell:

Turning from a critical definition of first principles to a focus on how these might operate in art history, which is to say from the pursuit of the transcendental-philosophical question of style to the ways and means of its historical appearances, Panofsky leaves behind art theory for art history.¹⁹³

Lang eksemplifiserer dette ved å vise til oversiktstabellen i «Iconography and Iconology». Her gjør hun et poeng av at Panofskys fortolkning stadig beveger seg lenger bort fra kunstverket i sin søken etter mening: «the greatest unity of a period brings the most objects together under one umbrella of style: ‘Gothic’ man and Gothic cathedral are, so to speak, rendered on a single, unified plane, one which, is, at the same time, separated from us by the space of centuries of historical distance.»¹⁹⁴ Stil og tidsånd er slik uløselig forbundet med hverandre i Panofskys modell.

Den amerikanske medieteorikeren W. J. T. Mitchell kritiserer Panofskys kunstforståelse og metode på flere grunnleggende områder i *Picture Theory* (1994). En av disse er at bildet i Panofskys modell er underordnet språket (ikonologi = læren, det vil si, *teksten* om bildet). Den kan man også se, hevder Mitchell, i hvor bundet modellen er til

¹⁹² Sin egen samtid berører Panofsky blant annet i essayene «Style and Medium in the Motion Pictures» og «The Ideological Antecedents of the Rolls-Royce Radiator». Det første essayet ble publisert i tre versjoner, den første i 1933 med tittelen «On Movies», så i 1936 med tittelen «Style and Medium in the Moving Pictures» før den endelige utgaven kom i 1946. I den er ordet *Moving* endret til *Motion* i tittelen. Jeg forholder meg til den tredje utgaven som er trykt i Irving Lavins (red.) *Three Essays on Style*, 1997.

¹⁹³ Lang, «Chaos and Cosmos: Points of View in Art History and Aesthetics», 61.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 62.

renessansen, en periode som skiller seg vesentlig fra vår egen. Modernismen betoner ikke det litterære, det helhetlige og harmoniske eller det figurative fremfor det abstrakte, og dermed mister også noe av Panofskys modell sin relevans.¹⁹⁵ Dette er en interessant observasjon for mitt vedkommende, i og med at perioden jeg behandler er sterkt preget av modernismen.

For mitt prosjekt er det Panofskys måte å betrakte et grunnleggende kunsthistorisk problem fra et interdisiplinært ståsted, som har vært det vesentligste. Det har gjort det mulig for meg å behandle forbindelsen mellom kunst og liv på en bred måte. Som nevnt avviser jeg Panofskys kantianske begrepspar, og jeg stiller meg kritisk til hans hang til synteselignende fortolkninger av verk. Hannah Ryggens klare antinazistiske og anti-fascistiske arbeider kan på ingen måte anses som «forsonende», verken i billedspråk eller innhold.¹⁹⁶ Ryggens ikonografiske motivkrets i billedveven var sterkt preget av samtidens hendelser og har slik heller ingen markante forløpere i det samme medium. Motivkretsen er også tett forbundet med hennes politiske overbevisning, noe som gjør det vanskelig å snakke om hegeliansk utviklingslogikk av typen tese, antitese og syntese.

Samtidig drar Ryggen store veksler på malerihistorien, på folkekunst og på en samtidig billedkultur. I de to førstnevnte tradisjonene finnes det en form for kollektivt visuelt språk som Panofsky foretrakk, problemet er at Hannah Ryggen også var en modernist. Hun brøt like mye med tradisjonen som hun brukte den, og mye av hennes ikonografi er svært subjektiv og personlig betinget. Den er også preget av en form for aktivisme som det ikke er lett å finne plass for i en stilanalyse.

Det finnes slik flere forhold som vanskelig lar seg innfange i en tradisjonell ikonologisk analyse, men som har vært underliggende for mine disposisjoner i *Hannah Ryggen. En fri*, og som jeg derfor anser som nødvendige å utdype her. Det dreier seg om modernisme i relasjon til politikk, tradisjoner, kjønn, nasjonalitet og til et kunsthierarki. Men først til en utfordring ved den ikonologiske metoden som vedrører den analytiske behandlingen av verkene i relasjon til de skriftlige kildene.

4.2 På stram line: mellom estetisk fenomen og historisk dokument

I teksten «The History of Art as a Humanistic Dicipline» fra 1955 poengterer Panofsky at han betrakter kunsthistorikeren som en humanist, og at humanistene er opptatt av å studere «the

¹⁹⁵ Mitchell, *Picture Theory*, 24-34.

¹⁹⁶ Unntak kan være verkene *En fri* (1948) og *Vi lever på en stjerne* (1958).

records left by man». ¹⁹⁷ Kunst er et slikt vitnesbyrd. Der hvor naturen og naturvitenskapen har sin orden, er kunstens orden av en spatial-temporal art. For å kunne gi mening må kunstverket altså plasseres inn på en tid-rom-akse (historien og tradisjonen), først da betyr det noe i forhold til andre kunstverk og andre menneskelige vitnesbyrd, hevder Panofsky. Når naturvitenskapsforskeren skal studere sitt fenomen, må han eller hun ta i bruk redskaper, mens humanistens verktøy, ifølge Panofsky, er *dokumenter* «which are themselves produced in the course of the process which he wants to investigate». ¹⁹⁸ De enkelte kunstverk (som i betydningen kilde omtales som *monumenter*) og de historiske *dokumentene* (andre kilder) kan kun undersøkes, fortolkes og klassifiseres i lys av en generell historieoppfattelse eller forståelse, og denne generelle historieoppfattelsen kan kun bygges opp av enkelte monumenter og dokumenter. ¹⁹⁹ Her kan man, som både Bal og Bryson og Hatt og Klonk gjør med rette, kritisere Panofsky for å skape en hermeneutisk sirkelsituasjon, der dokumentene både er tolkningssubjekt og tolkningsfaktor. Panofsky løser selv den uavklarte situasjonen dette skaper, tilsynelatende enkelt:

Every discovery of an unknown historical fact, and every new interpretation of a known one, will either 'fit in' with the prevalent general conception, and thereby corroborate and enrich it, or else it will entail a subtle, or even a fundamental change in the prevalent general conception, and thereby throw new light on all that has been known before. In both cases the 'system that makes sense' operates as a consistent yet elastic organism, comparable to a living animal as opposed to its single limbs; and what is true of the relationship between monuments, documents and a general historical concept in the humanities is evidently equally true of the relationship between phenomena, instruments and theory in the natural sciences. ²⁰⁰

Panofskys løsning på dilemmaet er med andre ord å lansere den enkelte forskers *syntetiserende intuisjon*. Dette har blitt sterkt kritisert av flere. Holly poengterer blant annet at to forskere kan komme til helt motsatt konklusjon ved bruk av ikonologisk metode. Det er jo åpenbart et poeng, men hva er egentlig alternativet? Vil ikke alle forskere gjøre bruk av en slik syntetiserende funksjon? Jeg har i hvert fall anvendt den, og tror ingen unnslipper verken den gjensidige påvirkningen mellom kilder og fortolkning, eller det subjektive elementet i

¹⁹⁷ Panofsky, «The History of Art as a Humanistic Discipline», 5.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 8.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 9-10.

²⁰⁰ *Ibid.*, 9-10.

humanistisk forskning. Så lenge det finnes kildebaserede fremstillinger, så faller man tilbake på tilliten til forskerens bruk av kilder. Nettopp derfor er kildematerialet så essensielt. For desto større kildetilfang og klarere transparens i bruken av kilder, desto enklere vil det være å følge forskerens resonnement og etterprøve hennes konklusjoner.

En ren formalanalytisk metode ville prioritert monumentene (dvs. kunstverkene) i arkivene, og de ville mest sannsynlig bli brukt i noe som ville ende i en analyse av stil. I stedet valgte jeg en kombinasjon av en formal og kontekstuell analyse. Derfor måtte jeg også balansere forståelsen av kunstverket som historisk dokument mot verket forstått som estetisk fenomen. Det var en krevende oppgave. Som nevnt var kildene i den kontekstuelle kategorien i stort flertall, de var også til tider forførende enkle å bruke i konstruksjonen av et historisk forløp. Gjør så mitt arbeid med dokumentene i for stor grad verkene til historiske dokumenter? Og etterlater analysen mindre rom for forståelsen av verkene som estetiske fenomener? Og har de litterære dokumentene, som er i stort flertall, blitt for førende i den estetiske analysen?

Det vil nødvendigvis eksistere et spenningsforhold mellom det litterære og det visuelle i relasjonen mellom kilder og verk, og dette trer tydelig frem i Panofskys ikonologiske modell. For metodens betoning av litterære kilder kan i praksis medføre at visuelle verk ofte absorberes og domineres av det lingvistiske. Denne kritikken har blitt reist av tidligere nevnte Mitchell, men også av Michael Hatt og Charlotte Klonk i *Art History. A Critical Introduction to its Methods*.²⁰¹

I retrospekt er det åpenbart at jeg noen steder har favorisert behandlingen av kunstverkene som historiske dokumenter, og at jeg i flere tilfeller – kanskje for ukritisk – har latt litterære kilder vært førende for den estetiske analysen. Dette skjer blant annet i analysene av *Vi og våre dyr* og *Schweden*. *Vi og våre dyr* er et viktig verk i Hannah Ryggens produksjon. Det viser utviklingen fra *Fiske ved gjeldens hav*, at hun nå bryter med all tredimensjonalitet og går over til et mer moderne spill med fargeflater. Samtidig gir hun denne skildringen av sin egen familie og deres forhold til dyra på gården et uvanlig monumentalt format. Hun lager en moderne frise over et hverdagslig og i samtidas øyne *umoderne liv*; en livsform som i dag fremstår som dypt politisk, fordi det viser oss muligheten av en levemåte der man ikke etterlater seg spor i, eller skader på, naturen. Disse og flere andre momenter trekker jeg inn i analysen.

²⁰¹ Hatt og Klonk, *Art History. A Critical Introduction to its Methods*, 115-116.

Problemet ligger imidlertid i at jeg innleder analysen med å slå fast at det er et portrett av den lille familien, før jeg siterer Hannah Ryggens egen beskrivelse av motivet: «Det er vi med føllet Nussa, kua Metta og de to sauene, kakeleje gassen og kalkunen. Jeg hadde 10 gæss. Vi slaktede alle på engang. Siden har jeg aldri spist gås. Det er minnet herom jeg har vevet teppet».²⁰² Ved å innlede med denne henvisningen reduseres verket i en viss grad til en illustrasjon av Ryggens utsagn, og dets rolle som *rekvisitt* for språket forsterkes, slik semiotikeren Hubert Damisch poengterer i sin tekst «Semiotics and Iconography».²⁰³ Jeg bidrar også til å fremheve forståelsen av bildet som en *representasjon* og dermed ufrivillig til å gjøre den litterære referansen til det som legitimerer bildet.

Noe av det samme skjer i analysen av *Schweden*, verket hvor Hannah Ryggen tar et oppgjør med måten Sverige forholdt seg til nazistene på under andre verdenskrig. Også her anvender jeg et litterært forelegg forut for analysen: et brev til søskenbarnet Emil Nilsson der Hannah Ryggen beskriver sine følelser for hjemlandet. I brevet nevnes særlig to faktorer av betydning: episoden i Lund med den frittalende redaktøren av Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning, Torgny Segerstedt, og avisoppslaget med Sven Hedin og Rütger Essén:

Jeg har ju hört om at selv Segerstedt blev förehållt å hålla käft av 12 proffa [professorer] i Lund. Vidare hade ni Hedin og Essen [sic] som var fremme här i naziavisen og brägde seg. – også Zara L. [Leander] Henne såg jeg selv på film i Ortsküche bland flera hundra tyska sold. Hon ropte og skrek som en sergant: – Vi kante formen så allt för gott. Jeg satt å önska meg henne livslevande også en revolver. Jeg skulle inte tvekat [...] Jeg synes ni skulla rydda litt op i ert kära fädreland. Det tränges ju.²⁰⁴

Episodene som det her refereres til var med på å forme og korrigere den analysen som Julia Björnberg gjør i *Hannah Ryggen. Verden i veven*. Björnberg hevder det er Christian Günther som er plassert på Mor Sveas høyre arm, mens jeg – med støtte i brevet – hevder det er Rütger Essén, den nazivennlige diplomaten som var aktiv i Sveriges nasjonale forbund. Spørsmålet er om jeg gjør det samme som jeg tidligere kritiserte Inga E. Næss for: Behandler jeg Hannah

²⁰² Paasche, *Hannah Ryggen. En fri*, 61.

²⁰³ Damisch: «The image is always seen, whatever its constitution as image, as the prop, the vehicle for any and every signified injected into it from the outside, and research still obeys a model of signifying, of communication, which leads to a radical distinction between that aspect of the image which belongs to the order of perception, and that which has properly semiotic dimensions». Fra teksten «Semiotics and Iconography» (1975), i Preziosi, *The Art of Art History*, 241.

²⁰⁴ Paasche, *Hannah Ryggen. En fri*, 127-128.

Ryggens verk som en *litterær ytring*? Næss poengterte at hun forstod verkene som «episke kommentarer til viktige hendinger i livet og samtida hennar», og hun underbygde dette i *Vi lever på ei stjerne* ved å definere Hannah Ryggen som en «litterær billedvevar».

Jeg kan nok kritiseres for å tillegge den skriftlige kilden for stor vekt i analysen, men jeg vil likevel hevde at den var viktig: Kilden korrigerer tidligere analyser, og den kastet lys over Hannah Ryggens anstrengte forhold til Sverige og hennes identifikasjon med Norge og den norske motstanden mot nazistene. Videre vil jeg hevde at jeg har forsøkt å legge mer vekt på den formale analysen enn Næss, og jeg har definitivt ikke behandlet verkene som episke kommentarer.

I tilfellet med *Schweden* fremhever jeg noen slående kompositoriske trekk. Ryggen har blant annet «limt inn» et mannsansikt som tilhører den svenske kongen, Gustav 5., på Mor Svea, et grep hun også anvender i andre verk – noe som gjør at jeg knytter henne til bruken av *collage*. Collage var en teknikk som man kan finne hos mange kunstnere på begynnelsen av århundreskiftet, deriblant Hanna Höch og hennes kjente verk *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die Letzte Weimarer Bierbauch-Kulturepoche Deutschlands* fra 1919. Jeg skriver:

Som billedtittelen antyder inntar Höch på ironisk vis kvinnens plass i kjøkkenet, og skjærer nådeløst et snitt i ølvolmen til den siste Weimar-epoken. Der finner vi hodene på flere kjente menn, blant dem keiser Wilhelm 2., Vladimir Lenin, Karl Marx, de to kunstnerne George Grosz og Johannes Baader og den kommunistiske politikeren Karl Radek. Mannshodene er plassert på fremmede kropper i bisarre og komiske situasjoner og positurer, ikke ulikt Hannah Ryggens plassering av ansiktet til kong Gustav 5. på Mor Svea i *Schweden*.²⁰⁵

Det som er interessant her er at Hannah Ryggens bruk av collage åpner opp for en kombinasjon av ulike typer tegn i verket; en praksis hun også omfavnet på et annet nivå i sitt kunstnerskap, ved å inkorporere trekk fra vidt ulike områder som folkekunst, fotografi, maleri m.m. En slik praksis fordrer etter min mening et fortolkningsmessig gjensvar. Det har jeg forsøkt å gi ved å løfte frem ulike forståelsesmåter og ved å kombinere den formale analysen med et kontekstuellt perspektiv.

Selv om jeg trekker inn og drøfter stilistiske virkemidler, som bruken av collage, ser jeg likevel faren ved å anvende såpass mange historiske referanser og skikkelser som jeg gjør

²⁰⁵ Paasche, *Hannah Ryggen. En fri*, 185.

i analysen av *Schweden* og noen av de andre verkene. Risikoen for å redusere kunstverket til en representasjon øker, og når denne informasjonen inngår i et narrativt forløp kan det i tillegg skapes et inntrykk av at verkets verdi kun ligger i dets rolle som historisk dokument eller som et symptom på en historisk utvikling, og ikke i dets estetiske kvaliteter.

Mange kritikere av ikonologien og semiotikken, deriblant den franske teoretikeren Jean-François Lyotard, fremhever den *narrative* formen som en motarbeidelse av det *figurale*, det vil si de sanselige eller kroppslige kvalitetene ved et verk.²⁰⁶ Denne posisjonen har mye til felles med andre franske teoretikers stillingtagen til fordel for de sanselige aspektene ved bilder og andre kunstverk, som Georges Didi-Hubermans *Confronting Images* (utgitt på fransk i 1990), den sene Roland Barthes i *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet* (utgitt på fransk i 1980) og Gilles Deleuze i flere sammenhenger, blant annet i tobindsverket *Cinema 1. Movement-Image* og *Cinema 2. Time-Image* (utgitt på fransk i henholdsvis 1983 og 1985), hvor han avviser filmens narrativ eller plot som det sentrale, og heller foretar en grundig taksonomi og mediespesifikk analyse over filmens ulike bilder.

I teksten «Taking the Side of the Figural» samler Lyotard kropp, affekt, begjær og det visuelle i betegnelsen «the figural» (eller det blekere norske begrepet «figurale»²⁰⁷). Jeg føler et visst slektskap med hans refleksjon rundt det figurale. Samtidig oppleves ideen om det visuelle som noe som oppløser og bryter med alle former for etablerte tenkemåter, som unødvendig romantisk. Det visuelle inngår, som alle andre uttrykksformer, i en felles utforskning av hvordan vi forholder oss til verden – sansemessig og intellektuelt. Kunst er ikke en aktivitet lukket om seg selv, eller en motsetning til det språklige. I Ryggens kunstnerskap ser man hvordan relasjonen mellom figur, abstraksjon og ornament danner et tydelig, selvstendig og signifikant estetisk uttrykk, samtidig som det inngår i en større offentlig samtale om aktuelle problemer i samtiden. Lyotard peker på det narrative som en hindring for å uttrykke de estetiske kvalitetene. Dette er i en viss grad en relevant innvending, fordi formen byr på utfordringer når det gjelder å yte de estetiske kvalitetene nok respekt. Men kanskje ligger problemet snarere i *hvordan* det narrative utformes, enn i det narrative i seg selv.

Hannah Ryggen. En fri ble ikke skrevet som en doktorgradsavhandling, men som en fagbok som skulle være tilgjengelig for et bredt publikum. Mitt mål var å skrive om kunsten

²⁰⁶ Margaret Iversen og Stephen Melville har en fin gjennomgang av den franske tilnærmingen i kapittelet «Seeing and Reading» i *Writing Art History. Disciplinary Departures*, 129-150. Iversen og Melville viser også hvordan Maurice Merleau-Pontys *The Phenomenology of Perception* har vært en viktig referanse både for Lyotard, Barthes og Meyer-Schapiro.

²⁰⁷ Lyotard, «Taking the Side of the Figural», 36.

slik at det ble skapt et felles sensorisk rom for leser og avsender, som kunne gi plass til både affekt, ekspresjon og refleksjon. Videre ønsket jeg å belyse verkenes tilblivelseshistorie, og derigjennom verkenes forbindelser til opphavskvinnen og til politiske og sosiale faktorer. Måten jeg har vektlagt kunstverks rolle som historisk dokument, henger sammen med mitt ønske om å knytte verkenes tilblivelse til et «tidsbilde»: de ble ikke skapt i et vakuum, men av en kropp i verden som handlet og agerte på den virkeligheten hun opplevde. Målet var å komplementere kunstverkenes sanselige og estetiske kvaliteter med en skildring av det arbeidet som bidro til at de ble skapt, samt andre faktorer som virket inn.

Det eksisterer en underliggende diskusjon om forholdet mellom kunstkritikk og kunsthistorie her, for en behandling av kunstverket som utelukkende et estetisk fenomen lar seg lettere forene med kunstkritikk enn med kunsthistorieskriving. Det skal sies at Gilles Deleuze faktisk klarte å skrive en filmhistorie nesten kun ved å behandle de formale kvalitetene ved film. Hovedproblemet ved Deleuze sin tilnærming er at den utelukker det faktum at ulike visuelle uttrykk alltid har påvirket og informert hverandre (både utviklingen innen fotografi og billedkunst fikk stor betydning for det filmatiske uttrykket på 1950-tallet). Deleuze lar også andre verdenskrig være «første beveger», det vil si den utløsende faktor for paradigmeskiftet i filmhistorien (i hans terminologi vil det si overgangen fra *handlingsbildet* til *tidsbildet*). Andre verdenskrig er en ekstern faktor som logisk sett ikke hører med i det mediespesifikke universet, men den trekkes inn fordi Deleuze har problemer med å forklare hva som driver utviklingen av det estetiske uttrykket.

Disse konsekvensene minner om svakheter ved flere av de kunsthistorikerne som har forfektet en relativt formal tilnærming, som Henri Focillons *Vie des formes* (1934, oversatt til engelsk i 1948, *The Life of Forms in Art*), Heinrich Wölfflins «Principles of Art History: The Problem of Development of Style in Later Art» (1915, oversatt til engelsk i 1935) eller Clement Greenbergs praksis som kunstkritiker (se 4.3.1). En ren formal behandling impliserer en forståelse av verket som *autonomt*, det vil si uavhengig av ytre faktorer og historiske betingelser. «*To be autonomous is to have a separate history*», som Podro poengterer, og et slikt perspektiv ville bryte grunnleggende med min problemstilling.²⁰⁸

Jeg har derfor forsøkt å være det som Podro karakteriserte som «a critical historian», en som balanserer på stram line mellom kontekst og estetikk:

²⁰⁸ Podro, *The Critical Historians of Art*, 41.

If a writer diminishes the sense of context in his concern for the irreducibility or autonomy of art, he moves toward formalism. If he diminishes the sense of irreducibility in order to keep a firm hand on extra-artistic facts, he runs the risk of treating art as if it were the trace or symptom of those other facts. The critical historians were constantly treading a tightrope between the two.²⁰⁹

4.3 Modernisme og politikk. Avantgarde og anakronisme

Det er flere iøynefallende trekk ved Hannah Ryggens kunstnerskap i den perioden jeg undersøker: hennes formspråk kombinerer abstraksjon og figurasjon med ornamentet, kunstverkene er tydelig forankret både i en modernistisk tradisjon og i folkekunst, og mange av dem har et tydelig politisk budskap og fungerer nærmest som *aktivistiske* arbeider.

I sum overskrider verkene den tradisjonelle kunsthistoriske forståelsen på mer enn én måte. De er både *avantgardistiske* og *anakronistiske*. I *Hannah Ryggen. En fri* ønsket jeg ikke å trekke inn en omfattende diskusjon om modernismen. Her er det imidlertid på sin plass å presisere min bruk av begrepet og se nærmere på hvorfor og hvordan den rådende forståelsen av modernismen – og kritikken av den – griper så dypt inn i mange av de problemstillingene jeg undersøker.

4.3.1 Modernismedefinisjon: Clement Greenberg

En av dem som har formet vår forståelse av modernismen, er den amerikanske teoretikeren og kunstkritikeren Clement Greenberg. Flere av hans tekster definerer modernismens holdning til visuell kunst, blant disse er «Modernist Painting» (1960), som opprinnelig ble holdt som et radioforedrag. Her løfter han fram modernismen som en historisk nyvinning, skapt av den vestlige sivilisasjonen, som i stor grad handler om å sette spørsmåltegn ved den samme sivilisasjonen:

Modernism includes more than just art and literature. By now it covers almost the whole of what is truly alive in our culture. It happens, however, to be very much of a historical novelty. Western civilization is not the first civilization to turn around and question its own foundations, but it is the one that has gone furthest in doing so. I identify Modernism with the intensification, almost exacerbation, of this self-critical

²⁰⁹ Podro, *The Critical Historians of Art*, xx [forordet].

tendency that began with the philosopher Kant. Because he was the first to criticize the means itself of criticism, I conceive of Kant as, the first real Modernist.

The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence.²¹⁰

Etter denne åpningen, der han plasserer modernismens opphav i en mer generell samfunnsutvikling (uten nærmere forklaring), og i Kants filosofi, beveger han seg raskt over til en spesifikk del av kunsten, maleriet, som tilskrives modernismens nøkkeltrekk – å *være selvkritisk*. For å lykkes med denne selvkritikken må alle trekk og virkemidler hentet fra andre kunstuttrykk renses ut. Alle medier må søke seg mot en «mediespesifikk» situasjon og derigjennom «rense» seg selv: «Thus would each art be rendered ‘pure,’ and in its ‘purity’ find the guarantee of its standards of quality as well as of its independence.»²¹¹ For først når man vet hva som er særegent for en disiplin, kan man arbeide kritisk med den og videreutvikle uttrykket, hevder Greenberg.

Greenberg fremstiller ikke modernismen som et tradisjonsbrudd, han etablerer snarere modernismen som en fortelling som begynner med «de gamle mestere», og som så beveger seg mot Édouard Manet, som Greenberg erklærer som den første modernist.²¹² Manets anstrengelser, og Greenbergs søken etter kunstformer som har renses seg for alt utvendig og lånt, innfris i møte med det *amerikanske abstrakte modernistiske maleriet*. Det er et maleri som viser frem mediets essens, dets unike virkemiddel, *todimensjonaliteten* («flatness»). Slik skriver Greenberg modernismens malere (som Willem de Kooning, Jackson Pollock, Hans Hofmann, Barnett Newman og Clyfford Still) inn i en uavbrutt tradisjon som starter med «de gamle mestere» og fullendes i det mediespesifikke modernistiske maleriet.

Flere av Greenbergs tanker i «Modernist Painting» gjenfinnes i det langt tidligere essayet «Avant-garde og kitsch» (1939), der ideen om autonom kunst lanseres som et svar på etterkrigstidens sosiale og politiske betingelser. Greenbergs tekst er et forsvar for avantgardistisk kunst som, ifølge ham, ble presset fra to ulike kanter: oppblomstringen av

²¹⁰ Greenberg, «Modernist Painting», 85.

²¹¹ Ibid., 86. Greenberg knytter også det mediespesifikke og det selvkritiske til trekk som plasserer det modernistiske maleriet i et slags åndelig felleskap med den vitenskapelige tradisjonen.

²¹² «Nothing could be further from the authentic art of our time than the idea of a rupture of continuity. Art *is*—among many other things—continuity, and unthinkable without it. Lacking the past of art, and the need and compulsion to maintain its standards of excellence, Modernist art would lack both substance and justification.» Ibid., 93.

diktaturer (Stalin, Mussolini, Franco og Hitler), og den massive *kommersialiserte visuelle kulturen*, som beskrives som «kitsch» eller «junk».

Greenberg hevder at diktatoriske regimer ikke ønsker en ambisiøs kunst. I stedet søker de en folkelig, enkel form for realisme som er lett å forstå. Den liberale kapitalismen vil på sin side tendere mot å tilby lettjent underholdning for et størst mulig antall betalende publikummere. Det vil si underholdning som er designet for distraksjon, og som anvender følelsesmessige komponenter for å manipulere betrakterens oppmerksomhet.²¹³ Felles for kunsten innenfor begge samfunnsformer er utbredelsen av *kitsch*, som livnærer seg på det sentimentale, enkle konvensjoner og iøynefallende overflateeffekter. Kitsch gjør refleksjon overflødig. Der avantgardistisk kunst befatter seg med årsak, vil kitschen være sentrert mot (emosjonell) virkning.

Dannelsen av avantgarden inntraff parallelt med industrialiseringen, ifølge Greenberg. (Dette utviklingshistoriske trekket går igjen i «Modernist Painting».) Da kunstnerne ble fremmedgjort fra naturen og mistet imitasjonen av naturen som motiv, vendte de seg mot selve håndverket og mot tidligere representasjoner – de vendte seg mot imitasjonen av imitasjonen. Bildets motiv eller innhold ble ikke lenger så viktig, men i større grad dets form – dets hvordan. Eller for å si det på en annen måte: Der tradisjonens mestere var opptatt av å imitere naturen og dermed den realistiske gjengivelsen, søkte avantgarden seg mot de materielle virkemidlene, mot de maleriske konvensjonene og teknikkene som lå til grunn for imitasjonen. Slik ble verket selvforsynt («self-contained»). Det ble kun avhengig av seg selv og sin egen tradisjon, og logisk nok også uavhengig av verden rundt seg.

Greenbergs foretrukne avantgarde-kunstnere beveget seg i økende grad bort fra illusjon og narrativ, mot *abstraksjon* og *selvrefleksjon*. Det er Greenbergs betoning av de formale aspektenes betydning som gjør at han med rette kan kalles en *formalist*:

Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, even Klee, Matisse and Cézanne derive their chief inspiration from the medium they work in. The excitement of their art seems to lie most of all in its pure preoccupation with the invention and arrangement of spaces, surfaces, colors, etc., to the exclusion of whatever is not necessarily implicated in these factors.²¹⁴

²¹³ Manipulasjon av oppmerksomhet er noe Adorno utvikler videre i sin tenkning rundt *kulturindustrien*.

²¹⁴ Greenberg, «Avant-Garde and Kitsch», 9.

Det er nettopp den formalistiske tilnærmingen som får den russiske filosofen og kunstkritikeren Boris Groys til å sammenligne Greenbergs forståelse av avantgardeskunstneren med *connoisseursens* – den profesjonelle kjenneren av kunst. For kjennerens oppgave er å avsløre teknikker og virkemiddel, samtidig som han ignorerer innhold.²¹⁵

Greenbergs fremstilling bryter ikke bare med avantgardens selvforståelse som opprørsk og avvisende til tradisjonen, ifølge Groys, den markerer også et avgjørende skifte i forståelsen av avantgardens politiske konsekvenser:

Greenberg believes, namely, that the connoisseurship that makes the spectator attentive to the purely formal, technical, material aspects of the work of art is accessible only to those who ‘could command leisure and comfort that always goes hand in hand with cultivation of some sort’. For Greenberg this means that the avant-garde art can hope to get its financial and social support only from the same ‘rich and cultivated’ people who historically supported traditionally art. Thus the avant-garde remains attached to the bourgeois ruling class ‘by an umbilical cord of gold’.²¹⁶

I stedet for å forsterke den tradisjonelle motsetningen mellom fortidens og fremtidens kunst, som mange av avantgardeskunstnerne selv fremhevet, etablerer Greenberg med sitt kitschbegrep et skisma mellom høy og lav: mellom en avantgarde for en herskende elite og kitsch for massene. Det er i oppdagelse av kitsch som et moderne fenomen at Greenbergs virkelige fortjeneste ligger, hevder Groys, og mener dette også tilkjenner Greenbergs politiske ståsted: «In the best Marxist tradition he [Greenberg] turns his attention to the art of the oppressed classes and puts it at the centre of his cultural analysis – even if his own aesthetic attitude towards this art remains extremely negative».²¹⁷

Greenberg argumenterer for at kitsch er et grunnleggende moderne fenomen som reflekterer massenes smak og følelser, og som av den grunn er det kunstuttrykket massene velger. I «Avant-Garde and Kitsch» er det kitsch som erstatter folkekunsten, kitsch er et produkt av ny teknologi og av en ny sosial orden. Denne fortellingen om modernismen har fått store ringvirkninger. Som Groys påpeker: «It is not accidental that ‘Avant-Garde and Kitsch’ served as a starting point for the analysis of the culture industry undertaken by Theodor Adorno and Max Horkheimer in their *Dialectic of Enlightenment* (1947)».²¹⁸

²¹⁵ Groys, «Clement Greenberg. Art and Culture: Critical Essays, 1961», 130.

²¹⁶ Ibid., 130.

²¹⁷ Ibid., 134.

²¹⁸ Ibid., 134.

Jeg vil legge til at kjønnsaspektet, sammen med logikken og retorikken i Greenbergs kunsthistoriefortelling, også er av stor betydning. Hans modernistiske kanon består utelukkende av menn, og i sin form deler hans kunsthistorie trekk med Vasaris *Lives of the Artists*: I likhet med Vasari etablerer Greenberg en utviklingshistorie med forløpere som leder opp til skribentens egen samtid. Både hos Vasari og Greenberg lever de ypperste (mannlige) mesterne nær dem selv, i tid og sted.

4.3.2 *Geniets ånd: T. J. Clark og Gabriel Josipovici*

Greenbergs tanker om modernismen er for omfattende til at de kan gjennomgås i detalj her. De har influert mange, blant andre T. J. Clark. Selv om han i utgangspunktet var sterkt kritisk til Greenbergs tanker, er det lett å se at han er preget av dem.²¹⁹ I *Hannah Ryggen. En fri* bruker jeg Clark som diskusjonspartner på temaet modernisme og politikk. Dette er dels begrunnet i Clarks dype engasjement i Picasso, som Hannah Ryggen var svært opptatt av, og i hans definisjon og behandling av modernismen.

Med utgivelsen av *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851* og *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* i 1973, fikk Clark status som en av de kunsthistorikerne som virkelig anla et perspektiv der kunstens sosiale historie betones.

Det første kapittelet i *Image of the People* har tittelen «On the Social History of Art». Her anlegger Clark et ny-marxistisk perspektiv, samtidig som han retter kritikk mot andre marxistiske kunsthistorikere for deres nærmest lovmessige syn på kunsten som en speiling av sin tids dominerende ideologi (her sikter han i særdeleshet til Arnold Hauser og hans *Social History of Art* fra 1951, men også til Nicos Hadjinikolaous *Art History and Class Struggle* fra 1973). Kritikken forsterkes i forordet til 1982-utgaven av *Image of the People*, der han fremhever at kunsten må tillegges en mer aktiv rolle:

The making of a work of art [...] is a series of actions in but also on history [...] A work of art may have ideology (in other words, those ideas, images, and values which are generally accepted, dominant) as its material, but it *works* that material; it

²¹⁹ Dette understøttes blant annet av at John O'Brian, redaktøren for den fire binds store utgivelsen *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, takker T. J. Clark for å ha oppmuntret ham til å kartlegge, lese og samle inn Greenbergs tekster. Se O'Brian, *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, vol. 1, xiii.

gives it a new form and at certain moments that new form is itself a subversion of ideology.²²⁰

Merk at det er formen som har den aktive rollen. Clark påpeker videre at ideologi ikler oss skylapper som skaper blinde flekker i vår virkelighetsforståelse. Derfor må kunsthistorikeren studere «blindness as much as vision».²²¹

Det jeg liker ved Clark er kompleksiteten og presisjonen som preger hans behandling av det historiske materialet og de kunsthistoriske analysene. Han foretar en seriøs behandling av den historiske konteksten, yter motstand mot intuitive analogier mellom form og ideologisk innhold og nærer dyp respekt for de visuelle kvalitetene ved det kunstneriske uttrykket. Dette kommer særlig frem i femte og sjette kapittel, hvor Clark viser hvordan Courbets malerier ikke representerer en bestemt ideologi, men snarere fungerer som *intervensjoner i ideologi* på forskjellige vis, avhengig av den kontekst (samfunnslag, steder, situasjoner, resepsjoner o.l.) som verkene opptrer i. For Clark kan kunstverk primært være intervensjoner ved at de avkler tankestrukturene som makten produserer og hviler i. Dette kommer som oftest til uttrykk gjennom en form for *ambivalens*, eller som noe selvmotsigende på det formale planet.²²² Clark er med andre ord uinteressert i verk som eksplisitt uttrykker et ideologi-kritisk innhold, av den enkle grunn at verket da vil være *for åpenbart engasjert*. Dette er et standpunkt svært mange kunsthistorikere forfekter. Etter mitt syn avslører det en banal kausalitet: Alt som er eksplisitt politisk (innhold), er uinteressant som kunst, fordi det er for enkelt på et formalt plan. Eller sagt på en annen måte: Kunst kan bare være intelligent og politisk hvis formen er ambivalent eller selvmotsigende. Greenbergs frykt for at kunsten skal reduseres til politikken tjener lever videre, men jeg mener man kan stille spørsmål ved denne holdningen, noe jeg kommer tilbake til.

Å benytte inkonsekvens og paradoksalitet som kritiske og avslørende punkt er et trekk som gjenfinnes i psykoanalysen, og kanskje særlig i Jacques Lacans kontinentale miks av Sigmund Freud og Karl Marx på 1960-tallet, som Clark var tydelig inspirert av.²²³ Det at Clark var tidlig ute med å dyrke *bruddlinjer*, fremfor de sammenhengende og enhetlige

²²⁰ Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, 13.

²²¹ *Ibid.*, 15.

²²² Dette kommer for eksempel godt frem i Clarks analyse av Courbets *Begravelsen i Ornans* (1849-50), *ibid.*, 77-100.

²²³ Clark hadde et opphold i Paris på Centre national de la recherche scientifique fra 1966-1967, og han var medlem i Situationists Internationale i 1966 – altså i ett år – før han ble kastet ut. Bruken av *détournement*, modellen som de internasjonale situasjonistene anvendte for sitt politiske arbeid, er også virksom i Clarks tekster.

fortellingene som venstresiden tidligere hadde foretrukket, gjør at han også kan knyttes til poststrukturalistene på 1980-tallet.

Hangen til bruddlinjer kommer til syne i hans kjente *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (1999). Her identifiserer Clark modernismen som uløselig forbundet med sekulariseringen av Europa. Kunstens evne til å artikulere verden på en uanstrengt måte forsvinner i denne perioden, og for at den i det hele tatt skal fremstå som noenlunde meningsfull under disse endrede livsbetingelsene, må kunsten akseptere at dens beste frembringelser ligger i fortiden. Dette er så langt i tråd med Hegels utsagn om «kunstens død». Clark skriver:

Because ever since Hegel put the basic proposition of modernism into words in the 1820s – that ‘art, considered in its highest vocation, is and remains for us a thing of the past’ – art’s being able to continue has depended on its success in making that dictum specific and punctual. That is to say, on fixing the moment of art’s last flowering at some point in the comparatively recent past, and discovering that enough remains from this finale for a work of ironic or melancholy or decadent continuation to seem possible nonetheless.²²⁴

For Clark innebærer ikke Hegels utsagn at det ikke vil skapes mer kunst, men at kunsten må forholde seg til denne realiteten, noe som gir den et drag av ufullstendighet, melankoli og tvetydighet. For å sikre seg stabil grunn under bena, må kunstneren – med ambivalens – fetisjere det harde praktiske og tekniske aspektet ved frembringelsen av kunst. Her er med andre ord Clark helt på linje med Greenberg. Modernisme er, for Clark, å gjøre sluttens uendelighet tålelig: «by time and again imagining that it has taken place – back there with Beethoven scratching out Napoleon’s name on the Eroica symphony, or with Rimbaud getting on the boat at Marseille».²²⁵

Det betyr ikke at de er enige i alt. Som det fremgår av tittelen på boken (*Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*) anser ikke Clark modernismen som en lineær historie, à la Greenberg, selv om begge bygger på Hegels forståelse av modernismen. (Greenbergs presentasjon av avantgarden er for eksempel helt i overenstemmelse med Hegels utviklingslogikk.) Clark bygger sin fremstilling av modernismen på det han kaller episoder, og sentralt står de kunstnerne som aksepterte de tidligere nevnte betingelsene, men som

²²⁴ Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, 371.

²²⁵ *Ibid.*, 373.

likevel ønsket å henvende seg ut til et bredt publikum. Det gjelder blant andre Jacques-Louis David, de tidlige arbeidene som El Lissitsky og Kasimir Malevich gjorde sammen i Vitsiebsk under de første årene i den russiske revolusjonen og ikke minst Georges Braques og Pablo Picassos felles anstrengelser med kubismen.

Gradvis oppdager disse kunstnerne at en «kunst for folket» ikke lenger er mulig å skape, og det er denne ideen Clark tar farvel med i sin tittel.²²⁶ Fra å besynge Courbet og en sosial bevisst kunsthistorie i *Image of the People*, ender han her i å skrive en slags elegi over modernismens tapte muligheter. Han siterer Picasso, som skal ha fortalt Françoise Gilot hvorfor dette tok slutt: «As soon as we saw that the collective adventure was a lost cause, each one of us had to find an individual adventure. And the individual always goes back to the one which is the archetype of our times: that is, van Gogh's – an essentially solitary and tragic adventure».²²⁷

Clark er åpenbart ikke en talsmann for baktroppen eller kitschen, men for de store kunstnerne under avantgarden. I hans siste bok, *Picasso and Truth. From Cubism to Guernica* (2013) presenteres Picasso som redningen. Picasso er den eneste som er i stand til «å puste liv i den døde kroppen», det vil si maleriet, men for å gjøre dette må han trekke seg tilbake fra omverden.²²⁸ I likhet med Greenberg løfter altså Clark frem betydningen av *tilbaketrekningen*.²²⁹ Picasso er ikke alene om denne tilbaketrekningen, ifølge Clark, han befinner seg i godt selskap bestående av blant andre Schwitters, Matisse, Mondrian, Tatlin, Bonnard, Malevitsj, Duchamp og Pollock.²³⁰ Når Clark snakker om kunst, snakker han om «the high art», om mesterverkene, skapt av etablerte, «store kunstnere» i den europeiske og amerikanske tradisjonen:

Modernism—the high art of Europe and the United States in the twentieth century—could have been otherwise. It ought to have been otherwise. And this is not a judgment brought to the period's masterpieces from outside [...] but *the judgment of the masterpieces on themselves*. They are what preserves the tragic experience

²²⁶ Uttrykket «Farewell to an Idea» hentes for øvrig fra diktet *The Auroras of Autumn* fra 1948 av Wallace Stevens.

²²⁷ Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, 222. Også Karsten Harris er oppmerksom på, og kritisk til denne melankolske posisjonen i sin anmeldelse «T. J. Clark. Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism»: 362.

²²⁸ Clark, *Picasso and Truth*, 5.

²²⁹ For Greenberg var det tilbaketrekningen som gjorde det mulig å skape nye og utfordrende kunstverk som opprettholdt muligheten for kritisk erfaring og oppmerksomhet. Det synspunktet deler Clark: Tilbaketrekningen var kunstenes eneste mulighet til å overleve.

²³⁰ Clark, *Picasso and Truth*, 14.

summed up, and conjured away, by the blank term ‘modernity,’ and therefore what goes on telling us how much modernity’s aesthetic—its discord, its senselessness, its destruction of difference, its self-congratulatory ‘Less is more’—is to be regretted at the same time as it is fed on. *Toujours à respirer si nous en périssons.*²³¹ [Mine uthevninger.]

Når det er sagt, avviser Clark enhver tro på transcendentale estetiske verdier. Han søker heller å undersøke på hvilke måter de estetiske verdiene kan ha et samfunnsmessig innhold, og hvordan disse relaterer seg til de uløste sosiale motsetningene og spenningene som finnes i modernitetserfaringene.²³² Clark befinner seg med andre ord et godt stykke unna Panofskys harmoniserende modell, og i utgangspunktet skulle hans kontekst- og historiesensitive modernismeforståelse passe som hånd i hanske for mitt arbeid. Men som vi har sett finnes det en rekke problematiske trekk som både handler om hva som regnes som modernisme, hvilke kunstnere som inngår i den og forståelsen av hva som gjør et kunstverk politisk. I tillegg beveger Clark seg mer i retning av en formalistisk forståelse av kunst med *Picasso and Truth*.

Hvordan forstå og definere modernismen? Jeg har ikke hatt behov for å forstå modernismen som en stilistisk epoke på linje med barokken eller manierismen. Jeg deler det (ukontroversielle) synet på modernismen som Gabriel Josipovici fremsetter i *What Ever Happened to Modernism?*, der han peker på en historisk prosess som begynner med det Weber kalte *die Entzauberung der Welt* (avtryllingen av verden) som kom med renessansen, protestantismen, kapitalismen og vitenskapens fremskritt.²³³ Denne avtryllingsprosessen ga opphavet til en følelse, en erkjennelse av å ha kommet for sent på et vis, eller å ha tapt noe grunnleggende, og den åpner for at det er lov å flagge tvil og usikkerhet.²³⁴ Josipovici hevder at modernismen:

needs to be understood [...] as the coming into awareness by art of its precarious status and responsibilities, and therefore as something that will, from now on always be with us. Seen in this way, Modernism, I would suggest, becomes a response by

²³¹ Clark, *Picasso and Truth*, 4.

²³² Raymond Spiteri, «A Farewell to modernism? Re-reading T. J. Clark»: 2.

²³³ Max Weber anvendte dette uttrykket i *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* i 1904. Josipovici hevder det opprinnelig skal ha vært Friedrich Schiller som kom med dette uttrykket først, *What Ever Happened to Modernism?*, 12.

²³⁴ Josipovici, *What Ever Happened to Modernism?*, 13. Som Josipovici påpeker, fremstår dette også som selve hovedanliggende for romantikken. Josipovici innser at han kan bli avskrevet som nostalgiker, men hevder like fullt at det er mulig å trekke et skille mellom en *førmoderne* og en *moderne* samfunnstilstand.

artists to that ‘disenchantment of the world’ to which cultural historians have long been drawing our attention.²³⁵

Modernismen er med andre ord ikke en stilmessig avgrenset periode som ligger trygt bak oss, men en tilstand vi fremdeles er en del av.²³⁶ Dette, skulle man tro, innebærer at de kunstverkene som frembringes under modernismen ikke kan forstås som en adskilt del av menneskers virke, men snarere som et stykke arbeid som inkorporer kropp, erfaringer og politikk. Under en slik definisjon vil kunstverk kunne forstås som indikatorer (ikke nødvendigvis entydige) på hvordan vi organiserer vår egen eksistens.²³⁷ Så hvis modernismen er en tilstand, er det følgelig også umulig å anse kunst som noe autonomt. Ja, som en del av vår livspraksis med en egen separat historie (jf. Podro). Så langt er Josipovici og jeg enige. Når det kommer til praksis – det vil si i måten kunstverkene tenkes og analyseres på – fortoner det seg imidlertid litt annerledes.

Josipovici var inspirert av Clarks *Farewell to an Idea* da han skrev *What Ever Happened to Modernism? I Picasso and Truth* betoner Clark selv i enda større grad verkene og en formal analyse av dem. Både Josipovici (*What Ever Happened*) og Clark (*Picasso and Truth*) anvender i store trekk den samme forståelsen av modernismen, og begge søker å forklare modernismen fra innsiden, fra kunstverkene selv. Det er *i* verkene at dommen over egen samtid ligger. I begge bøkene presenteres den historiske konteksten kun som en ramme-fortelling, det vil si som noe som omslutter kunstverkene som skapes. Virkeligheten befinner seg utenfor verket (eller i dets randsoner). Men når verkene analyseres, trer den historiske konteksten likevel frem gjennom fortolkningen av formale elementer.

I Clarks *Picasso and Truth* er for eksempel den historiske konteksten «lesbar» i utviklingen av Picassos behandling av *rom*. Kunstnerens maleriske gjengivelse og kamp med rommet som en formal størrelse, blir hos Clark en metafor for hans tilnærming til virkeligheten og et symptom på den historiske utviklingen:

Space [...] has a specific character for human beings, which changes profoundly through history. The Blue Room is my emblem of that. Our existing in a set of

²³⁵ Josipovici, *What Ever Happened to Modernism?*, 11.

²³⁶ En lignende tankegang preger Ljubica Ilics *Music and the Modern Condition: Investigating the Boundaries* (2016), og da kanskje særlig ideen om en modernitet som en tilstand som vedvarer, men som endrer karakter, form og innhold.

²³⁷ Paasche, *Hannah Ryggen. En fri*, 76.

surroundings, our understanding of enclosure or infinity or proximity or continuity – all this is contingent. It is inflected by the totality of events.²³⁸

Clarks kjennskap til den historiske konteksten er dermed helt nødvendig og den virker definitivt inn på analysen, men er ikke videre synlig i teksten. Dette kan sies å nærme seg en slags diagnostiserende øvelse. Den har bare motsatt fortegn av den varianten den britiske kunsthistorikeren Ernst Gombrich gjorde seg til kritiker av i sin artikkel «Style» (1968), der han kritiserte en analytisk modell hvor den historiske konteksten stod i et kausalt forhold til form og motiv. Den historiske konteksten ble viet mye plass, mens den formale analysen trådte i bakgrunnen. Hos Clark vil jeg hevde det forholder seg motsatt.

Heller ikke *kunstneren* kan man finne direkte spor av i kunstverkene i *Picasso and Truth*. Gjennom den kunstneriske prosessen har kunstneren (Picasso) på mesterlig vis transformert seg selv og blitt en ånd («a ghost»). Han har, for å parafrasere Clark, «blitt en annen».²³⁹ Han har utradert seg selv gjennom maleriene og blitt en tids-ånd. Slik sett er det logisk at Clark tydelig avviser en biografisk vinkling, han klassifiserer den som annenklassens kjendisliteratur («second-rate celebrity literature»)²⁴⁰ For Picassos malerier handler ikke om kunstneren selv, men om den monstrøse virkeligheten de selv er en del av. De er for Clark et svar på det tjuende århundrets «most difficult pictorial thought». Likevel lykkes Picasso i å etterlate seg malerier som bærer i seg samtidens spor, ikke hans egne.

Både kunstneren og kunstverkene befinner seg med andre ord i en merkelig diffus relasjon til den konkrete virkeligheten. På den ene siden blir verkene forstått som autonome enheter, samtidig befinner de seg unektelig i et historisk forløp som verken Clark eller Josipovici ignorerer. Clark avviser biografi som sladder. For ham er det litteratur som: «operates on the assumption that we shall understand what we are looking at better if we know which of Picasso's mistresses is taking a bath [...] You will get little or no such 'biography', I promise in the series to come».²⁴¹ I stedet er det den maleriske utviklingen av rommet (det vil si den historiske utviklingen) som er i fokus. Og rommet og den sanselige opplevelsen av det er, i motsetning til hvilken kvinne som stiger opp eller ned av badet, en allmenn, ja faktisk en kantiansk kategori som Panofsky anvender i ett av sine begrepspar.

²³⁸ Clark, *Picasso and Truth*, 39.

²³⁹ Clark viser hyppig til poeten Rimbauds utsagn «Je est un autre», som visstnok var et av Picassos eget favorittutsagn.

²⁴⁰ Clark, *Picasso and Truth*, 4.

²⁴¹ *Ibid.*, 25.

Jeg stiller meg også avvisende til forfattere som pretenderer å leve seg inn i hodet på sitt biografiske subjekt og som synser omkring hva personene følte og tenkte i gitte situasjoner. Men jeg deler ikke Clarks kategoriske avvisning av de biografiske elementene som sådan. Hvis Clark virkelig var så uinteressert i biografi og av enkeltmenneskers flyktige gjøren og laden, og så opptatt av at alt man trenger å finne ligger i verket selv, skulle man tro han heller ikke var særlig opptatt av hva kunstneren har sagt og ment. Men det er han. Clark bringer til stadighet inn sitater av Picasso (gjengitt av andre forfattere), for å underbygge egne påstander. Han uttaler seg i det hele tatt ofte om kunstnerens *intensjoner*, som her, hvor han diskuterer Picassos arbeider fra 1920-tallet: «The style is an expedient: Picasso may be on the outside of it but he is chillingly confident that he can turn it to his purposes: it is the best means he has, in 1920, to make the body materialize again.»²⁴² Hvordan vet Clark hva Picasso er så «iskaldt selvsikker» om?

Mange av verksanalysene til Josipovici og Clark er glimrende. Clarks behandling av rommet og skala er grundig og svært god. Min kritikk handler primært om hvordan modernismen defineres, hvem den omfatter, forsvaret av autonomi og delvis den retorikken som benyttes. Særlig Clark har en tendens til å bli unødvendig autoritær, og til å konstruere dikotomier og en utviklingslogikk med etertidens visshet i bakhodet. Da oppstår som kjent problemet med *konvergens*, som Bal og Bryson advarer mot i «Semiotics and Art History: A Discussion of Context». Videre er det slik at en argumentasjon som tar for seg en utvikling basert på formale trekk, gjerne får et skjær av noe uangripelig ved seg. Den fremstår nærmest som en naturvitenskaplig utvikling, og oppfyller slik deler av kunsthistoriestandens konservative drøm om det Martin Jay kaller en «culture of critical discourse», et sted der «only better ideas should prevail in a setting of perfect neutrality, an abstract contextless context. Here the authority of the personal name is abandoned for the authority of the argument».²⁴³

Det finnes svært mange ulike fremstillinger av modernismen i kunsthistorisk teori, men jeg vil hevde at den Clark og Josipovici gjør seg til talsmenn for i sine analyser, representerer et tverrsnitt av kunsthistoriestanden og er uttrykk for en gjengs og allment anerkjent forståelse.

²⁴² Clark, *Picasso and Truth*, 38-39.

²⁴³ Jay henter uttrykket «culture of critical discourse» fra sosiologen Alvin Gouldners *The Future of Intellectuals and the Rise of the New Class* (1979). Sitatet er hentet fra Jays artikkel «The Academic Woman as Performance Artist», 139. Den er et kritisk og relativt nedlatende angrep på kvinnelige akademikere som blant andre Judith Butler, Jane Gallop, Avital Ronell og Gayatri Chakravorty Spivak. Mathias Danbolt gjorde meg oppmerksom på denne artikkelen gjennom sin avhandling.

Clark hevder at det er et viktig metodisk prinsipp å lete etter blindsoner forårsaket av ideologi i arbeidet med å skrive kunsthistorie. Men slike blindsoner finner man også hos Clark selv og hos Josipovici. Den modernismehistorien de forteller i sine bøker (utgitt i henholdsvis 2010 og 2013) er tydelig kjønnnet. Alle de definerende kunstnerne de løfter frem er menn, og utvalget følger det samme kjente mønsteret som Alfred Barr la grunnlag for i sin paradigmatisk kartlegging av modernismens ulike bevegelser i katalogen som fulgte utstillingen *Cubismen and Abstract Art* på MoMA i 1936, og som Greenberg senere adopterte og reproduiserte.

Av alle de langt over hundre forfatterne og kunstnerne som Josipovici trekker frem i *What Ever Happened*, skriver han kun rosende om fire kvinnelige forfattere – Iris Murdoch (som han ikke liker noe særlig), Muriel Spark, Virginia Woolf og Marguerite Dumas. (Toni Morrison og Nathalie Sarraute nevnes i hver sin setning.) I tillegg trekkes Tracy Emin og Irène Némirovsky frem som eksempler på kunstnere/forfattere som ikke innfrir Josipovicis kvalitetskrav. (Det skal for skams skyld også nevnes at han trekker frem en håndfull kvinnelige *teoretikere* i positive vendinger.) Talende inntil det komiske har han da også valgt Paul Klees *Gespent eines Genies* (Ghost of a Genius) som illustrasjon på forsiden av sin bok.²⁴⁴

Clarks bok om Picasso er nesten verre. Av kunstnere nevner han kun Dora Maar og Frida Kahlo – begge kun i én setning. Dora Maar, som var en anerkjent og godt etablert kunstner da hun traff Picasso, reduseres til assistent i Clarks bok. Tanken på at Maars åtte svært kjente svart-hvitt-fotografier av *Guernicas* tilblivelse faktisk kunne ha påvirket Picassos formspråk – ja, at de kan ha fått ham til å innse at han måtte forenkle og gjøre uttrykket mer grafisk, mer likt et pressefotografi, gitt plasseringen dette verket hadde i den spanske paviljongen – ser ikke ut til å ha streifet Clark i det hele tatt.²⁴⁵

Clark har også tidligere blitt konfrontert med sin manglende interesse for kvinnelige kunstnere sitt bidrag. Allerede i 1988 (!) stilte den britiske kunsthistorikeren Griselda Pollock spørsmålsteget ved fraværet av kvinnelige kunstnere innen modernismen i hennes bok *Vision*

²⁴⁴ Det er betimelig å minne om Nochlin igjen, som i «Why Have There Been No Great Women Artist» på side 48, skriver: «Underlying the question about woman as artist then, we find the myth of the Great Artist –subject of a hundred monographs, unique, godlike – bearing with his person since birth the mysterious essence, rather like the golden nugget in Mrs. Grass' chicken soup, called Genius or Talent, which, like murder, must always come out, no matter how unlikely or uncompromising the circumstances are.»

²⁴⁵ Se gjengivelsen av denne fotografiske serien som Dora Maar tok for det franske kunsttidsskriftet *Cahiers d'Art* spesialnummer om Picasso, sommeren 1937. Attlee poengterer også muligheten av at Maars fotografier kan ha påvirket Picasso, i *Guernica. Painting at the End of the World*, 73. Han baserer dette på et intervju som Frances Morris, tidligere direktør ved Tate, gjorde av Dora Maar i Paris 1990.

and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art. Skyldes dette fraværet at det ikke fantes kvinnelige kunstnere i denne perioden? Eller var ingen av dem i stand til å levere signifikante bidrag til kunsthistorien? Pollock antyder selv et svar:

Or is it rather because what modernist art history celebrates is a selective tradition which normalizes, as the *only* modernism, a particular and gendered set of practices? I would argue for this explanation. As a result any attempt to deal with artists in the early history of modernism who are women necessitates a deconstruction of the masculinist myths of modernism.²⁴⁶

Pollock viser til at disse maskuline mytene ikke bare eksisterer i den tradisjonelle kunsthistorien, men like mye i tekstene til kunsthistorikere som befatter seg med en radikal politisk modernisme, som T. J. Clark. Clark er opptatt av sosial klasse som blindsoner, men han overser kjønn og seksualitet, hevder Pollock, og sikter særlig til hans *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (1984) og analysen der av Édouard Manets *Olympia* og *A bar at the Folies-Bergère*. Pollock spør retorisk: Kunne en kvinnelig kunstner på 1880-tallet, som Berthe Morisot (1841-1896), ha erfart moderniteten på den måten som Clark skildrer den?²⁴⁷ Nei, det kunne hun åpenbart ikke.

Selv etter at Pollock tydelig har identifisert det problematiske ved Clarks blindhet for kjønn i relasjon til modernismen og mytedannelse på slutten av 1980-tallet, fortsetter han altså i samme spor, både i *Farewell to an Idea* og i *Picasso and Truth*.²⁴⁸ Et tydelig eksempel på denne maskuline mytedannelsen finner vi i forordet til *Picasso and Truth*. Ved å spore utviklingen fra *The Blue Room* (1901) til *Guernica* (1936) kommer Clark frem til følgende konklusjon: «What makes Picasso truly the artist of the century [...] is his absolute faith in the here and now of pleasure and sex and the painter's craft, and his absolute lucidity about the circumstance in which these things were now on offer.»²⁴⁹ Her sidestilles det sanselige ved å male med sex, og maleren tillegges mystiske, sjamanistiske egenskaper, som for sikkerhets skyld er betegnet som absolutte. Her finnes ingen rom for tvil.

²⁴⁶ Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, 50.

²⁴⁷ *Ibid.*, 53-54.

²⁴⁸ *Farewell to an Idea* er en massiv bok på 451 sider. Her finner man fem kvinnelige kunstnere omtalt: Tina Modotti, Berthe Morisot (i en fotnote!), Marie Laurencin, Nina Kogan og Lee Krasner (som nevnes sju ganger, seks av dem i forbindelse med at hun var gift med Jackson Pollock, og én gang som kunstner). For øvrig er ti kvinner nevnt.

²⁴⁹ Clark, *Picasso and Truth*, 21.

Josipovici er mer ydmyk og åpen for at det finnes alternative linjer å forfølge i modernismen, og han er tydeligere på at kunstnerne han løfter frem er et resultat av hans egne personlige preferanser og forståelse. Samtidig er han like tradisjonell og kjønnsbunden i sin seleksjon av kunstnere, og i sin grenseoppgang mellom hva som er godt og dårlig. Han holder seg også til de sedvanlige markørene for høy og lav. Josipovici skriver blant annet at Wallace Stevens (og Picasso) søkte «the angel of reality», men for å nå denne virkelighetens engel måtte de arbeide «dialectically and by indirection».²⁵⁰ For å uttrykke noe sant må det altså jobbes dialektisk (som hos Kierkegaard) og indirekte for å fange virkeligheten: *ikke direkte og ikke eksplisitt*. Josipovici står heller ikke tilbake for Clark når det kommer til mytebygging. Den sanne modernist går alltid mot strømmen, og han er aldri utvetydig politisk. Han kjeder seg i møte med formale konvensjoner. Han kan ikke, og vil ikke, gjøre som alle de andre. Han vet hva som ikke lenger er mulig (fordi det ikke er meningsbærende), men søker seg likevel mot en slags sannhet.

What they [kunstnerne] want is to make something that will be as alive as the world they inhabit, something that, in Barthes' words, possesses the 'trembling of existences (*le tremblement de l'existence*)'; they are made sick by the thought that all the tradition seems to offer them is, instead 'a world which is constructed, elaborated, detached', a world in which everything has its place, in which everything, even the most terrible, has 'a peaceful look, an air of respectful decency, which comes of their being held beneath a gaze fixed at infinity', as Merleau-Ponty put it.²⁵¹

Josipovici er svært preget av en klassisk, og jeg vil si, romantisk og mannsdominert modernisme.²⁵²

Hvordan vil synet på modernismen som Clark og Josipovici legger for dagen, slå ut for en kunstner som Hannah Ryggen? Jeg vil si at hennes arbeid med formale problemstillinger knyttet til forholdet mellom figur og bakgrunn, at hun går bort fra det tredimensjonale og i stedet fremhever flaten og det ekspressive, er trekk som tydelig plasserer henne i en modernistisk tradisjon. Hun deler også en aktivistisk og politisk holdning med andre modernister, som John Heartfield, Claude Cahun eller George Groz. Men ifølge Clark, er

²⁵⁰ Josipovici, *What Ever Happened*, 130-131.

²⁵¹ *Ibid.*, 141.

²⁵² Det er nesten rart Josipovici ikke reflekterer mer over dette selv, i og med den sterke kritikken han selv retter mot «Greenbergs dogmatisme» på side 179.

eksplisitte politiske budskap og ideologiske intervensjoner ikke forenlig med kunstnerisk kvalitet. Da foretrekker Clark heller å rette oppmerksomheten mot de kunstnerne som søkte *tilbaketrekingen*:

And as for artists who did *not* retreat or regress during the period in question—who went on believing in some version of modernity’s movement forward, toward rationality or transparency or full disenchantment—they were too often involved (the record is clear) in a contorted compromise with the tyrannies and duplicities just listed. Better a private dreamworld, it seems to me, than a glib facsimile of the common good.²⁵³

Det er ikke entydig hva Clark egentlig mener her. Men han deler definitivt kunstnerne inn i to grupper: De som velger tilbaketrekingen og «drømmeverdenen», og de som med åpne øyne velger tyranniet og fremskrittlogikken. I Clarks modernisme finnes det ingen plass for en Hannah Ryggen eller Claude Cahun, eller andre kunstnere som er aktivistiske eller eksplisitt politiske i motivvalg.

Clark kritiserer hvordan modernismen har blitt forstått og fortolket, men rører likevel ikke ved dens grunnleggende premisser. I *Picasso and Truth* skildrer han en formal utviklingshistorie som sammenfaller med den historiske utviklingen. Det er Picassos kamp med rommet (den politiske virkeligheten) som fører til tilbaketreking og som ender med at han forlater det lille borgerlige, private rommet og trer ut i verden med *Guernica* i 1937. Han unngår en epokal historieforståelse, men skaper i stedet en klassisk utviklingshistorie med et påfølgende klimaks.

Det at Hannah Ryggen beholder figuren og velger bort den rene abstraksjonen er interessant i lys av Picasso, som gjorde det samme. Dette var et politisk valg for begge. Clark søker å identifisere dette valget i Picassos kamp med rommet, som en formal størrelse. Det skjer også i Hannah Ryggens verk, særlig i måten figuren forholder seg til abstraksjon og ornament på. Clark konsentrerer seg tilsynelatende utelukkende om maleriets rom (selv om hans visshet og kunnskap om konteksten likevel er førende for analysen). I Hannah Ryggens tilfelle mener jeg det ikke er hensiktsmessig å innta et så formalt perspektiv. Dette fordi referanser i arkivmaterialet – og da særlig til annen europeisk samtidskunst, folkekunst og til politiske og personlige hendelser – er så omfattende og utvetydige, og fordi jeg ikke har tro på den «rene» mediespesifikke tilnærmingen som Clark forfekter i sin analyse.

²⁵³ Clark, *Picasso and Truth*, 19.

Alle kunstarter utveksler informasjon og vil preges av den samlede mediesituasjonen til enhver tid. Det negative synet på abstraksjon som preget både Picasso og Ryggen, kan knyttes til den brede og prinsipielle diskusjonen om forholdet mellom menneske og maskin som pågikk i europeiske miljøer fra århundreskiftet og frem mot andre verdenskrig. Diskusjonen nedfelte seg både i samtidens syn på håndverk og design, i fremveksten av blant annet Arts and Crafts, Bauhaus, Wiener Werkstätte, i bruken av collage og i fremveksten av nye medier som fotografi og film. Alt dette øvde enorm innflytelse på forståelsen av kunst, og det er også noe av årsaken til at jeg trekker inn Loos' angrep på ornamentet, at jeg forsøker å kartlegge Lysakerkretsens ideer og ser på Siegfried Kracauers kritikk av det moderne, industrielle ornamentet.

Det faktum at Hannah Ryggens kunstnerskap faller utenfor Clarks modernismedefinisjon mener jeg demonstrerer svakhetene ved hans analyse av modernismen. Den preges i for stor grad av maskuline myter, og den opprettholder forestillingen om maleriet som den fremste eksponenten for modernismens avantgarde. For Clark diskuterer ikke det Greenberg kalte «baktruppen», han skriver utelukkende kunsthistorie på basis av kunst som allerede er innlemmet og erklært som avantgarde, og som dermed virker definerende for modernismen. Ifølge både *Farewell* og *Picasso and Truth* fremmer han ønske om en annen modernisme enn den tradisjonelle, men han leter stort sett ikke etter den i annet enn maleriet, og ei heller hos andre enn menn. I tråd med denne logikken vil Hannah Ryggens verk aldri innlemmes som en del av avantgarden og modernismens «high art», fordi hun uttrykker seg i vev og fordi hun er kvinne.

Jeg ønsket ikke å skrive en bok om Hannah Ryggen der jeg var nødt til å betone henne som en «kvinnelig kunstner». For meg er hun en kunstner. Men når det kommer til hvordan og hvorfor Ryggens verk er en del av modernismen, og det kunsthistoriografiske perspektivet, er kjønn likevel en nødvendig faktor å ta stilling til, fordi det har vært en definerende markør for hvem og hva modernismen rommer. Gombrich antydte at måten man bedømmer kunst på er avhengig av hvordan et samfunn verdsetter, og jeg vil legge til, *identifiserer*, kvalitet.²⁵⁴ Ett av mine anliggender med *Hannah Ryggen*. *En fri* var å skrive et korrektiv til den modernismefortellingen som har dominert kunsthistorien, og bidra til å åpne opp for at andre kunstnerskap også kan bli synlige og innlemmet som en naturlig og selvfølgelig del av modernismen. Arkivmaterialet var av stor metodisk betydning, fordi det tvang meg til å revidere mange av mine antakelser om det historiske, og det gjorde synlig de

²⁵⁴ Gombrich, «Style», 137.

kunsthistoriske fordommer jeg selv bar på. I tillegg bidro litteratur om feminisme, queer-teori og arkiv (Eichhorn, Danbolt), samt litteratur om implikasjonene av dannelsen og opprettholdelsen av et kunsthierarki (Auther).

4.3.3 Arkivets korrigerende funksjon

Det har vært en bølge av oppmerksomhet rundt kvinnelige pionerer fra den tidlige modernismen: Hilma af Klint (Moderna Museet, 2013), Paula Modersohn-Becker (Louisiana 2014-2015), Sonia Delaunay (Tate Modern, 2015) og Hannah Ryggen (Documenta 13, 2012, Nasjonalmuseet/Moderna Museet i Malmö, 2015-16, Oxford, 2017) er noen av de kunstnerne som har blitt løftet frem. I tillegg har vi sett flere utstillinger med et markant feministisk perspektiv, som *Hold stenhårdt fast på greia di. Norsk kunst og kvinnekamp 1968-89* på Oslo Kunsthall i 2013. Også utstillinger viet politiske bevegelser og mønstringer har økt i antall. I skrivende stund vises for eksempel *An Incomplete History of Protest* på Whitney Museum of American Art i New York, som tar for seg hvordan kunstnere fra 1940-tallet og frem til i dag har konfrontert politiske og sosiale spørsmål.

Mye tyder på at den formen for modernisme som Clark og Josipovici har vært talsmenn for, er i ferd med å bli revurdert. De siste årene har en voksende misnøye med modernismens kunsthistoriske kanon gjort seg gjeldende. Den har handlet om kjønnsrepresentasjon, men også om det verdimeslige hierarkiet av kunstuttrykk som har ført til at tradisjonelle uttrykk, som maleri og skulptur, har blitt prioritert. Museene forvalter historien, men de er, som Donald Preziosi understreker, langt fra nøytrale:

Museums do not simply or passively reveal or 'refer' to the past; rather they perform the basic historical gesture of *separating out of the present* a certain specific 'past' so as to collect and recompose (to *re-member*) its displaced and dismembered relics as elements in a *genealogy* of and for the present [...] This museological 'past' is thus an *instrument* for the imaginative production and sustenance of the present; of modernity as such.²⁵⁵

Rekken av separatutstillinger med kvinnelige kunstnere, utstillinger med eksplisitt politisk tilsnitt og store presentasjoner av performance og kunstnere som jobber med tekstil, indikerer et savn og en vilje til å korrigere historien. Som Preziosi skriver, vil enhver utstilling av et

²⁵⁵ Preziosi, *The Art of Art History. A Critical Anthology*, 491.

historisk materiale som vises «nå», også handle om det å skape eller forme samtiden og fremtiden.

Å løfte noe opp og frem, og plassere det inn i et historisk forløp kan være en nødvendig korleksjon, men det kan også bidra til å ufarliggjøre og disiplinere et kunstnerskap eller en bevegelse. For når kunst plasseres inn i et kronologisk forløp, legges vekten på det som *har vært* fremfor hvordan kunsten virker i dag. Da ligger det der, ordnet, kategorisert og «dødt». En slik kritikk av historisering finner man blant annet hos Alexandra Phillips i hennes omtale av utstillingen *WACK! Art and the Feminist Revolution*, som ble vist på The Museum of Contemporary Art i Los Angeles i 2007.

The exhibition's museological treatment of some of the 'artifacts' of feminism likewise conferred the feeling that the movement is a force consigned to the mausoleum of history. Nothing could have prepared me for the sight of Carolee Schneemann's accordion-folded script from Interior Scroll now enshrined in a Plexiglas vitrine, its tiny, handwritten type contributing to the mystification of the movement. This one piece illustrates the underlying problem with WACK! By representing an active social movement within a limited time frame many significant works have been excluded (pieces by Jana Sterbak, Lorna Simpson, Jeanine Antoni, Kara Walker, and Barbara Kruger come to mind), while the recognition that feminism is an ongoing project is diminished.²⁵⁶

Ifølge Phillips bidro utstillingen til et inntrykk av at feminismen var et avsluttet prosjekt. Også Clare Hemmings har poengtert, i *Why Stories Matter. The Political Grammar of Feminist Theory* (2011), at feminister må være bevisst sine egne konstruksjoner i historieskrivningen og den politiske grammatikken som de feministiske narrativene formidler. Phillips og Hemmings kritikk er viktig og relevant. Måten man presenterer kunsten på, kan begrense hva som kan diskuteres – utstillingens potensial som ytring. Det var synlig da Nasjonalmuseet i 2015 viste den retrospektive utstillingen *Hannah Ryggen. Verden i veven* (den første retrospektive utstillingen av en kvinnelig kunstner i Nasjonalgalleriet på 18 år).

Arkivets rolle i historieskriving

Parallelt med utstillingen på Nasjonalmuseet arbeidet jeg med *Hannah Ryggen. En fri*. For meg, som satt fordypet i arkivmaterialet der Ryggens politiske engasjement så tydelig

²⁵⁶ Phillips, «Feminism under Glass: Wack! Art and the Feminist Revolution».

kommer frem, var det påfallende å se hvordan Nasjonalmuseet valgte en ren *museal presentasjon* av kunstnerskapet, der verken det internasjonale eller det politiske aspektet ble kommunisert. Kunstnerskapet ble vist frem som et avsluttet og lukket kapittel, med først og fremst historisk interesse. Ryggen fremsto som avpolitisert, og utstillingens kurator, Øystein Ustvedt, publiserte en kronikk der han «hvitvasket» Ryggen som kommunist og hevdet at det primært var Hans Ryggen som hadde de sterke politiske meningene. Dette resulterte i en polemikk mellom meg og Ustvedt som delvis er gjengitt i *Hannah Ryggen. En fri*.²⁵⁷

Deler av utstillingen ble vist på Moderna Museet i Malmö, som trakk tydeligere paralleller mellom den politiske situasjonen i Europa på 1930-tallet og dagens politiske klima med økende vekst i høyre-radikale miljøer. Selv om jeg stiller meg positiv til institusjonens anerkjennelse av det politiske ved Ryggens kunst, og at kampen mot høyre-radikale krefter (nazisme og fascisme) ikke har tatt slutt, er også dette problematisk, fordi den baserer seg på det Michel Foucault identifiserte som et gjenkjennelsesprinsipp for å forstå historien: Det er et syn som innebærer at betydningsfulle ulikheter, uoverensstemmelser og motsetninger mellom perioder gattes over.²⁵⁸ I tillegg fremmer det, som jeg poengterer i *Hannah Ryggen. En fri*, forståelsen av at utstillingens legitimitet ligger i at kunsten igjen er *aktuell*. Det har noen omkostninger:

Det er enkelt å trekke historiske paralleller ved å identifisere tilsynelatende like ideer, men hver tid har sine spesifikke strukturer, individer og situasjoner som kunst og yringer må forstås i lys av. Dessuten hefter det noe nedlatende ved betegnelsen «aktuell». Den antyder at Hannah Ryggens kunst først og fremst har verdi på grunn av ytre omstendigheter, og at den vil være mindre relevant i morgen – i motsetning til «tidløs» kunst, av for eksempel Pablo Picasso. Et kunstnerskaps eller et verks relevans bør ikke begrenses til hvorvidt verkets meningsinnhold tangerer nyhetsbildet.²⁵⁹

²⁵⁷ Jeg mener Ustvedts kronikk viser hvordan Clark og Josipovicis modernisme-fortelling virker i praksis. Den skaper en *berøringsangst* for eksplisitt politisk kunst, og fører til en formidlingspraksis hvor liv og kunst for all del skal holdes atskilt. I tillegg viser polemikken betydningen av å ikke henfalle til det Mieke Bal har kalt *paranthocentrism*, en situasjon der man ukritisk ser sin egen posisjon i relasjon til historisk materiale som en objektiv standard. Mieke Bal bruker selv disse ordene; «the standard, beyond questioning, hence, universal and transparent», når hun skal beskrive posisjonen. Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, 19.

²⁵⁸ Se Foucault, «Nietzsche, Genealogy, History» (1977).

²⁵⁹ Paasche, *Hannah Ryggen. En fri*, 213.

Mathias Danbolt stiller flere relevante spørsmål i sin avhandling *Touching History*: «What are the effects of positioning ongoing, unfolding, or potential future political cultures as *history*, as something to look back upon, retrospectively, from the perspective of a present?»²⁶⁰ Spørsmålene retter oppmerksomheten mot den rollen *tid* spiller – for å utvide Hemmings virkeområde – i den politiske grammatikken som kunsthistoriefortellingen også bygger på. For hva *er* historie? Når ligger den stille? Og hva betyr et møte mellom kunsthistorikerens nåtid og et kunstverk fra en annen tid – hvem sin tid er det vi snakker om da? Det er lett å bli svimmel.

Hvis historie betegner det som *sies å ha skjedd*, og fortid forstås som det som *har skjedd*, er det nettopp i diskrepansen mellom disse størrelsene at det dominerende narrativet trer frem.²⁶¹ For mitt vedkommende var arkivet og arkivstudien et viktig holdepunkt når det kom til å skille mellom historie og fortid. Det var også viktig for å bli bevisst min egen posisjon i relasjon til det historiske materialet.

Arkivets potensial

Michel Foucault var en av de første til å betone arkivets betydning med sin utgivelse *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines* (1966). Den kom ut i engelsk oversettelse, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, fire år senere. I denne boken beskriver Foucault arkivet som et system som gir autoritet og legitimitet; det er en struktur som avgjør utsagns tyngde og påvirkningskraft i offentligheten. I tillegg koblet Foucault arkivet til granskningen av vitenskapens fremstilling, eller dannelse av ulike *epistemer*, det vil si kunnskapsregimer.²⁶²

I *Archive Fever. A Freudian Impression* (1995) poengterer Jacques Derrida at ethvert arkiv både er konstituerende og konserverende, revolusjonært og tradisjonelt.²⁶³ Med det sikter han til at et arkiv ikke bare er rettet mot det som har vært, det retter seg også mot det som kommer, mot en fremtid. Og for ham er det her arkivets *politiske* potensial ligger, for det

²⁶⁰ Danbolt, *Touching History*, 15. Danbolt diskuterer noen av de teoretiske, etiske og politiske utfordringene vi står overfor når vi berører historisk materiale. Han fremmer en «touching history», det vil si en form for *performativ historiografi* som forstyrrer den vanlige kronologiske orden – som gjør den mer «queer». Eller som han selv definerer den på side 298: «‘a performative historiography’ that attends to presence of the past in the present, motivated by the desire for creating affective connections across time».

²⁶¹ Jeg parafraiserer her Danbolt, *Touching History*, 20.

²⁶² Foucault hevder også at de tre hovedfaktorene som skaper dem, er biologi, lingvistikk og økonomi.

²⁶³ I den engelske utgaven lyder sitatet som følger: «because every archive [...] is at once *institutive* and *conservative*. Revolutionary and traditional. An *eco-nomic* archive in this double sense: it keeps, it puts in reserve, it saves, but in an unnatural fashion, that is to say in making the law (*nomos*) or in making people respect the law», Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, 7.

politiske vil alltid være orientert mot en fremtid. Det faktum at fremtidshorisonten er prekær – at vi kan risikere at den ikke inntreffer – preger på teksten.

Enkelte teoretikere, som Cathrine Lorde, har vært negativt innstilt til arkiver, fordi hun mener de fungerer konserverende. De representerer samtidens forsøk på å bevare seg selv; de utgjør en opprettholdelse av en nåværende orden. Logikken i dette knyttes opp mot tid og seksualitet: For henne er heteroseksuell tid ensbetydende med normativ (kronologisk) tid: «The archive is a pledge to the future. So said Jacques Derrida. Heterosexuality is about reproduction. Same thing. History belongs to the victors.»²⁶⁴

Mot dette negative synet står Kate Eichhorn, som leverer et svært overbevisende forsvar for arkivstudier i *The Archival Turn in Feminism: Outrage in Order* (2013). Den består av tre case-studies som hver for seg viser hvordan arkiv og spesialsamlinger har vist seg å være av avgjørende betydning for et feministisk prosjekt som har til formål å gjøre kunnskap og annen kulturell produksjon gyldig, som ellers hadde blitt avvist eller oversett. Eichhorn poengterer også betydningen av arkivene i en politisk og økonomisk situasjon som har gjort det ekstremt vanskelig å identifisere radikale alternativer til normative fremstillinger og narrativer. For meg var Eichhorns bok viktig, både fordi den så konkret viser hvordan arkiv og spesialsamlinger er steder der man kan orientere seg mot andre potensielle fremtids-scenarier, og fordi hun tydelig knytter arkivet til en politisk aktivisme. Hun skriver:

What appears to make archives and archiving compelling to so many feminist activists who came of age after the crest of the second wave feminist movement is the fact that the archive, in a myriad of ways, opens up to the possibility of being in time and in history differently [...]

The archive is where academic and activist work frequently converge. Indeed, the creation of archives has become integral to how knowledges are produced and legitimized and how feminist activists, artists and scholars make their voices audible.²⁶⁵

I arkivene får subjekter et etterliv. Dette etterlivet lar subjektene, som Hannah Ryggen og hennes verk, forbli sosiale aktører utenfor deres egen tid.²⁶⁶ Samtidig er det uunngåelig at noe

²⁶⁴ Lorde, «Their Memory Is Playing Tricks on Her: Notes Toward a Calligraphy of Rage», 442.

²⁶⁵ Eichhorn, *The Archival Turn in Feminism*, 8, 3.

²⁶⁶ I visse akademiske kretser ville ordet «ghost» blitt anvendt om objekters eller personers etterliv, om hvordan disse kan fortsette å eksistere etter sin egen levetid, men da med «an identity that is not identical to itself». Se Nicholas Mirzoeff, «Ghostwriting: working out visual culture», 244.

vil fryses i tid når historier konstrueres. Arkivstudier åpner opp for en paradoksal blanding av *etterliv* og *stasis*. Men la oss ikke glemme forskerens rolle, for som Eichhorn er inne på, kan arkivstudiet også være et sted hvor det akademiske og det aktivistiske sammenfaller.

For meg var det åpenbart at Pia Widells arkiv, sammen med det øvrige materialet jeg sporet opp under skriveprosessen, hadde potensial til å endre Ryggens ettermæle. Fordi arkivet gjorde det mulig å skille «historie» fra «fortid», kunne jeg, som tidligere nevnt, redefinere hennes posisjon til modernismen. At jeg sørget for at de private arkivene fra Widell og Bøhn ble registrert og overført til et offentlig arkiv, som allerede hadde materiale om Ryggen, var begrunnet i akademiske hensyn, men det var også en aktivistisk handling. Det kan også anses som en del av en feministisk orientert metode som handler om å bygge gyldigheten og relevansen av et kunstnerskap gjennom å gjøre privat materiale tilgjengelig og kjent for offentligheten og for akademia, og sørge for en sikker bevaring av materialet for ettertiden.

4.3.4 *Anakronisme og avantgarde*

Hannah Ryggen begynte som maler, men forkastet dette mediet og brukte så ti år på å lære seg plantefarging og det å veve. Rekken med arbeider fra 1933 til 1958 som starter med *Fiske ved gjeldens hav* og ender med *Vi lever på en stjerne* viser hvordan bruken av ornament, medium, dimensjoner og kombinasjonen av motiv gjør verkene både avantgardistiske og anakronistiske. De er uløselig knyttet til sin samtid, men de lar også fortiden gnisse mot nåtiden – og kanskje særlig mot ideen om *fremskrittet*. De motgående bevegelsene som verkene rommer, tar opp i seg karakteristiske trekk ved samfunnsutviklingen i Europa: Fremskrittstro og modernitet lever side om side med teknologikritikk, oppblomstring av folkekunst og en kretsing rundt det nasjonale og det klassiske. Denne rike konteksten og de motgående bevegelsene er presentert i kapitlene «Frigjøring», «Hemslöjden og den skjønne kunsten», «Picasso og Filomelas tunge» og «Vevernes opprør». Dette fordi jeg mener de er med på å belyse kunstnerskapet fra et mer omfattende ståsted enn det nasjonale, og fordi det bidrar til å forklare noe av det som gjør kunstnerskapet så dypt originalt.

Under arbeidet med *Hannah Ryggen. En fri* brukte jeg mye tid på å kartlegge Ryggens læretid hos Krebs i Lund, og jeg sporet opp flere av hennes tidlige malerier, frem til 1922-23. Dette viste at Hannah Ryggens skoloring stod i klassismens og naturalismens tegn, og at dette var et visuelt språk hun behersket. Men hun søkte bort fra det. «Hos meg vacknade

plutselig en lyst til å göra noet med händerna. Jeg vil icke mala som Krebs uten vara meg selv. Det stod for meg plutselig at jeg ville väva bilder», som hun skriver.²⁶⁷

Hvis målet var å bli anerkjent som kunstner i 1923, var det verken nærliggende eller særlig moderne å velge bort maleriet til fordel for veven. Den voldsomt tids- og arbeidskrevende tilvirkningsprosessen stod i sterk kontrast til alle moderniseringsprosesser og til hurtigheten som preget nye medier som fotografi og film. Vev var heller ikke et fremtidsrettet uttrykk i billedkunsten i Ryggens samtid; å velge dette fremfor maleri fremsto nærmest som irrasjonelt og bakstreversk. Jeg forsøker å vise noen av de mulige beveggrunnene Ryggen kunne ha hatt for å foreta dette valget.

Det er bevart en stor og ganske unik samling av eldre billedvev her til lands, noe som bidro til å etablere billedvev som en del av den nasjonale karakteren. Koblingen mellom billedvev, håndverksaspektet og nasjonal identitet var også viktig for Lysakerkretsen, og da særlig Gerhard Munthe, som gjorde karriere på å forene gamle håndverkstradisjoner (vev) med eventyr og folkeviser. Han fremhevet vel og merke at han var kunstner og tegnet derfor bare kartonger som hans kone, Sigrun Munthe – eller andre kvinner – overførte til vev. Hans vevnader oppnådde voldsom popularitet og befestet billedvevens plass i nasjonsbyggingsprosjektet. Denne plassen ble senere bekreftet med Thor Kiehlands store utstilling *Norsk billedvev gjennom 400 år* på Kunstindustrimuseet i Oslo i 1946, rett etter krigen.

Lysakerkretsen delte noe av sitt idégrunnlag med den engelske Arts and Crafts-bevegelsen. Dette gjaldt særlig synet på håndverk, teknologiskepsisen og ideen om å gjøre kunst tilgjengelig for folket. Den engelske bevegelsen ble dannet i England av sosialisten William Morris rundt 1860, og den var virksom frem til begynnelsen av 1900-tallet. For Morris var det avgjørende at kunsten skulle være av og for folket, og at den skulle virke i samspill med naturen. Folkeopplysning og tilgjengelighet var nøkkelford. I tillegg var han svært skeptisk til industrialiseringen og kapitalismen, som han mente ødela natur, håndverkskompetanse og moral.

En lignende livsholdning gjenfinnes hos Lysakerkretsen, som også var teknologikritiske. Livet i storbyen virket fordervende og fratok mennesket dets kontakt med sin sjel. Historikeren Bodil Stenseth understreker at forestillingen om en utdøende bondekultur, eller folkekultur, der et enkelt formspråk og innhold dominerte, stod sentralt i Lysakerkretsen. De

²⁶⁷ Hannah Ryggens udaterte notat om seg selv, stilet til Dyre Vaa og overlevert til NFKIM av Thora Vaa i 1990.

anså bondekulturen som en egnet *folkekultur*, fordi de mente den representerte verdier utover seg selv. Bondekulturen var «folkets felles bevissthet».²⁶⁸

Lysakerkretsens anstrengelser etter å etablere en norsk kultur og en norsk identitet øvde stor innflytelse på både kunst, kultur og historieskrivning her til lands. Men selve ideen om folk og folkekultur kom ikke herfra, den kan spores tilbake til tysk tenkning. I *Hannah Ryggen*. En fri nevner jeg Alois Riegls *Volkskunst, Haussfleiß und Hausindustrie* (1894) som ble fanget opp i Norge av Harry Fett, Johan Bøgh og Andreas Aubert. Videre bygger min gjennomgang av det norske folkekunst-begrepet i boken i stor grad på Dag Sveens *Fra folkekunst til nasjonalt kunsthåndverk. Norsk treskjæring 1849-1879*. Jeg kunne bygd ut denne delen betraktelig, for det er mye relevant materiale tilgjengelig.²⁶⁹ Særlig interessant er tenkeren Johann Gottfried Herder (1744-1803). Allerede i 1766-67 ga han ut *Fragmente über die neuere deutsche Literatur*, der han skisserer en idé om en tysk nasjonal kultur, oppmuntrer til bruk av morsmålet og til å samle inn folkeviser. Bevegelsen bort fra de klassiske idealene, som stod i sterk kontrast til Winckelmann, og argumentasjonen for heller å søke inspirasjon i en folkekultur, ble fremmet i *Kritische Wälder* (1768-69). Den inneholder også en sterk argumentasjon mot rasjonalismen. Herder løfter i stedet frem betydningen av erfaring og natur, følsomhet og innlevelse.²⁷⁰

Ifølge Ernst Behler legger Herder flere av premissene for mye av den tyske (nasjonal)romantikken og for en organisk historieforståelse.²⁷¹ For Herder var det folkekulturen som skulle være grunnpilaren for etableringen av en tysk kultur, og ikke renessansen og det greske.²⁷² Om dette ikke akkurat truet de klassiske idealenes plass i

²⁶⁸ Stenseth, *En norsk elite. Nasjonsbyggerne på Lysaker 1890-1940*, 94-95.

²⁶⁹ John Hutchinson hevder særlig tre felt var sentrale for kulturell nasjonsbygging i europeisk åndsliv: vitenskapen om språket og historien, og dyrkelsen av en folkelig tradisjon i litteratur og kunst. Se Hutchinson *The Dynamics of Cultural Nationalism*, 14, 15. I norsk sammenheng var språk noe man viet mye oppmerksomhet. De norske historikerne Rudolf Keyser og Peter Andreas Munch mente for eksempel at språket var et uovertruffent middel når man skulle kaste lys over «Natur, Character, Cultur og Folkeslægtskab». Anne-Lise Seips artikkel «Det norske 'vi' – kulturnasjonalisme i Norge», var interessant for mitt vedkommende.

²⁷⁰ Terry Eagleton gjør en interessant nylesning av Herder i *Culture*, 75-86, der han betoner de radikale aspektene ved hans tenkning, kanskje særlig *historieforståelsen*: «History for Herder is by no means a single, uniform, unilinear process of evolution; rather, each culture unfolds as its own pace in its own inimitable way. The idea of progress is pluralized.» Eagleton, *Culture*, 79.

²⁷¹ Behler, *German Romantic Literary Theory*, 1-12.

²⁷² Ettertiden har kanskje forenklet Herders syn på det nasjonale i litt for stor grad (noe også Eagleton er inne på). I «On the Characters of Nations and Ages» (1796) skriver han følgende: «How I am struck with fear when I hear an entire nation or age characterized by a few words: for what tremendous differences are contained in the word *nation*, or in *Middle Ages*, or in *ancient and modern times*! I find myself similarly embarrassed when I hear talk of the *poetry of a nation* or of an *age* in general terms. The poetry of the *Italians*, the *Spaniards*, the *French*—how much, what variety does it comprehend within itself! And how little does he often conceive it, or know it even, who characterizes it most verbosely!» I Herder, *Another Philosophy of History and Selected Political Writings*, 118. Et vel så interessant aspekt å forfølge i videre forskning er kultur-begrepet og hvordan det forholder seg til forståelsen av kunst. Engelske Edmund Burke kobler kultur og nasjon sammen i en av sine taler.

kunsthistoriefaget, så bidro det til å gjøre folkekulturaspektet og det nasjonale til virksomme komponenter i disiplinen. For en ung nasjon som Norge var det avgjørende å kunne vise til noe som var særegent, noe eget. Her var bondekulturen og vevnader yndede studieobjekter fordi de pekte bakover i tid, til noe som tilhørte oss. Jeg tror dette bidro til å farge resepsjonen av Hannah Ryggens kunstnerskap, og det kan også forklare noe av den sterke betoningen av det nasjonale.²⁷³ Men her er det behov for mer forskning.

Min analyse av *Trojansk hest* / *Picasso-teppet* viser hvordan Hannah Ryggen arbeidet med å forene sin egen klassiske bakgrunn med det hun kaller «den franske ånd», det vil si samtidskunsten personifisert i Picasso. Fra sitt opphold i Paris skriver hun:

I den gyllne porten står en dame. Det har gjort det på tepper i alla tider. Damen heter den franske ånd i väven min är hon närmast et spöke [...] Denna damen spöker i alla fall. Särli för Nordens folk. Jeg så henne ofta hemma på Ørlandet. Hon seiler rundt på begeistringens sky og kverver synet på tilskuerne. Iblant har hun tre näser, et öie og ingen hake grått og grönt [...] Alle ansikter blir siden malt med fem neser og intet øye for nu ska alle apekattene vara et strå vassare. Hun kan også vara tyr, eller hon kravler kring i tusen bitar.²⁷⁴

Mot Picasso står det greske. I kapittelet «Picasso og Filomelas tunge» forsøker jeg å vise hvor sentralt veven sto i antikken, ved hjelp av Scheid og Svenbros *The Craft of Zeus. Myths of Weaving and Fabric* (1996). Det greske ordet for vev er *histos*, opphavet til ordet historie, mens det latinske ordet for å veve er *texere*, som har samme roten som *textus* – tekst. Scheid og Svenbro viser i sin essaysamling hvor omfattende veven er til stede både som metafor og myte i gresk og romersk historie og politikk.

For ham er kultur langt mer grunnleggende enn juss eller politikk: Nasjoner styres i større grad av det han kaller 'manners', det vil si sosiale konvensjoner som til sammen utgjør en nasjons kultur: «Manners are more important than laws. Upon them, in a great measure, the law depends [...] Manners are what vex or soothe, corrupt or purify, exalt or debase, barbarize or refine us, by a constant, steady uniform, insensible operation, like that of the air we breathe. They give the whole form and colour to our lives». Sitatet er hentet fra Isaac Kramnick (red.) *The Portable Burke*, 520.

²⁷³ En annen åpenbar faktor i Hannah Ryggens tilfelle er selvfølgelig motstandskampen og andre verdenskrig.

²⁷⁴ Hannah Ryggens utkast til tekst i form av et dagboksnotat, Gunnerusbiblioteket, supp. 2. En språkvasket versjon av denne teksten ble trykket i avisen *Nidaros* 25. november 1946 med tittelen «Luftvev i Paris. fargefantasier».

Vev har ikke bare semantisk og mytologisk slagkraft, den spiller også en helt sentral rolle i overgangen til industrialiseringen, noe jeg utdyper i kapitlet «Vevernes opprør». Her peker jeg på vevens sentrale rolle i overgangen fra bondesamfunnet til det moderne industrialiserte samfunnet og dannelsen av en politisk klassebevissthet – en bevissthet som preger majoriteten av Ryggens sentrale verk.

Det er nærliggende å hevde at Hannah Ryggens valg av vev fremfor maleri var like mye et politisk og ideologisk valg, som et estetisk. Men selv om Hannah Ryggen vevde *Fiske ved gjeldens hav* og *En fri* (1948) i et medium som også var et symbol på den industrielle revolusjonen og dannelsen av den første politiske arbeiderbevegelsen, var ikke dette nødvendigvis noe hun aktivt reflekterte over. Mitt poeng i *Hannah Ryggen. En fri* har vært å vise hvordan hennes kunstnerskap klarer å forene avantgarde og tradisjon. Kombinasjonen av medium, motiv og teknikk gjør kunstverkene både *avantgardistiske* og *anakronistiske*. De peker både fremover og bakover i tid. At verkene rommer flere tider, viser seg ikke minst i Ryggens behandling av *ornamentet*, som jeg snart kommer til.

I bokens etterord henviser jeg til Giorgio Agamben og hans forsøk på å forstå forholdet mellom nåtid og fortid i essayet «What Is the Contemporary?». Her tar han til orde for å bedrive en slags samtidsarkeologi, der alt som danner grunnlaget for våre tankemodeller må analyseres på kritisk vis. Dette fordi samtiden er «utidsmessig» (untimely), eller som han skriver: «Contemporariness is, then a singular relationship with one's own time, which adheres to it and, at the same time, keeps a distance from it. More precisely, it is *that relationship with time that adheres to it through a disjunction and an anachronism.*»²⁷⁵ Kunstverk kan nettopp synliggjøre vårt forhold til samtiden via det anakronistiske.

Det anakronistiske innebærer implisitt en kritikk av den strenge kronologiske forståelsen av tid og inndelingen i perioder som ble etablert med de offentlige kunstmuseene i Europa på 1800-tallet. Den kronologiske og sekvensielle tidsforståelsen skapte et verdihierarki, hvor verk som ikke passet inn i en «vitenskapelig» forståelse av den historiske utviklingen ble ekskludert. Med museene, som Louvre (1793) og Alte Pinakothek (1836) fikk man en pedagogikk for tid som strømlinjeformet historien, og hvor avvik ble presentert som henholdsvis abnorme eller som anakronistiske.²⁷⁶ (Anakronisme kommer av det greske *ana*: tilbake og *chronos*: tid.) Dette grepet røper noe paradoksalt, som Maleuvre er inne på når han skriver: «The museum believes in history, yet behaves as though history were over. Perhaps it

²⁷⁵ Agamben, *What is an Apparatus? and Other Essays*, 41.

²⁷⁶ For en fin gjennomgang av dette, se Didier Maleuvre, *Museum Memories. History, Technology, Art* (1999). Særlig den første delen av boken, «Museum Times», er relevant.

holds onto history as something that is also of the past, and secretly believes that time itself has come to an end. It builds a secret monument to the end of history.»²⁷⁷

Museenes fremstilling av tid fikk store konsekvenser for kunsthistorien. Å betrakte kunstverk i kronologisk rekkefølge ble ensbetydende med å følge en utvikling eller et fremskritt, slik Hegel hadde vist (og slik Greenberg gjør i sitt modernisme-narrativ).²⁷⁸ I et slikt paradigme var det vanskelig for en kunsthistoriker å vise til forfall, eller en tilbakevending til en forlatt tradisjon eller et tilbakelagt stadium.²⁷⁹

Adolf Loos radbrekking av ornamentet i «Ornament und Verbrechen» (Ornament og forbrytelse) fra 1908 er et godt eksempel på hvordan avvik fra den fremskrittorienterte, kronologiske historien ble kategorisert som anakronistisk. Loos avviser folkekulturen og argumenterer for at den nye, moderne tid må befris fra folkekunstens hang til ornament. Fremskrittets potensial kan bare realiseres gjennom «evolusjonens logikk», en temmelig banal hegeliansk idé om at tilstedeværelsen av ånd er omvendt proporsjonal med bruken av ornament:

I Loos' øyne befant «primitive» kulturer, som benytter tatoveringer og andre enkle former for ornament, seg på et lavere og mindre utviklet stadium enn det moderne mennesket. Kulturens evolusjon var med andre ord synonym med «fjerningen av ornament på hverdagsobjekter». [...] For Loos fantes det ikke lenger en organisk forbindelse mellom ornamentet og samtiden, dermed burde ornamentet heller ikke ha noen plass i den moderne kulturen. Det var den moderne tids oppgave å se fremover, og ikke sitte fast i folkekulturens fetisjering av tradisjon (det tilbakeskuende).²⁸⁰

I sin tekst fastslår Loos at ornamentet både er anakronistisk, vulgært og ludittistisk, og han tar til orde for å fjerne det helt.²⁸¹ Den moderne kunsten skal være innrettet mot fremtiden og ikke skue bakover. Men der Loos tar til orde for at ornamentet ikke lenger har en forbindelse til samtiden, hevder Siegfried Kracauer i *The Mass Ornament* at ornamentet i høyeste grad finnes som en relevant del av det moderne uttrykket, men da som *masseornament*.

²⁷⁷ Maleuvre, *Museum Memories*, 57.

²⁷⁸ Det skal påpekes at Hegel ikke mente at alle kulturer var på samme nivå. De kunne utvikle seg asynkront.

²⁷⁹ Se for eksempel Alois Riegls diskusjon av «forfallet» i sen-antikken i *Late Roman Art Industry*. I Riegls samtid ble senantikken oppfattet som en mindreverdige kunst. Riegl skjønnte imidlertid at også den estetiske bedømmelsen er preget av den tiden den utsies i.

²⁸⁰ Paasche, *Hannah Ryggen. En fri*, 190.

²⁸¹ Vevers kamp mot fabrikkene ble nettopp forstått og presentert som en kamp mot fremskrittet. De ble omtalt som «ludites». Også i dag betegner «ludditt» en som er fiendtlig innstilt til ny teknologi.

Kracauer viser hvordan forbindelsen mellom masseproduksjon og en svekkelse av opplysningstidens ideer kommer til uttrykk i mønstre som dukker opp i fotografier og film på 1920-tallet. Mønstrene dannes av fragmenter av menneskekroppen som er underlagt en altomfattende mekanisk arbeidsrytme (arbeidet på fabrikken). Det er den repetitive sammenstillingen av kroppsdelar som danner geometriske mønstre, og den viser hvordan det frie individet frarøves sine egenskaper og kun inngår som et lite ledd av et større maskineri. For Kracauer representerer masseornamentet en visuell manifestasjon av kapitalismens logikk, der individets (arbeiderens) vilje underlegges systemets rytme. Opplysningstidens frie subjekt erstattes av et dekorativt ornament.²⁸²

Loos peker på ornamentet (folkekunsten) som et anakronistisk element, mens Kracauer mener at masseornamentet er et ytterst samtidig uttrykk for en kapitalistisk utvikling der det selvstendige og frie enkeltindividet må gi tapt for et større samfunnsmaskineri som abstraherer tilværelsen i økende grad. Jeg vil hevde at begge disse teoriene tilfører interessante og originale perspektiver på Hannah Ryggens bruk av ornament, og på plasseringen av hennes kunstnerskap i en modernisme-kontekst. Loos' tekst forklarer noe av kravet om «renhet» i det modernistiske uttrykket, og synet på ornamentet som noe primitivt og forgangent. Kracauer viser derimot hvor samtidig ornamentet var, det måtte bare identifiseres på nytt i de nye mediene. For meg møter Hannah Ryggens aversjon mot abstraksjonen i billedkunst og hennes forsvar for figuren resonans i Kracauers teori. Særlig *Drømmedød* viser at hennes bruk av ornament kan ligge tett opp til hans forståelse av masseornamentet.

4.3.5 *Kunsthierarkiet og dets betydning for modernismen*

Selv om Ryggen var original i valg av medium, var hun ikke alene i Europa om å uttrykke seg i vev. Frem til 1930-tallet hadde hun selskap av blant andre Gunta Stölzl og Anni Albers. Også samarbeidet mellom Ernst Ludwig Kirchner og Lise Gujer, som begynte i 1922, resulterte i flere billedvever hvor de – i likhet med Hannah Ryggen – utforsket vev-uttrykkets muligheter i relasjon til maleri.²⁸³ Kirchner er interessant på grunn av hans kobling til Die

²⁸² Paasche, *Hannah Ryggen. En fri*, 190-196.

²⁸³ Det hevdes at Lise Gujer kjøpte seg en vev og lærte seg å veve for å samarbeide med Kirchner, og at dette var en avgjørelse som preget hennes karriere. Det kan se ut som om de arbeidet etter den klassisk modellen, som også Munthe valgte, der han (kunstneren) tegnet kartonger og hun (veversken) utførte dem i veven. Gujer fortsatte å veve etter Kirchners død, frem til hun selv gikk bort i 1967. I 2000 viste Badisches Landesmuseum i Karlsruhe utstillingen *Ernst Ludwig Kirchner - Lise Gujer. Textile Bilder*. Disse opplysninger har jeg fått av Kirchner-museet i Davos.

Brücke og den tyske ekspresjonismen, som jeg berører i *Hannah Ryggen. En fri*.²⁸⁴ Kirchner kjente også godt til Otto Lange, som var Hannah Ryggens lærer, og som senere, i 1925, ble professor ved Staatliche Kunstschule für Textilindustrie i Plauen. Hvordan tenkte disse kunstnerne på veven som medium i forhold til maleri? Var det særskilte koblinger mellom datidens forståelse av det primitive og tekstilkunst? Dette er interessante spørsmål som senere forskning må svare på.

Utvider vi kretsen til kunstnere som arbeidet med det som omfattes av samlebegrepet *tekstil*, må Sonia Delaunay nevnes, samt Hannah Höch, som i likhet med de russiske konstruktivistene Liubov Popova og Nadezhda Udaltsova arbeidet med nål og tråd.²⁸⁵ Det samme gjorde Sophie Taeuber-Arp og Jean Arp.²⁸⁶

I 1925 overtok Gunta Stölzl ansvaret for tekstil på Bauhaus i Dessau. Hun øvde enorm innflytelse på samtidens vev- og tekstilkunst. Stölzl brukte et vokabular fra den samtidig abstrakte og geometriske billedkunsten på veven, eksperimenterte med syntetiske materialer og forbedret både fargemetoder og tekniske aspekter. Hun sørget også for å inkludere et kurs om anvendt matematikk i undervisningen.²⁸⁷ En av Stölzls elever var nevnte Anni Albers, som overtok ledelsen av tekstilavdelingen i 1931, da Stölzl måtte fratre av ukjente årsaker.²⁸⁸

Hannah Ryggens kunstneriske uttrykk står langt fra det Stölzl og Albers gjorde; sistnevnte brukte kjemiske farger, arbeidet mye med syntetiske materialer, og begge vendte de seg bort fra ideen om vev som et middel for et indre personlig uttrykk. Det er likevel interessant å se hvordan vev og tekstile uttrykk ble tatt opp som en del av den etablerte avantgarden, om enn langt nede på rangstigen. Vevens plass i kunsthistorien har imidlertid vært nærmest fraværende. Elissa Auther hevder i *String, Felt, Thread. The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, at en av årsakene kan være at vev og tekstil ble oppfattet som en kvinne- og håndverksyssel, og dermed sto i motsetning til billedkunst. En slik forklaring

²⁸⁴ Samarbeidet mellom Gujer og Kirchner er ikke omtalt i *Hannah Ryggen. En Fri*, fordi jeg ikke var oppmerksom på omfanget av samarbeidet før etter at boken var ferdigstilt.

²⁸⁵ For mer informasjon om de to russiske kunstnerne, se John E. Bowlit og Matthew Drutt (red.): *Amazones of the Avant-Garde: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, and Nadezhda Udaltsova*.

²⁸⁶ Taeuber-Arp gjorde senere kartonger som ble overført til vev, men dette var, så vidt jeg vet, ikke før på 1950- og 60-tallet.

²⁸⁷ De fleste av studentene hadde også deltatt på kurs i farge og formteori holdt av blant andre Paul Klee og Kandinsky i introduksjonsåret. Se Michael Siebenbrodt og Lutz Schöbe, *Bauhaus*, 206.

²⁸⁸ I *Gunta Stölzl: Bauhaus Master* (2009) poengterer Monika Stadler at det finnes lite kilder på dette. Mye brant da Bauhaus i Dessau ble bombet under krigen.

samsvarer med utviklingen av modernismens preferanse for et maskulint og mytredrevet narrativ, som jeg har vært inne på tidligere.

For å forstå den lave statusen til vev og andre «håndverksuttrykk» må vi imidlertid gå lengre bak i historien, til Kants idé om det autonome verk, samt grensedragningen som utviklet seg i europeisk tenkning mellom de skjønne kunster på den ene siden og de mekaniske på den andre. Auther omtaler dette summarisk, men jeg synes det er verdt å forfølge det videre.²⁸⁹ Den moderne forskningstradisjonens gjennombrudd i Europa fant sted på 1600-tallet. Da ble Platons og Aristoteles' bilde av naturen og kosmos utfordret og erstattet av et nytt, blant annet gjennom de astronomiske oppdagelsene til Nikolaus Kopernikus, Johannes Kepler og Galileo Galilei.²⁹⁰ I kjølvannet av de store oppdagelser, kom den store litterære og kunstneriske feiden i Frankrike, som ble omtalt som *Querelle des Anciens et des Modernes* i Frankrike. Feiden pågikk på 1690-tallet og rystet ærverdige Académie Française i grunnvollene. Striden sto mellom de «gamle», ledet av dikteren og litteraturteoretikeren Nicolas Boileau og de «moderne», med forfatteren Charles Perrault i spissen. Boileau forfektet antikkens fullkommenhet og nødvendigheten av en nyklassisisme. For ham var det utenkelig at samtidens skribenter og tenkere kunne overgå antikkens mestere, de kunne i høyden la seg inspirere av og imitere dem. (Dette er et syn ikke ulikt Greenbergs, hvor kunstneren blir redusert til connoisseur.) På motsatt side fant man de moderne, som avviste historiens autoritet og forkynte verdien av fremskrittet (ideen om fremskrittet nedfeller seg, som nevnt, senere i museenes strukturering og fremstilling av tid).

I sin betydningsfulle artikkel om estetikkens historie, «The Modern System of the Arts», skildrer filosofen Paul Oskar Kristeller hvordan feiden fikk store konsekvenser. Modernistene utviklet den litterære debatten til å bli en systematisk sammenligning mellom hva antikken hadde oppnådd, og hva den moderne tids fremskritt hadde frembrakt.²⁹¹ Sammenligningen påviste at den moderne tid var overlegen på det vitenskapelige feltet, og

²⁸⁹ Auther nevner både Kant, Greenberg og Kristeller i en kort presentasjon av et utviklingsforløp som førte til skillet mellom kunsthåndverk og kunst, se Auther, *String, Felt, Thread*, xv-xx.

²⁹⁰ Galileo Galilei (1564-1642) var en matematiker med en enorm betydning for naturvitenskapen. Særlig viste han interesse for astronomi og den mer eksperimentelle siden av naturvitenskap. Galilei konstruerte et astronomisk teleskop, og hans observasjoner medvirket til at han gikk ut og støttet Kopernikus' teori om at planetene snarere beveger seg rundt sola, fremfor jorden. En av Galileis støttespillere var den tyske renessanseastronomen Johannes Kepler. Kepler var først ute med å oppdage de tre prinsippene for planeters bevegelse, der det viktigste var at alle planetene beveger seg rundt sola i en ellipseformet bane med sola som midtpunkt. Kepler var også førstemann til å skildre presist hva som skjer med lyset etter at det kommer inn i et teleskop, og han gav oss en av de første korrekte observasjonene av hvordan et menneske ser.

²⁹¹ Jeg anvender den svenske oversettelsen av Kristellers tekst som ble utgitt som nummer 2 i Kairos-serien: Kristeller, *Konstarnas moderna system. En studie i estetikens historia*, 37. Tekstens originale tittel var «The modern system of the arts», og den ble første gang trykt i *Journal of the History of Ideas* i 1951.

nye oppdagelser tilbakeviste mange av antikkens vitenskapelige hypoteser. På det skapende området, hvor subjektive faktorer som smak spiller inn, var det imidlertid ikke like lett å demonstrere modernismens suverenitet over antikken. Slik oppstod den første klare grensedragningen mellom kunstartene og naturvitenskapene; en distinksjon som ikke eksisterte i antikken, middelalderen eller renessansen. Kunsten ble skjøvet ut og definert som «noe annet». Kunsten ble *skjønn*, i motsetning til vitenskapen som var *sann*. Charles Batteaux kodifiserte skillet mellom de skjønne og de mekaniske kunster i traktaten *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746). Her defineres de skjønne kunster som musikk, poesi, maleri, skulptur og dans, og de har det til felles at de imiterer «den skjønne natur».²⁹²

På siste halvdel av 1700-tallet tar tyske filosofer opp den franske distinksjonen i sin utvikling av estetisk teori. Da Alexander Baumgarten skrev *Aesthetica* i 1750, utformet han en generell teori om kunstartene som en egen filosofisk disiplin, noe som gjør at han regnes som estetikkens grunnlegger. Men det var først med Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (*Kritikk av dømmekraften*, 1790) at estetikk for alvor ble løftet inn i det filosofiske selskap. Hos Kant blir estetikk – i egenskap av å være den filosofiske teorien om skjønnhet og de ulike kunstarter – likestilt med teorien om sannhet (den metafysiske kunnskapsteorien) og teorien om det gode (etikken).²⁹³ Kant viderefører også Batteaux' distinksjon mellom de skjønne og de mekaniske kunstarter. Dette kommer han til, etter først å ha skilt kunst fra *naturen* og *vitenskapen*. Så venter *kunsthåndverket*:

Kunst adskilles også fra *håndverk*. Kunst kalles *fri*, håndverk kan også kalles *lønnet kunst*. Man anser kunst for å være noe som bare kan vise seg å være formålstjenlig (lykkes) som spill, dvs. som en beskjeftigelse som behager i seg selv. Håndverk blir ansett som arbeid, dvs. som en beskjeftigelse som ikke behager for seg selv (men er noe besværlig). Det er bare tiltrekkende i kraft av sin virkning (for eksempel lønnen), og kan følgelig pålegges som tvang. [...] Hvorvidt man kan regne noen av de såkalte syv frie kunster til vitenskapene, eller at noen av dem kan sammenlignes med håndverk, – heller ikke det vil jeg snakke om her. Men det er likevel verdt å huske på at noe tvangsmessig, eller, som det heter, en *mekanisme*, kreves i alle frie kunster.

²⁹² Kristeller, *Konstarternas moderna system*, 42, 43.

²⁹³ Dette materialiserte seg i Kants tre store hovedverk: *Kritikk av den rene fornuft* (1781), *Kritikk av den praktiske fornuft* (1788) og *Kritikk av dømmekraften* (1790). Denne tredelingen var et skjellsettende grep i den systematiske filosofitradisjonen, ettersom verken René Descartes, Benedictus de Spinoza, Gottfried Leibniz eller noen av deres forgjengere fra antikken eller middelalderen hadde etablert en egen plass for teorien om de skjønne kunstene i sine systemer.

Uten denne mekanismen ville *ånden*, som i kunsten må være *fri* og selv inspirere verket, slett ikke ha noen kropp og fordunste fullstendig.²⁹⁴

Det er verdt å legge merke til at et tydelig, men ikke helt reservasjonsløst skille, trekkes opp her mellom kunsthåndverket og den frie kunsten. Ånden er også avhengig av mekanikken for å anta form. Samtidig oppleves distinksjonen mellom kunstverk og nytteobjekter som relativt grunnleggende. I neste paragraf presiserer Kant at det er den kunsten som påkaller det han betegner som *lystfølelsen*, som kan kalles *estetisk*: «Estetisk kunst *behager* eller er *skjønn*».²⁹⁵ Dette i motsetning til mekaniske kunster som skal tjene et formål.

Med Kant fikk kunsten en bestemt plass i samfunnsfæren; den ble innlemmet som en del av *filosofien*. Kristeller peker på at dannelsen av estetikkbegrepet *før* Kant er preget av bidrag fra et bredt utvalg av forfattere, skribenter og andre borgere. Etter Kant blir tenkningen rundt kunst en del av den filosofiske tradisjonen, og dermed noe «de store menn» skal befatte seg med. (Greenbergs forståelse av avantgarden kan ses som en forlengelse av dette.) Som en konsekvens flyttes den nysgjerrige, reflekterende dialogen som før hadde foregått mellom kunst og publikum, til filosofien og en håndfull intellektuelle.

Kristeller understreker at inndelingen ikke er eviggyldig, men et resultat av konkrete sosiale og historiske forhold som ikke lenger er til stede. Allerede da Kristeller skrev teksten i 1951, mente han å se tegn til oppløsning:

Som ett resultat av sådana förändringar både i den moderna konstnärliga produktionen och i studier av andra faser av kulturhistorien börjar det traditionella systemet för de sköna konsterna att uppvisa tecken på opplösning [...] Hantverken har tagit stora kliv framåt för att komma bort från sin tidigare position som dekorativ konst. En större medvetenhet om de olika teknikerna inom de olika konstarterna har resulterat i att konstnärer och kritiker är otillfredsställda med konventionerna hos ett estetisk system som baseras på en situation som inte längre föreligger, en estetik som förgäves försöker dölja det faktum att dess underliggande system för de sköna konsterna knappast är något annat än ett postulat [...].²⁹⁶

Kristeller viser hvordan det moderne kunstbegrepet og kunststartenes moderne system langsomt vokser frem, og skiller det kunstneriske håndverket fra den intellektuelle refleksjonen. Det

²⁹⁴ Kant, *Kritikk av dømmekraften* §43, 183-184.

²⁹⁵ *Ibid.*, 185.

²⁹⁶ Kristeller, *Konstarnas moderna system*, 63-64.

han ikke berører, er *kjønnsdimensjonen* ved denne inndelingen. Helt opp til vår egen tid har kvinner blitt ansett for å ikke ha samme intellektuelle kapasitet som menn og dermed blitt henvist til de angivelig intellektuelt mindre krevende mekaniske kunster, altså håndverket eller manuelt arbeid. Selv på Bauhaus var dette tydelig; vev-avdelingen var en av de få stedene hvor kvinner hadde adgang etter de innledende kursene. Som Auther påpeker ble denne oppfatningen ikke grunnleggende utfordret før feminismen rettet omfattende kritikk av de kjønnsdiskriminerende mekanismene på 1970-tallet. Hun poengterer også at *installasjon* som visningsmodell bidro til å rette oppmerksomheten mot tekstil og fiber som interessante materialer, og at den dermed var medvirkende til den nye bølgen med «tekstil» kunst i USA i det samme tiåret.²⁹⁷

Selv om idégrunnet som lå bak utskillelsen av de skjønne kunstene er forlatt, er inndelingen mellom kunst og håndverk fortsatt virksom. Å drøfte dette skillet mer inngående overskrider rammene for denne oppgaven. Jeg nøyer meg derfor her med å konstatere at skillet er en viktig forutsetning for den modernismeforståelsen som vokste frem, og som ekskluderte vev og andre tekstile uttrykk, nettopp fordi det ble regnet som håndverk eller manuelt arbeid.

Jeg har tidligere bemerket at Hannah Ryggen valgte å konsentrere seg om å lage billedvev i store formater fra 1933, og at hun definerte seg selv som billedkunstner. Kritikker og omtaler fra 1930-tallet bekrefter at billedvevene også *ble* oppfattet som kunst, både av kritikere og andre kunstnere. Hun ble stort sett omtalt som kunstner. Vevmediets spesielle stilling i Norge og Lysakerkretsens påvirkning på det norske kunstmiljøet og offentligheten kan være blant årsakene til mottakelsen, men også Hannah Ryggens uredde, insisterende og politiske bruk av mediet hadde betydning. Det finnes selvfølgelig flere eksempler på kritikere som utelukkende betraktet henne som brukskunstner, som Arnold Eskeland fra Morgenbladet. I en anmeldelse av hennes utstilling i Kunstnerforbundet i 1939 omtaler han arbeidene slik: «Deres verdi som husflid er jeg uten forutsetninger til å bedømme; men komposisjonelt og koloristisk er de ikke særlig opsiktsvekkende. Det man savner i de fleste av dem er en stram og klar dekorativ holdning, både i tegning og i farve.»²⁹⁸

²⁹⁷ Auther, *String, Felt, Thread. The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, 169.

²⁹⁸ Eskeland, *Morgenbladet*, 30. januar, 1939. Sitert etter Brun, *Kunstnerforbundets første 100 år*, 125. Det finnes noen merkverdigheter i Bruns passasje om Hannah Ryggen i denne boken. Blant annet skriver han på side 125, at utstillingsmonteringer og avistekster har en tendens til å «underordne hennes tepper i forhold til Hans Ryggens malerier. Han regnes jo som selve billedkunstneren av de to, hun lager jo bare – tepper ... Men ingen klarer å overse den visuelle kraften i disse tekstile bildene.» Dette er en merkelig påstand som ikke har særlig støtte i kildematerialet. Det kan se ut som om Brun i større grad antar at det var slik det forholdt seg.

Eskelands dom var den gang i mindretall, men etter andre verdenskrig endrer bildet seg noe. Ordet brukskunst anvendes hyppigere, og de som skriver om henne fra et mer akademisk ståsted, som Tora Sandal Bøhn og Albert Steen, veksler mellom å vektlegge hennes arbeider som kunst og håndverk. I 1983 plasserer Alf Bøe Hannah Ryggen i *Norges Kunsthistorie* under kapittelet «Kunsthåndverk og kunstindustri 1914–1940». Dette er tankevekkende: For det første gjør Bøes kategorisering Hannah Ryggen usynlig som kunstner. Tobindsverket *Norsk kunsthistorie* følger videre en mediespesifikk inndeling og gir uttrykk for et klart kunsthierarki. Det er ganske oppsiktsvekkende, med tanke på bokens utgivelsesår (1983). Er dette en indikator på at modernismen kom sent til Norge, både i kunstnerkretser og i det akademiske miljøet? Eller er det bare et uttrykk for at det akademiske kunsthistorikermiljøet har vært konservativt?

Auther angir bruken av ordet *dekorativ* som en av markørene som har blitt brukt for å skille brukskunst fra kunst. Det samsvarer med mine egne funn fra resepsjonen av Ryggen, og da særlig fra 1950-tallet og utover. I denne perioden dukker dette begrepet til stadighet opp i tekster og anmeldelser – og gjerne sammen med ord som primitiv, fantasi, trolsk, trollkvinne og lignende.²⁹⁹ I 1950 gjør avisen *Nationen* et intervju med den norske kunstneren Ulrik Hendriksen, som da var formann i Bildende Kunstneres Styre. Han omtaler flere norske kunstnere under intervjuet, deriblant Hannah Ryggen:

Hun [Hannah Ryggen] har en utrolig barokk og fändenivoldsk fantasi. Når hun sitter foran veven og fantaserer frem sine drømmer og sine syner, er hun som en trollkvinne som behersker spektaklets skjønneste farger. Om hennes innsats i norsk dekorativ kunst vil det i fremtiden bli skrevet diverse doktoravhandlinger, tipper jeg.³⁰⁰

Hendriksen liker utvilsomt Hannah Ryggens kunst. Det er måten han snakker om den på som er interessant. Betoningen av fantasien i kombinasjon med vektlegging av farger, samt bruken av ordet trollkvinne, understreker at det er en *kvinne* han snakker om. Og når Hendriksen i neste setning plasserer hennes innsats i kategorien *dekorativ kunst*, hersker det ingen tvil om hvor i hierarkiet han mener at Ryggens kunstverk hører hjemme.

²⁹⁹ Dette skildres i *Hannah Ryggen. En fri*, 74-75. Jeg kunne koblet dette til bruken av ordet *dekorativ*, men grenseoppgangen mellom brukskunst og kunst var som nevnt ikke et tema jeg valgte å egne særlig mye plass til, all den tid hun selv betraktet seg som kunstner.

³⁰⁰ Hendriksen, «Bildende kunst har gull-alder», *Nationen*, 21. oktober 1950.

I Sverige er den samme tendensen synlig. I 1948 deltok Hannah Ryggen på en utstilling viet kvinnelige kunstnere fra de nordiske landene på Liljevalchs konsthall i Stockholm, og Expressens anmelder, Lars Erik Åström, forsøker å være progressiv, men makter det ikke helt. Åström skriver:

Skillnaden är inte så påfallande stor mellan en utställning av enbart kvinnliga konstnärer och en vanlig blandad exposition. Söker man uppsåtligen efter 'kvinnelig sensibilitet' eller dekorativ broderilusta lyckas man naturligtvis finna rett mycka [...] Den skånskfödda bildväverskan Hannah Ryggen från Norge har fått hedersplaceringen och hon är en interessant bekantskap. Hennes tæpper är inte alltid vackra, för färgen är gräll, men hennes dekorativa fantasi är härligt barbarisk.³⁰¹

Som kvinne er du med andre ord prisgitt din (dekorative) fantasi, og *ikke* intellektet, og fargene du uttrykker deg i bør være vakre. Og selv om du prøver å være kunstner, så tvinger den dekorative broderilysten seg frem.

Bruken av ordet dekorativ som markør har gjennomgått flere endringer opp gjennom historien. I de eksemplene ovenfor, som alle er fra etterkrigstiden, representerer det dekorative en motsats til (den mannlige) kunstens identitet og kritiske hensikt. Ved inngangen til 1900-tallet var begrepet ladet med positive konnotasjoner, men dette endret seg med modernismens estetiske krav. I artikkelen «The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Arts and Crafts in the Art Criticism of Clement Greenberg» skriver Auther:

Between 1897 and 1908 the decorative was transformed to that of a positive feature of the Modernist aesthetics to its antithesis through the demonization of mass culture, ornament and femininity in the writing of critics such as Karl Scheffler and Adolf Loos. The effort to divorce art from decoration was especially pronounced in the case of painting at the dawn of abstraction in the early century.³⁰²

Begrepet dekorativ skifter altså fortegn, fra å være karakteristisk for moderne kunst, blir det under modernismen en markør for alt som *ikke* er moderne kunst, som eksemplene viser. Auther gir et annet talende eksempel når hun skriver om resepsjonen av utstillingen *Wall Hangings* på MoMA i 1969. Kuratorene Mildred Constantine og Jack Lenor Larsen forsøkte

³⁰¹ Åström «Konstnarinnor mest», *Expressen*, 23. oktober 1948.

³⁰² Auther, «The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Arts and Crafts in the Art Criticism of Clement Greenberg»: 341.

her å vise hvordan kunstnere som Eva Hesse, Robert Morris, Lucas Samaras, Miriam Schapiro og Judy Chicago arbeidet med tekstil og vev på en måte som var relevant for samtidskunsten. Utstillingen ble forbigått i stillhet, med unntak av én anmeldelse i tidsskriftet *Craft Horizons* skrevet av Louise Bourgeois. Hun var ikke nådig, og en av hovedinnvendingene var at kunstverkene i utstillingen «rarely liberated themselves from decoration».³⁰³ Ifølge Auther falt anmeldelsen kuratorene tungt for brystet: «[It was] a blow to the curators, given the pejorative connotations of the terms *decoration* or *the decorative* as the opposite of art in the history of modernism.»³⁰⁴ Når Bourgeois avviste *Wall Hangings* som samtidskunst lente hun seg, antakelig ubevisst, mot den tradisjon som Loos og Greenberg hadde etablert. I 1941 skriver Greenberg i sin anmeldelse av Miró, Léger og Kandinsky: «The cases of Kandinsky and Léger demonstrate how easy it is for the abstract painter to degenerate into a decorator. It is the besetting danger of abstract art.»³⁰⁵ At det dekorative er abstraksjonens iboende fiende, ligger for så vidt fascinerende tett opp til Hannah Ryggens oppfatning av abstraksjon som design.

For Auther viser *Wall Hangings* til et avgjørende skifte i de amerikanske kunstneres tilnærming til vev. Der tekstil tidligere ble ansett som håndverk og kvinnesysse, tiltrakk det seg nå billedkunstnerne på grunn av de estetiske mulighetene, potensialet for struktur/tekstur og semiotiske kraft, ifølge Auther.³⁰⁶ Utstillingen åpnet i 1969, ett år før Hannah Ryggen dør, og den markerer begynnelsen på en bølge av billedkunstnere som tar i bruk vev eller andre tekstile materialer i sitt uttrykk i USA. Den samme tendensen ser vi i Norge, med dannelsen av Norske Tekstilkunstnere (NTK) i 1977.

Når jeg konsekvent omtaler og behandler Hannah Ryggens verk som kunst i *Hannah Ryggen. En fri*, er det derfor en indirekte kritikk av det Kristeller kaller for *den moderne kunstens system*, som Auther (og undertegnede) påviser ble og blir brukt hierarkisk og kjønnnet under modernismen.

³⁰³ Sitert etter Auther, *String, Felt, Thread.*, xi.

³⁰⁴ *Ibid.*, xi.

³⁰⁵ O'Brian, *Clement Greenberg. Perceptions and Judgements, 1939-1944*, 65.

³⁰⁶ Auther, *String, Felt, Thread.*, xii.

5 Metode versus form

Gjennomgangen av Pia Widells privatarkiv medførte, som nevnt i punkt 3.2.1, at jeg skiftet strategi. Det rike arkivmaterialet viste klare sammenhenger mellom Hannah Ryggens livssituasjon, den internasjonale historiske og samtidige kunsten og samfunnspolitiske spørsmål. Etter min mening ville en analyse av Ryggens kunst uavhengig av hennes liv ikke yte kunsten rettferdighet. For fullt ut å belyse nettverket av faktorer som omga kunstnerskapet, var det nødvendig å gå bort fra den klassiske formalanalytiske vinklingen jeg opprinnelig hadde tenkt å anlegge. I stedet vendte jeg meg mot ikonologi og mot liv-verk-tradisjonen.

5.1 Monografien

Den dominerende vitenskapelige formen som har blitt utviklet innen kunsthistorien for å håndtere forholdet mellom liv og verk, kalles en *monografi*. Monografien som genre stammer fra naturvitenskapen, men ble tatt opp av kunsthistorien på 1800-tallet da de moderne museene ble opprettet, fordi man trengte en form og en genre som kunne gjøre analyser av enkeltkunstnere til vitenskap. I *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project* (2006) gjennomgår den italienske kunsthistorikeren Gabriele Guercio monografiens historie med vekt på de utgivelsene som, ifølge ham, har bidratt til å forme genren (men ikke nødvendigvis de mest kanoniserte utgivelsene). Ifølge Guercio kan monografien metodisk sett forstås som en «åpen genre» som til enhver tid har tatt opp i seg nye tendenser, noe som var særlig påfallende tidlig på 1800-tallet, da den sto for en slags metodologisk anarkisme.³⁰⁷

Monografiens grunnfundament er etableringen av et kunstnerskap, underlagt kronologiske prinsipper for gjennomgang av verkene, samt bruk av synlige og tilgjengelige spor av et levd liv. Monografien henter flere trekk fra det som mange regner som kunsthistoriens begynnelse, Vasaris *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* (*Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*) som utkom første gang i 1550 og i revidert utgave i 1568.³⁰⁸ *Lives* anlegger en dualistisk struktur mellom liv og

³⁰⁷ Forfatterne av monografien var ikke nødvendigvis kunsthistorikere, men også amatører, kritikere, kjennere og museumscuratorer.

³⁰⁸ Det er i hovedsak andreutgaven som er interessant i dette henseende, for her inkluderte Vasari malerne i tittelen, i tillegg til at han tok med flere malere fra samtiden og en kort biografi om seg selv. Vasari skriver utvilsomt med en bestemt intensjon: Han skisserer en kunstnerisk utviklingshistorie som begynner med Cimabue og fullendes i Michelangelo. Historien avgrenses dermed til Toscana og ender i Firenze, som løftes frem som det ypperste stedet for kunst.

verk, der det biografiske og det kunstneriske opptrer som to likeverdige enheter. Utgivelsen bidro til å gjøre malere, arkitekter og skulptører verdige en biografisk fremstilling, og Vasari høynet dermed kunstnernes samfunnsmessige status, samtidig som han skrev seg selv, sitt eget kunstakademi, Cosimo de Medici og Firenze inn i historien.

Vasari anså enkeltindividet (kunstneren) som empirisk forbundet med et knippe verk, både gjennom historiske fakta og gjennom kunstnerens personlighet. Vasari var opptatt av det unike ved hver enkeltkunstner, som han mener kommer til uttrykk i deres *maniera*. Både verk og biografi anvendes som kilder for å avlese dette. Det biografiske og det kunstneriske presenteres dermed som to parallelle nivåer, der det biografiske forstås gjennom empiriske fakta, og det kunstneriske gjennom visuelle fakta. På denne måten etablerer Vasari et skille mellom liv og verk, samtidig som han utvikler en form for analogi som tvinner det biografiske og det kunstneriske sammen. Vasari anvender også flittig anekdoter for å belyse personligheten, noe som var et etablert trekk i den biografiske tradisjonen etter Plutark og Plinius den yngre.³⁰⁹ Monografiens historie er svært omfattende og til dels vanskelig å avgrense. Jeg vil derfor begrense meg til å omtale tre områder med særlig relevans for mitt prosjekt: monografiens forhold til kronologi, til det moderne kunssystemet og til romantikken.

I dag anser vi Vasari som den første kunsthistoriefortelleren. Vasari skaper en slags genealogisk fremstilling av renessansekunsten og dens mestere. Fremstillingen er kronologisk og preget av en fremskrittstanke. Dette grepet passet som hånd i hanske med monografiens oppgave, som var nært knyttet til fremveksten av de offentlige kunstmuseene. Som Maleuvre påpeker i *Museum Memories* sammenfaller kunstmuseenes begrep om historie med vitenskapens kronologiske og kontinuerlige tid. Museenes oppgave var å presentere kunstverk i henhold til historiske prinsipper, og dermed som løsrevet fra den konteksten de opprinnelig var en del av. Maleuvre hevder museene gjør kunstverkene om til monumenter:

A monument is an object taken out of history, by history. Yet it stands for history, and is pervaded with historical spirit. The monument's historical character is our knowledge that the object no longer belongs immanently to history: being a monument is, paradoxically, being separated from history. [...] The historical object is therefore one that belongs neither to its original setting—from which it has been singled out—nor to the present—in which it resists assimilation.³¹⁰

³⁰⁹ Egeland, *Hvem bestemmer over livet*, 27-29, 94.

³¹⁰ Maleuvre, *Museum Memories*, 58-59.

Monografien preges av dette i en viss grad. Fraværet av historie (i betydning kontekst) blir ofte besvart i monografien ved å strukturere livet som en kronologisk fortelling.

Det Kristeller beskrev som kunstarnes moderne system, fikk også gehør i museene: Det var primært *malere*, og malere fra renessansen, som var av interesse. En av de mest dominerende tendensene på 1800-tallet var å belyse mesterne og deres individuelle skoler. Dermed kom spørsmålet om *attribusjon* og det metodiske arbeidet for å tilskrive til å stå sentralt. Vasaris gamle modell ble aktuell, og særlig innflytelsesrik var Vasaris omtale av Rafael. Vasari delte hans kunstnerskap inn i tre perioder, den umbriske, florentinske og romerske, og han betraktet kunstnerskapet som en progresjon som kulminerer med maleriet *Oppstandelsen* (1518-20).

Rafael var en avholdt maler på 1800-tallet, og hans kunstneriske arv ble gjenstand for mange monografier. Rafaels evne til å imitere andres stil og teknikk er slående, og Vasari undret seg over hva som gjorde at han likevel kunne oppleves som umiskjennelig «rafaelsk». Svaret lå, ifølge Vasari, i utøvelsen av en form for intellektuell overveielse og «kall». Rafael holdes opp som et lysende eksempel på en som realiserer sine naturlige anlegg og impulser.³¹¹ Hans måte å inkorporere ytre impulser på ble presentert som en del av en indre styrt selvrealiseringsprosess, og kunsten han skapte er, ifølge Vasari, resultat av en balansegang mellom indre evner og systematiske studier. Nettopp fordi han var god til å tilegne seg andres teknikk og stil, ble attribusjon et sentralt trekk i monografiene om ham. I tillegg forelå det lite informasjon om ham som person, noe som gjorde at monografiene *måtte* henvende seg til kunsten for å belyse kunstnerens natur. Det oppstod her en dynamikk mellom enkeltverk og helheten (kunstnerskapet) som innvarslet noe nytt i kunsthistorien.

I *Art as Existence* løfter Guercio frem to utgivelser om Rafael som toneangivende for monografiens videre utvikling: Carl Friedrich Rumohrs *Ueber Raphael von Urbino und dessen nähere Zeitgenossen* (1824) og Johann David Passavants *Rafael Urbino und sein Vater Giovanni Santi* (1839). Rumohrs metode består av en grundig undersøkelse av det visuelle, sammenholdt med en omfattende granskning av kildemateriale (kontekst) og en kritisk forståelse av kunst som et historisk fenomen. Rumohr sier seg uenig i Vasaris tredeling av kunstnerskapet og vektlegger i stedet kontinuitet og organisk utvikling. Rafaels evne til å overgi seg til motivene var utgangspunktet for det Rumohr definerer som *stil*. Rumohr forstår

³¹¹ Rafael var slik en gavepakke til skribenter preget av romantikkens tankegods. Vi ser det i Friedrich Rehbergs *Raphael Sanzio aus Urbino* (1824), eller i Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy's *Histoire de la vie des ouvrages de Raphael* (1824).

med andre ord stil som en ren konsekvens av det representerte subjektets essens, et grep som fremelskes i romantikken og særlig i de skriftlige kunstnerportrettene etter 1850.

Passavants monografi er et referanseverk den dag i dag. Han rekonstruerte hele Rafaels produksjon gjennom en nitidig undersøkelse av alle Rafaels arbeider, og var den første til å publisere en catalogue raisonné uavhengig av biografi. Hans klassifikasjon av verk hadde som formål å etablere den kunstneriske produksjonen i sekvenser, noe som gjorde at han reiste spørsmål knyttet til kronologi, som andre før hadde unngått eller oversett. Inspirert av Goethes begrep om *Bildung* fremhever Passavant den vekselvirkningen som oppstår mellom de ytre krefter som omgir subjektet og de indre krefter som det besitter. Dette preger Passavants narrativ og gjør, ifølge Guercio, liv-og-verk-modellen til en mektig konstruksjon.³¹² Passavant var også preget av romantikken, og ikke minst Friedrich von Schellings idé om at det verken var religion, vitenskap eller filosofi som kunne løse anti-tesen mellom mennesket og natur, men kunst. Bare i kunsten kunne mennesket realisere sin fulle og hele «intellektuelle intuisjon». Dette trekket er også viktig for skribentene som former de første monografiene om kunstnere fra egen samtid.³¹³

I monografier fra første halvdel av 1800-tallet dominerer betoningen av verk, mens den biografiske komponenten stiger i kurs etter 1850. En av årsakene er romantikkens sterke påvirkning. At monografiene fikk klare islett av heltedyrkelse, skyldtes nok også Thomas Carlyles bok *On Heroes and Hero-Worship, and the Heroic in History* (1841), en av de mest populære bøkene på 1800-tallet. Kunsthistorien ble tydelig farget av denne tendensen, og de fleste utgivelsene var i lang tid monografier av store, mannlige kunstnere og deres livsverk. Et eksempel på et slikt «oppvulmet» kunstnerportrett er tobindsverket *Leben Michelangelos* som Herman Friedrich Grimm publiserte i 1860-63, og som forelå i engelsk utgave allerede i 1865.³¹⁴

Etter hvert utkrystalliserte det seg en todeling i monografien: På den ene siden sto utgivelsene som vektla ideen om et *oeuvre*, eller ideen om at kunnskap om et kunstnerskap kom fra inngående analyser av kunstverk, det vil si gjennom kjennskap (*connoisseurship*) og

³¹² Guercio, *Art as Existence*, 98, 99.

³¹³ Se blant annet Carl Ludwig Fernow, *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens: ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* (1806) og Charles Clément Géricault: *Étude biographique et critique avec la catalogue raisonné de l'œuvre du maître* (1867, endelig versjon ferdig i 1879).

³¹⁴ Publiseringsårene varierer fra kilde til kilde. Grimms kunsthistorisk skriving er ikke bare preget av romantikken, men også av den konsolideringsprosessen som gikk forut for et samlet Tyskland, kjent som *Gründerzeit*, som også Nietzsche diskuterte i *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). Grimm hadde det som på tysk heter *Lehrstuhl für Kunstgeschichte* i Berlin fra 1872-1901, en posisjon Wölfflin overtok i 1901.

kunsthistorisk innsikt. Disse utgivelsene var primært opptatt av å nå et fagpublikum og formidle «kunstnerisk sannhet» (jf. Clarks tittel, *Picasso and Truth*). Her var det vanlig å inkludere en catalogue raisonné. Den andre gruppen betonte det biografiske innslaget og trakk frem historisk bevissthet og historiske fakta. Her ble det gjort større bruk av litterære virkemidler og man ønsket å nå et større publikum. I denne gruppen var det også en tendens til å betone det heroiske og det geniale ved kunstnersubjektet.

Guercio mener uttrykket «kunstnerisk personlighet» (artistic personality) oppsummerer mye av monografiens utvikling på 1900-tallet. Implisitt i begrepet om en «kunstnerisk personlighet» hviler oppfatningen om at kunstnerens personlighet er til stede i verkets formale trekk; stilen kommer som en konsekvens av den unike personligheten, slik Rumohr argumenterte for. Dette er for øvrig et trekk som kan gjenfinnes i nesten all den tidligere litteraturen om Hannah Ryggen. Grepet kan anvendes på alle tider, og med det kan hele kunsthistorien forstås gjennom å rekonstruere «kunstneriske personligheter», noe som gjør skillet mellom biografi og kunstnerskap overflødig – biografien ligger i verkene.

Skillet mellom biografi og monografi er likevel høyst uklart. På hjemmesiden til *Dictionary of Art Historians* omtales for eksempel Passavants utgivelse om Rafael som en «scholarly artistic biography», mens Guercio omtaler den som en monografi.³¹⁵ Men også Guercio anerkjenner at grensene er uklare. På ett område skiller likevel monografien seg fra biografien: nemlig førstnevntes bruk av catalogue raisonné og utviklingen av et system for referanseverk. Det er disse trekkene, sammen med en tydeligere grenseoppgang mellom liv og verk, som har gitt den kunsthistoriske monografien status som en vitenskapelig genre, i motsetning til biografien. I noen av monografiene er livet viet så liten plass, at det i praksis er snakk om en kronologisk gjennomgang av kunstverkene, slik en for eksempel finner i Panofskys *The Life and Art of Albrecht Dürer* (1943).

Utover 1900-tallet preges monografien av forfall. Den blir strømlinjeformet og standardisert, og fagmiljøet mister tiltro til liv-verk-modellen. På 1960- og 70-tallet gjorde strukturalistene kort prosess med den biografiske vinklingens relevans for historiefaget og erstattet den med store, bredspektrede analyser. Noe senere kom også feminismen og postkoloniale studier med rettmessig kritikk av genrens konsentrasjon om genierklærte hvite, mannlige kunstnere. Monografien ble forvist til randsonen av det såkalt vitenskapelige og fant seg etter hvert mer til rette i den kommersielle forlagsverdenen. I dag utgis det meste av

³¹⁵ Se hjemmesiden til Dictionary of Art Historians: <https://dictionaryofarthistorians.org/passavantj.htm> Sist lastet ned 20. september 2017.

monografier som et resultat av samarbeid mellom store tunge museer (eventuelt rike private gallerier) og store forlag. I enkelte tilfeller, som hos Tate Modern i London, har museet opprettet eget forlag (Tate Publishing). Når David Hockney eller Sonia Delaunay har store retrospektive separatutstillinger på Tate, følges disse av rikt illustrerte monografier.³¹⁶

Guercio fremhever likevel monografiens store potensial i lys av feministisk og postkolonial kritikk. Han skriver: «Reexamining that artist's monograph therefore allows one to move not only through humanistic and romantic conception of life but right into the heart of today's predicaments and identity.»³¹⁷ Selv om det finnes et stort potensial, må det sies at det har vært skrint med metodologiske nyvinninger de siste tiårene, og det kan virke som om monografien som genre har gått i dvale.

5.2 Et irrelevant skille (biografi versus monografi)

For di *Hannah Ryggen. En fri* ble skrevet for et større publikum, fant jeg det ikke presserende å ta stilling til nøyaktig hvilken genre boken skulle tilhøre, selv om både monografien og biografien i prinsippet kunne brukes for å belyse det store arkivmaterialet, kombinert med ikonologiske og historiografiske analyser.

Mot slutten av skriveprosessen ble mitt manus oversendt til en anerkjent kunsthistoriker for vurdering. (Manuset var ikke helt ferdig, blant annet manglet innledningen, og slutten ble senere skrevet om.) Konsulentuttalelsen var kritisk og kom med en rekke innvendinger, som jeg i liten grad valgte å etterfølge. Forholdet mellom innhold og form, deriblant spørsmålet om genre og hva som anses som en vitenskapelig tilnærming, stod sentralt i uttalelsen. Når jeg gjengir noen av innvendingene under, er det fordi de tydelig viser hvordan genreforståelsen preger kunsthistoriefaget; det råder fremdeles et klart skille mellom «den vitenskapelige monografien» og «den uvitenskapelige biografien».

Konsulenten innleder uttalelsen med å reise spørsmål om hvorvidt boken er en *biografi* eller en *monografi*, og skriver: «Er det en biografi, faller mange av innvendingene bort, for da er livet viktigere enn verkene. Men er det en monografi, er og må det være verkene som står i sentrum [...] kritikken er basert på at boken er en monografi, skrevet av en kunsthistoriker.»³¹⁸ Konsulentens hovedinnvendinger er at jeg vekter det kontekstuelle mer

³¹⁶ David Hockneys utstilling varte fra 9. februar til 29. mai 2017. *David Hockney* av Chris Stephens og Andrew Wilson ble utgitt av Tate Publishing. Sistnevnte bok hadde 270 illustrasjoner (i farger) og ble svært raskt utsolgt. Sonia Delaunay ble utstilt våren 2015 og med den fulgte katalogen *Sonia Delaunay*, redigert av Anne Montfort og Cécile Godefroy, med over 250 illustrasjoner.

³¹⁷ Guercio, *Art as Existence*, 11-12.

³¹⁸ Hentet fra konsulentuttalelsen, som jeg fikk i hende via Pax forlag, oktober 2015.

enn det formale, at det er for lite verkanalyse, samt det konsulentens opplever som et problematisk forhold mellom kronologi og tematikk:

[En] hovedinnvending er at MP, særlig i de tre første kapitlene – i noe mindre grad i det fjerde – er mer opptatt av kontekstene, de biografiske, sosialhistoriske og kunsthistoriske, enn av verkene selv. Og når verkene nevnes, er det først og fremst innholdet som står i sentrum, ikke de formale aspektene. Riktignok er kapittel 4, Anklager, mer verksorientert, men uten særlig omfattende verksanalyser. [...]

I kunsthistorisk forskningspraksis har det vært en gylden regel at man først presenterer HELE materialet, før man setter det inn i ulike sammenhenger. Fordi de første fire kapitlene er kronologisk ordnet, lokkes man til å tro at vi her får en presentasjon av hele kunstnerskapet. Men når MP i den tematiske del nokså gjennomført presenterer nytt materiale, kan man lett tro at de teppene som allerede er analysert i den kronologiske, ikke har de samme egenskapene. [...]

Kort sagt: [konsulentens] har ikke imot at MP deler avhandlingen i en kronologisk og en tematisk del, avgjort ikke. Det [konsulentens] setter spørsmålsteget ved er at MP IKKE har presentert i første del de teppene MP bruker i annen del. Det kan gjøres relativt kort, men det bør gjøres for at det skal bli klart at den tematiske analysen gjelder mer generelt. [Konsulentens] vil derfor anbefale at MP deler boken inn i to deler. Den første kalles en kronologisk gjennomgang av HR's kunstnerskap, og den andre del en tematisk analyse. Da blir det klart at den siste forutsetter den første.³¹⁹

I realiteten innebar konsulentens kritikk, dersom jeg skulle etterleve innvendingene, at jeg måtte forholde meg til Passavants modell fra 1839, og etablere et klart skille mellom en kronologisk oversikt av Hannah Ryggens verk og den biografiske gjennomgangen av hennes liv. Uttalelsen var en vekker som fikk meg til å tenke gjennom formvalg, og hvor snevert mitt eget fagområde definerer det vitenskapelige handlingsrommet for å beskrive liv og verk. Utgangspunktet for mitt forskningsprosjekt var verken å finne universelle lover eller mekanismer, men heller å identifisere under hvilke betingelser Hannah Ryggens originale arbeider – som uten tvil tilhører modernismen – kunne se dagens lys. I undersøkelsen av det jeg kaller verkenes tilblivelseshistorie, hadde jeg behov for teoretiske verktøy som gjorde det

³¹⁹ Fra konsulentuttalelsen.

mulig å behandle nettopp forholdet mellom liv og verk. Konsulenten erklærer biografien som en uvitenskapelig genre. Jeg er uenig i en slik påstand. Selv om liv-og-verk-genren på det kunsthistoriske feltet har stagnert, har det skjedd en betydelig utvikling av det biografiske innenfor tilgrensende fagområder som historie og litteratur, som jeg mener det er interessant og relevant å se nærmere på i en vitenskapelig sammenheng.

5.3 Biografi som et analytisk og vitenskapelig felt

Som konsulentens uttalelse gir uttrykk for, preges kunsthistoriefaget av et reduksjonistisk syn på biografien: Biografien handler om livet, ikke om kunsten, derfor faller den utenfor det vitenskapelige feltet. Et slikt standpunkt viser en blindhet for den posisjonen det biografiske perspektivet har opparbeidet seg i et bredt vitenskapelig miljø i dag. Det kan virke som om man har søkt tilflukt i det Nigel Hamilton betegner som den «akademiske lagune» i *Biography. A Brief History*.³²⁰

Kritikken som konsulenten retter mot mitt prosjekt, kan minne om debatten som oppsto i Danmark på 90-tallet om biografien som vitenskapelig genre på historiefeltet. I 1992 disputerte den danske historikeren Birgitte Possing med avhandlingen *Viljens Styrke. Natalie Zahle. En biografi om køn, dannelse og magtfullkommenhed*. Boken om skolepionereen fikk gode anmeldelser, men vakte diskusjon og til dels vrede i det akademiske miljøet. Avdøde professor Niels Thomsen var blant dem som reagerte sterkest; både ex auditorio under disputasen, i et leserinnlegg der han hevdet at biografien var «overflødig» og i teksten «Historien om frk. Zahle – er det historie?» for det danske *Historisk Tidsskrift* samme år.³²¹ Thomsens skarpe kritikk av Possings bok førte til en omfattende debatt om historiefagets metoder og relevans. Possing skriver selv i 2015: «det var en væsentlig debat, der bølgede frem og tilbake gjennom det følgende årti og gav ekko i vore nabolande Norge, Sverige og Tyskland.»³²²

Ifølge økonomihistoriker Even Lange er den danske debatten et ledd i en utvikling der biografis status innen historiefaget har styrket seg betydelig gjennom de siste tiårene. De strukturorienterte retningene som dominerte på 1960- og 70-tallet ga lite rom for personorientering. Men fra og med 1980 skjedde det en gradvis «oppvurdering av sjangeren innenfor historikerprofesjonen over hele den vestlige verden. [...] Fra å være den akademiske verdens

³²⁰ Hamilton, *Biography. A Brief History*, 4. Possing nevner nettopp Hamiltons uttrykk i *Ind i biografien*, 35.

³²¹ Thomsen, «Historien om frk. Zahle – er det historie?»: 353-358.

³²² Possing, *Ind i biografien*, 18.

bastard-barn er den historiske biografien blitt noe av en parade-disiplin», skriver Lange, og lener seg nettopp mot Birgitte Possing.³²³ Noe av poenget til både Lange og Possing er at det tradisjonelle skillet mellom faghistorie og biografi er brutt ned. Ifølge Lange har dette ført til en situasjon hvor «det kan se ut som biografien utgjør en mer normal del av det historiefaglige forfatterskap. Det kommer blant annet til uttrykk ved at flere doktorgrader de siste årene er avlagt på grunnlag av biografiske avhandlinger.»³²⁴ Også historieprofessoren Jo Burr Margadant poengterer i *The New Biography. Performing Femininity in Nineteenth-Century France* (2000) at rollen som biograf er revitalisert i akademisk sammenheng:

Biography is once again in fashion, not only for a general reading public that never lost its taste for individual life stories, but also for academic historians who endlessly turn to debris of earlier generations in search of fresh lessons to tell us about ourselves. The resurrection of biography ends four decades of historical writing, during which – under the weight of interpretive approaches drawn for social sciences – individual life histories lay nearly as dormant for academic history as the dead.³²⁵

Biografien representerer et viktig korrektiv til noen av de utfordringer historiefaget har møtt når det har anvendt strukturelle, generelle analyseredskap. Noe av biografens styrke er evnen til å undersøke det partikulære, og til å utfordre tendenser til enkle generaliseringer som kan oppstå i historieskriving. For eksempel er feminister ikke én homogen, men en sterkt heterogen gruppe, bestående av mennesker med ulik kjønnstilhørighet, etnisitet og sosial bakgrunn. Flere studier av den feministiske bevegelsen har vist hvordan dette mangfoldet strider mot generaliserende konklusjoner, blant annet Denise Rileys *Am I That Name? Feminism and the Category of Woman* (1988) og *Conflicts in Feminism* (1990) av Marianne Hirsch og Evelyn Fox Keller. Også Margadants antologi *The New Biography. Performing Femininity in Nineteenth-Century France* viser hvordan biografien er et godt verktøy for å nyansere og presisere kvinners plass i offentligheten. De åtte artiklene gir et godt bilde av handlingsrommet og de ulike posisjoner og strategier som kvinner har valgt i offentligheten. Resultatet er en økt skepsis til tidligere generelle beskrivelser av «kvinnens» plass i det franske offentlige liv.

³²³ Lange, «Aktørene kommer tilbake. Næringslivshistorie og den biografiske vending», 109.

³²⁴ Ibid., 109. Et eksempel på en slik avhandling er Arnhild Skres *Hulda Garborg. Nasjonal strateg* (2015).

³²⁵ Margadant, *The New Biography. Performing Femininity in Nineteenth-Century France*, 1.

5.4 Hva skal livet brukes til?

Biografien er en egen genre, hvis historie strekker seg helt tilbake til antikken, noe Marianne Egeland viser i *Hvem bestemmer over livet? Biografien som historisk og litterær genre*. Både Possing, Lange og Margadant viser at biografien også fungerer som et *analytisk felt* på det historiske og litterære området.

I sin gjennomgang av de ulike biografiske genrevariantene løfter Egeland frem *den kritiske vitenskapelige biografi*, som hun definerer som et resultat av «et grundig forskningsarbeid, som kommer til uttrykk i noteverk, tillegg og registre, avviser spekulativt materiale, men tilbyr en tolkning av livet og en vurdering av verket».³²⁶ Disse kravene vil jeg si at *Hannah Ryggen. En fri* oppfyller, selv om mitt formål har vært å belyse tilblivelsesfaktorene for verkene, fremfor å tolke Hannah Ryggens liv som sådan.

Possing definerer biografien som «en fortælling om og en fortolkning af et liv. Den er ikke fiktion, men en tegning af et historisk virkeligt, levet liv, hvor hovedpersonen, som vi kalder protagonisten, er skrevet eller fortalt af en anden, nemlig biografen».³²⁷ Possing slår videre fast at man ikke må velge mellom liv og verk (slik konsulenten hevdet i mitt tilfelle). Spørsmålet er hvordan man analyserer relasjonen mellom menneske og system (samfunn, nettverk o.l.), og hvordan dette kan tilføre ny faglig innsikt.³²⁸ Hun tilbyr fire nøkler for å forstå eller analysere biografien: *arketype, etisk standpunkt* (hvordan biografen forholder seg til protagonisten – den biograferte), *biografens formål* med boken, og *kjønn* (både i relasjon til biograf og protagonist). Possing deler videre biografier inn i åtte arketyper. Etter min mening har *Hannah Ryggen. En fri* trekk som faller inn under to slike arketyper: *liv-verk-tid-biografien* og *den polyfone biografi*.³²⁹

I den førstnevnte (liv-verk-tid) settes «protagonisten og dennes værk ind i en større kontekst og undersøger det dynamiske forhold mellem hovedpersonen og den større tids- og samfundsmæssige sammenheng, hovedpersonen befinner sig i».³³⁰ Utvekslingsforholdet mellom kontekst og enkeltindivid står sentralt i denne arketypen. Videre er den både historisk

³²⁶ Egeland, *Hvem bestemmer over livet?* 91.

³²⁷ Possing, *Ind i biografien*, 29.

³²⁸ Possing støtter seg her på den russiske historikeren G. V. Plekhanov (1856-1918), som i *The Role of the Individual in History* (oversatt til engelsk fra russisk i 1946, første gang utgitt på russisk i 1898) hevdet at en mann ikke ble stor fordi hans personlighet eller talent var unikt, men fordi slike faktorer kunne settes i spill under bestemte historiske betingelser. Det innebærer at det som skaper forandring i historien er relasjonen mellom individ og samfunn. Se Possing, *Ind i biografien*, 42.

³²⁹ De seks andre arketypene er: speilbiografien, hagiografien, personlighetsportrettet, den fortolkende biografi, prismebiografien og den kollektive biografi.

³³⁰ Possing, *Ind i biografien*, 106.

fortellende og analytisk, og den tas gjerne i bruk av biografer som har et «historisk ærend», ifølge Possing. Et godt eksempel på en biografi som faller inn under denne delen av genren er *A Difficult Woman. The Challenging Life and Times of Lilian Hellman* (2012), skrevet av den kjente amerikanske historikeren Alice Kessler-Harris (som for øvrig lenge var motstander av bruken av biografigenren i historiefaget). I artikkelen «Why Biography» (2009) skriver Kessler-Harris om hva den biografiske formen kan tilføre: «My claim is grandiose: I think an individual life might help us to see not only into particular events but into larger cultural and social and even political processes of a moment in time.»³³¹

Her er jeg helt på linje med Kessler-Harris. Men jeg vil også legge til at biografien som genre fungerer godt i kombinasjon med arkivstudier. I mitt tilfelle er forhandlingen mellom Hannah Ryggen som kunstner (eller aktør som det heter i historiefaget) og storsamfunnet synlig til stede, både i enkeltverkene og arkivmaterialet. Hun brukte en stor del av sitt liv på kunsten, og hun anså verkene som ytringer til en offentlighet. Det var både naturlig og nødvendig å velge en form som gjorde det mulig å skildre og diskutere disse «forhandlingene» mellom verkene og omliggende faktorer: kunsthistoriske tradisjoner, politikk, familieforhold, økonomiske betingelser, stedstilhørighet og sosiale nettverk.³³² Å kunne bruke *aktørperspektivet*, det vil si inntaket til en persons nettverk, i samspill med tematiske nedslag, gjorde det mulig å unngå eller korrigere skjevheter som kan oppstå i rene tematiske studier, slik Margadant påviser i *The New Biography*.

En av årsakene til at aktørperspektivet var mulig å etablere, var at Hannah Ryggen var en av svært få kvinnelige kunstnere som helt fra hun var ganske ung, samlet, dokumenterte og tok vare på dokumentasjon av sin egen kunstneriske virksomhet. Sammenligner vi hennes privatarkiv med arkivene etter andre norske kvinnelige kunstnere i perioden 1890-1970, er det suverent det største, med godt over 1000 brev alene. I tillegg kommer alle de andre innførslene.³³³ Nasjonalbiblioteket skaffet til veie denne oversikten over privatarkiv over kvinnelige kunstnere:

³³¹ Kessler-Harris, «Why Biography»: 626. Possing refererer til Kessler-Harris i *Ind i biografien*, 44-46.

³³² Den britiske sosialantropologen John Barnes var den første til å bruke uttrykket [sosialt] nettverk i 1954 i «Class and committees in a Norwegian island parish». Uttrykket defineres av historikeren Jan Eivind Myhre som «en type struktur som på den ene siden kan omslutte mennesket og prege dets handlinger i sterk grad, og på den andre siden kan ha betydning i form av sitt fravær.» Se Myhre, *Historie. En introduksjon til grunnlagsproblemer*, 175.

³³³ Det er vanskelig å oppgi eksakte tall, fordi Gunnerusbiblioteket ennå ikke har foretatt en detaljert registrering. Men basert på et overslag oppgir Erlend Lund ved NTNU UB i en privat epostutveksling den 9. september 2017 til undertegnede, at antall brev mest sannsynlig er langt over tusen, og at alle de andre innførslene kommer i tillegg.

- Else Christie Kielland (1903-1993): Stort arkiv med manuskripter og brev (423 innførsler i Hanske).
- Leis Schjelderup (1856-1933): Stort arkiv med over 400 brev, mest familiebreve (foreløpig kun 32 innførsler i Hanske, resten i den store kortkatalogen).
- Harriet Backer (1845-1932): Stort arkiv med manuskripter og mange brev (650 innførsler i Hanske).
- Kitty Kielland (1843-1914): Stort arkiv med manuskripter og mange brev (252 innførsler i Hanske).
- Joronn Sitje (1897-1982): Arkiv med manuskripter og brev (55 innførsler i Hanske).
- Agnes Hiorth (1899-1984): Stort arkiv med manuskripter og brev (1136 innførsler i Hanske).
- Nina Durban (1917-1988): Et ubehandlet arkiv etter Arne og Nina Durban (Ubeh. 317), 1 pappeske.
- Asta Nørregaard (1853-1933): Ikke noe privatarkiv etter henne, men det er registrert 24 brev fra henne til forskjellige norske kunstnere mfl.)³³⁴

Hannah Ryggens privatarkiv ved Gunnerusbiblioteket er omfattende og inneholder også notater og utkast med hennes egne tilbakeblikk fra oppveksten. Arkivets tidsperiode, fra hun var ganske så ung og frem til hun dør, omfanget og typen dokumenter, vitner om en sterk selvbevissthet og et høyt ambisjonsnivå. Hannah Ryggens privatarkiv (primært Pia Widells arkiv, men også noe av materialet fra de øvrige arkivene) er ikke et arkiv etter noen som bare likte å samle. Det er et arkiv som både i kraft av sitt omfang og hovedpersonenes uvanlige liv, inviterer til å skrive en biografi med stor B: Den store fortellingen om kunstneren Hannah Ryggen.

Det var en type bok jeg verken hadde behov for, eller ønske om, å skrive. Hannah Ryggen er død, og hun kan aldri mer vekkes til live, selv om hun har et visst etterliv i arkivet. Men i motsetning til hennes liv og kropp, finnes verkene her blant oss, og de er en del av vårt liv. Her hjalp arkivmaterialet meg med å komme til klarhet i hva jeg ville: Å skildre premissene som verkene ble til under, og vise hvordan liv og verk var forbundet i akkurat dette kunstnerskapet. I den forbindelse ble også aktørperspektivet viktig. Både Hannah og Hans Ryggens kontakter med sentrale mennesker (Helge og Greta Thiis, Reidar Aulie, Pola

³³⁴ Nina Korbu, bibliotekar ved Spesiallesesalen, Nasjonalbiblioteket hjalp meg med å skaffe til veie denne oversikten den 21. september 2017.

Gauguin, Else Christie Kielland, Henrik Sørensen, Andreas og Baba Schjoldager, Kitty Kamstrup med flere) i norsk kunstliv var medvirkende til at de to ikke forble bortglemte kunstnere på Ørlandet. Aktørperspektivet parkerte også min opprinnelige forestilling om Hannah Ryggen som en marginalisert kvinnelig kunstner i sin samtid, og nyanserte mitt syn på datidens norske kunstliv.

Biografien er velegnet til «å sy sammen» et stort tilfang av arkivmateriale. Dessuten bidrar identifiseringen av eksterne faktorer (kontekst) i ett konkret liv til å synliggjøre betydningen og vekten av enkeltvalg. Når vi vet hvordan livsvilkårene var for Hannah Ryggen og hennes lille familie på Ørlandet på begynnelsen av 1930-tallet, trer beslutningen om å slutte med mer salgsvennlig brukskunst og i stedet vie tiden til å skape monumentale kunstverk, frem med en tyngde og et alvor som det ellers ville være vanskelig å formidle. Valget kan også bare forstås på bakgrunn av et annet viktig og formativt trekk i Ryggens liv: hennes dype og kompromissløse politiske overbevisning.

Ved å gi en fremstilling av relasjonen mellom Hannah Ryggen og den komplekse samfunnsstrukturen hun var en del av, ville jeg korrigere og utfordre modernisme-narrativets betoning av formale kvaliteter og preferanser for visse kunstuttrykk (kunsthierarkiet), samt betydningen av kjønn. Jeg var også interessert i å formidle et mer komplekst syn på tid på et formmessig plan (dvs. kronologi). Ønsket var å bruke historien for å betrakte kunstnerskapet fra flere vinkler. Her tangerer jeg trekk ved den, ifølge Possing, nyeste av de biografiske arketyperne – *den polyfone biografien*.

5.4.1 *En dekonstruksjon av det romantiske kunstnerportrettet.*

Et av den polyfone biografis hovedtrekk er at den både dekonstruerer og rekonstruerer protagonistens liv i forskjellige situasjoner og fra ulike vinkler.³³⁵ Denne arketyper vier ikke kausale forhold, arv, miljø og dybdepsykologi nevneverdig plass, ei heller en kronologisk presentasjon av livsløp eller slekt. Biologisk opphav er av underordnet betydning. I stedet får man «flere historier, fortalt gjennom forskjellige temaer, motstridende fortolkninger og gjerne gjennom indbyrdes modsadrettede kilder. På den måte fremstår den polyfone biografi som åben for stadig pågående fortolkning og er en krævende løsning, der kan give nye overraskende insikter».³³⁶ Som eksempler på den polyfone biografien bruker Possing sin egen

³³⁵ Possing, *Ind i biografien*, 107.

³³⁶ *Ibid.*, 108.

Uden omsvøb. Portræt af Bodil Koch (2007) og Toril Mois *Simone de Beauvoir. The Making of an Intellectual Woman* (1994).

Enkelte aspekter ved mitt prosjekt tangerer trekk ved den polyfone biografien. Det første er motviljen mot å fortolke Hannah Ryggens psyke og personlighet. Jeg var ikke interessert i å skrive et *personlighetsportrett*, som er en annen av de arketypene Possing presenterer, og som i monografien har sin versjon i romantikkens kunstnerportrett. Denne genren har klare trekk fra *hagiografien*, som blant annet preger Moksnes Gjelsviks dobbeltportrett i *Hannah og Hans Ryggen. Deres eventyrlige liv og kunst* (1993), der myter og udokumenterte fakta får dominere. Sandal Bøhn, Hølaas og Næss faller inn under *liv-verk-tid-biografien*, men også der kan man se interessen for å etablere en *kunstnerpersonlighet* via ord som «kunstnersinn», «vital», «følsom kunstnerinne», «enestående spontanitet» o.l. (Se 2.2, 2.4 og 2.6). Konstruksjonen av en kunstnerpersonlighet er også, som vi har sett, et markant trekk ved monografien.

Heller ikke Albert Steen viker unna for å fremheve Hannah Ryggens «kunstneriske temperament», selv om hovedtyngden i hans bok ligger på verk, snarere enn liv. Som nevnt tidligere, støter man ikke sjelden på grep som illustrerer en nærmest kausal sammenheng mellom kunstnerisk uttrykk/teknikk og personlighet.³³⁷ For mitt vedkommende var det primært relevante faktorer for skapelsen av kunstverkene som var av interesse, jeg ønsket ikke å reproducere det etablerte romantiske kunstnerportrettet som andre hadde tegnet av Hannah Ryggen. Samtidig var det uunngåelig å gå rundt opphavskvinnen og de premisene som påvirket hennes arbeidssituasjon. Desto nøyere har jeg vært med å ikke snakke på vegne av hovedpersonen, men la henne komme til orde direkte gjennom sitater fra arkivmaterialet. Ved å skille tydelig mellom min forfatterstemme og hennes, ønsket jeg også å klargjøre min egen rolle som avsender. Det er jeg som bærer ansvaret for de fortolkninger som fremstillingen åpner opp for.

I et kapittel om norske forfatteres dikterbiografier viser Egeland hvor ofte det romantiske trekket ved biografigenren preger forfatterens valg. Hun analyserer blant annet Fredrik Wandrups biografi om Jens Bjørneboe (1984), Kjartan Fløgstads portrett av poeten Claes Gill (1988) og Tor Bomann-Larsens bok om Sigurd Christiansen (1997). I alle disse biografiene tegnes det romantiske kunstnerportretter av «outsidere» som drikker, lider og går motstrøms for sin kunst.³³⁸ Egeland skriver:

³³⁷ Steen, *Hannah Ryggen*, 21.

³³⁸ Egeland, *Hvem bestemmer over livet*, 243-292. Særlig Samuel Johnsons *Life of Richard Savage* (1744) har øvd stor innflytelse på genren, ifølge henne.

Opprøreren og samfunnsrefseren har [...] vært et biografisk idealobjekt siden Sokrates' dager, og dikterens posisjon som yndling ble befestet i den borgerlige offentlighet ved opphøyningen av skriftkulturen til samfunnets identitetsbærer fremfor noen. Kombinasjonen av disse to modellene i [fremstillingen av] den romantiske dikterskikkelse har vist seg å være en uutslitelig prototyp med imponerende variasjonsmuligheter.³³⁹

Clark er heller ikke fremmed for å fremstille den romantiske, maskuline kunstnerskikkelsen i *Picasso and Truth*. Det hadde vært relativt enkelt å besvare Clarks fremstilling av den heltemodige Picasso med å tegne et like heroisk portrett av opprøreren og samfunnsrefseren Hannah Ryggen. Men fordi jeg valgte å foreta en arkivstudie der det var kunstverkene og ikke kunstneren som hadde hovedrollen, regulerte jeg mitt eget handlingsrom og styrte unna det romantiske kunstnerportrettet.

5.4.2 Eksperimentering med tid gjør nye trekk synlige

Dersom jeg skulle fulgt konsulentens anbefaling om å skrive en tradisjonell monografi, ville boken bestått av en kronologisk fremstilling av liv og verksgjennomgang. Brukt på denne måten ville kronologien nettopp bidratt til å *skille* liv og verk, den ville fjernet kontekstens betydning, slik Maleuvre påpekte. Og hva skulle rettferdiggjøre et slikt grep når arkivmaterialet jeg satt på viste hvor nært natur, livsvilkår, politisk orientering, økonomi, familiesituasjon og nyhetsbilde var knyttet til kunsten som Hannah Ryggen skapte? Ja visst tilfaller det vitenskapen å rydde og danne kategorier, men er det ikke påfallende hvordan kravet først og fremst dreier seg om hvilken narrativ presentasjonsform som skal anvendes, og ikke om innholdet?

Det var nødvendig å frigjøre seg fra det kronologiske for å vise den motstridende bevegelsen mellom det avantgardistiske og det anakronistiske i Hannah Ryggens kunstnerskap (jf. 4.3.4). Vekslingen mellom kronologi og tematiske nedslagsfelt gjorde det mulig å løfte inn mangfoldet av mytologi, semantikk og tradisjon som vevmediet representerer, og som har påvirket kunstproduksjon og (kunst)historie.

Vevmediets særegne rolle i norsk kunsthistorie og nasjonale identitet, og modernismens konstruksjon av det Auther definerer som et *kunsthierarki*, er blant de temaene jeg kunne analysert mer inngående hvis plassen hadde tillatt det. Det er mye som tyder på at

³³⁹ Egeland, *Hvem bestemmer over livet*, 120.

hierarkiske trekk har påvirket en rekke av de kunsthistoriske publikasjonene om Hannah Ryggen. Både det faktum at hun nærmest utelukkende leses inn i, og presenteres i en nasjonal kontekst, og at hun viskes ut som billedkunstner og gjenoppstår som billedveverske eller tekstilkunstner på 1980- og 90-tallet, er etter min mening konsekvenser av dette.

Som det går frem *Hannah Ryggen. En fri* var Ryggen en feiret og respektert kunstner frem til hun døde i 1970. Men fra og med 1950-tallet skjedde det en gradvis forskyvning i språket som ble brukt for å formidle henne til offentligheten. Fra å ha blitt hyllet som en stor og genial kunstner på 1940-tallet, anvendes i etterkrigstiden ord som «hulder», «bondekone», «primitiv» og «enkel». Fremstillingene presenterer henne i økende grad som en kjønn kunstner, og verken hennes kjønn eller mediet hun uttrykker seg i taler til hennes fordel når oversiktsverkene over norsk kunsthistorie blir skrevet på 1980- og 90-tallet.³⁴⁰ Dette er et eksempel på et tema som vanskelig lar seg beskrive gjennom en ren kronologisk fremstilling av verk og liv.

5.5 Forfatterens død og gjenoppstandelse

Det er primært menn som figurerer som biografiske objekt, og det er som regel menn som skriver om «store menn». Når objektet er en kvinne, er gjerne biografen også en kvinne.³⁴¹ Det å være en kvinne som skriver om en kvinnelig kunstner er dermed en slags «Catch 22». Selv om det er mange gode grunner til å velge en biografisk form i undersøkelsen av Hannah Ryggens kunst, risikerer jeg å havne i en posisjon der jeg *representerer* noe: mitt eget kjønn. Dermed er det fare for at en hyppig brukt retorisk trope – den underkjente kvinnelige kunstneren – klistres til prosjektet. Det å trekke kvinner frem fra historiens glemsel og påpeke deres storhet, har vært et vanlig motiv for å skrive om kvinnelige kunstnere, som i «relanseringen» av Hilma af Klint, Paula Modersohn-Becker, Sonia Delaunay, Carol Rama og nå Elsa von Freytag-Loringhoven, for å nevne noen.

Også i mitt prosjekt var det et mål å høyne bevisstheten om Hannah Ryggen og kunsten hun lagde. Hannah Ryggens kunstnerskap er spesielt, både i nasjonal og internasjonal sammenheng. I motsetning til flere av sine kvinnelige kunstnerkolleger her til lands (Karen Holtmark, Ragnhild Kaarbø, Ragnhild Keyser, Charlotte Wankel), ble hun genierklært av en

³⁴⁰ Her virker også dannelsen av NTK inn, som jeg har vært inne på tidligere.

³⁴¹ Se Possing, *Ind i biografien*, 48-88.

rekke mannlige kunstkritikere på 1930-tallet.³⁴² Ingen annen kunstner i Kunstnerforbundets historie har fått flere anmeldelser enn Hannah Ryggens utstilling i 1946. Hennes suksess var udiskutabel, og flertallet av hennes arbeider befinner seg i dag i offentlige museer. Det var altså ikke en miskjent og marginalisert kunstner i sin samtid jeg hadde med å gjøre. Det mest påfallende var hvor liten plass hun fikk i den norske kunsthistorien på et *senere* tidspunkt, noe jeg tror min bok har vært med på å rette opp. I boken forsøkte jeg å frigjøre meg fra posisjonen «kvinne som skriver om kvinne», ved bevisst (og kanskje litt trassig) ikke å tillegge kjønn særlig vekt.

I teorien ville kjønnsproblematikken rundt publikasjoner og historieskrivning vært løst hvis vi hadde akseptert Roland Barthes' premiss om «forfatterens død». Når avsenderposisjonen er ukjent, har den heller ikke noe kjønn. Denne posisjonen skulle man tro at feminismen omfavnet, men den ble snarere identifisert som et problem av feministisk orienterte teoretikere på begynnelsen av 1990-tallet. Innledningsvis i antologien *The Expanding Discourse: Feminism and Art History* (1992) skriver redaktørene, Norma Broude og Mary D. Garrard: «The death of the author as subjective agent [...] may lead only to the death of feminism as an agent of political – or, indeed, art-historical – change.»³⁴³ Sitatet peker på en ambivalens: Broude og Garrard innser at i det øyeblikket kjønn blir like-gyldig (som gjerne defineres som et feministisk mål), vil også en mengde kvinnelige kunstnerskap forbli usynlige. De vil aldri bli hentet frem og inkludert i det vi kaller historie.

Mange i min generasjon er barn av de første feministene, men selv de som ikke hadde foreldre som var aktive i kjønnskampen på 70-tallet, har innsett at kampen langt fra er sluttført, slik enkelte retrospektive utstillinger skulle tilsi. Parallelt med vissheten om betydningen av å videreføre kampen, ble det naturlig å ta opp igjen og vise kunstnerskap fra denne perioden, og fra tidligere perioder. Utstillingen *Hold stenhårdt fast på greia di* på Kunsthall Oslo i 2013, som handlet om norsk kunst og kvinnekamp fra 1968-1989, er et godt eksempel. Den undersøker det som ble skapt, ut fra en visshet om at kuratorene ikke selv var der og deltok i kampen. Lignende utstillinger og publikasjoner har i det siste ført til flere korrigeringer av kunstnerskap og historieskriving. Men det har også resultert i et *annet* blikk på kunstnerskapene og historiene, og det er primært her betydningen av kjønn må legitimeres, jamfør Broude og Garrard. For en tydelig og eksplisitt bevissthet rundt kjønn, både fra

³⁴² Særlig møtte mange av kvinnene som hadde valgt maleri rimelig hard medfart. Ikke minst gjaldt det de som forsøkte seg på et analytisk kubistisk formspråk, som Charlotte Wankel (1888-1969), Ragnhild Keyser (1889-1943) og Ragnhild Kaarbø (1889-1949) Se Hilde Mørch, *Tre norske avantgardekunstnere i 1920-årene*.

³⁴³ Sitert fra Guercio, *Art as Existence*, 263.

forskerhold og i relasjon til hva det forskes på, har på en effektiv måte begravd ideen om objektivitet, autonomi og nøytralitet i kunsthistorien. Eller som Guercio poengterer: «Analyses of gender and multiple identities tend to undermine claims that connoisseurship and art historical inquiry embody objective standards and that art is a specialized, autonomous area of endeavor.»³⁴⁴ Her har også postkoloniale studier bidratt, både når det kommer til å utfordre den kunstneriske kanon, og til å rette oppmerksomheten mot betydningen av den geografisk situerte kulturelle konteksten som verk inngår i. (Det er neppe tilfeldig at det ofte var de feministisk-orienterte forskerne som introduserte ideer fra postkolonial tenkning. Linda Nochlins anvendelse av Edward Saids teoretiske perspektiv i *Orientalism* (1978) i teksten «The Imaginary Orient» fra 1983 er et godt eksempel.³⁴⁵)

I sin bok *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (2010) beskriver Elizabeth Freeman hvordan utforskningen av en generasjon «queer feminist artists» født fra midten av 1960-tallet fra et ikke-selvopplevd ståsted, påkaller en form for «temporal drag». Dette uttrykket – som er vanskelig å oversette – betegner en tilstand av «retrogression, delay, and the pull of the past on the present».³⁴⁶ Det er med andre ord en betegnelse som røsker opp i ideen om kronologi og som peker på en måte å knytte underkjente politiske historier og hendelser i kontakt med det nåtidige. Det handler dermed ikke bare om å anerkjenne eller underkjenne tidligere bidrag fra queer-teori eller feminisme, men om å *identifisere problemområder i vår egen samtid*.

I forsøket på å etablere kontakt mellom nåtid og fortid, og mellom ulike generasjoner, har arkiv og arkivarbeid vist seg å spille en nøkkelrolle. Som Kate Eichhorn skriver: «the archive is a key site where these problematic generational logics can be loosened and are already beginning to come undone».³⁴⁷ Arkivets evne til å skille fortid fra historie gjorde det åpenbart at Hannah Ryggen, som kvinne, ikke var en marginalisert kunstner i sin samtid. Det sørget også for at jeg kunne redefinere hennes posisjon til modernismen. Hun var kontrær i forhold til sine samtidige, særlig når det gjaldt å forene modernisme med politikk og folkekunst. Men hun var også unik i sin bruk av kunsten som en slags aktivisme: Den kunne romme alt fra kritikk av privilegier, maktmisbruk og sosiale hierarkier, til en skildring av erfaringer knyttet til morsrollen.

³⁴⁴ Guercio, *Art as Existence*, 266.

³⁴⁵ Nochlin, «The Imaginary Orient», 33-59.

³⁴⁶ Freeman, *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*, 62-63. Mathias Danbolt anvender også Freemans begrep om «temporal drag» i *Touching History*, 281-285.

³⁴⁷ Eichhorn, *The Archival Turn in Feminism*, 78.

5.6 En utadvendt henvendelse og behovet for en ny form

En av grunnene til at jeg vendte meg mot den liv-verk-tradisjonen som utgikk fra Vasari i *Hannah Ryggen. En fri*, var nettopp et ønske om å flytte diskusjonen om Hannah Ryggens kunstnerskap ut til allmennheten – *uten* at det vitenskapelige aspektet gikk tapt. I tillegg opplevde jeg at denne tradisjonen nettopp tillot en større åpenhet for ny tenkning rundt forholdet mellom enkeltaktør og større samfunnsmessige strukturer, tid og kjønn.

Kanskje er det slik at den latente spenningen mellom kunsthistorie som fagdisiplin (estetiske analyser) og det narrative den skaper (kunsthistorie), trer tydeligere frem i liv-og-verk-genren enn i andre vitenskapelige tekster. Jeg pekte i forrige punkt på hvordan ideer om objektivitet, autonomi og nøytralitet i kunsthistorien ble svekket med feminismen og postkoloniale studier. Arkivstudier har også bidratt til å avdekke til dels store avvik mellom fortid (forstått som fakta) og det som foreligger som historie. En betydelig konsekvens er at det som har fremstått som vitenskapelig, og den vitenskapelige språkdrakten, nå rakner i sømmene og må sys sammen på nytt. Dette har ført til nytenkning rundt formidling og språk, og kanskje også et ønske om å knytte academia tettere til samfunnet. I mitt tilfelle medvirket det til at metoden og formen fant hverandre på et «uvitenskapelig sted».

Utdaterte sannheter nedkjempes ikke uten sverdslag. Kunsthistorie har i så måte vært ganske konservativt sammenlignet med andre humanistiske fag. Maggie Nelson gir en beskrivelse av fagets behandling av avvikende og genre-utforskende uttrykk i *The Argonauts* (2015). Der gjenforteller Nelson hva som skjedde da Jane Gallop og Rosalind Krauss deltok på et seminar holdt på CUNY (City University of New York) i oktober 1998. For å få med essensen i hendelsen er jeg nødt til å gjengi noen lengre avsnitt fra boken:

Gallop gave a slide show: her recent work was about being photographed by her husband, appropriately named Dick. I remember a photo of her with their baby boy in the bathtub, and one of her and her son lounging around together naked, Carole King-style. I remember being surprised and pleased that she was showing us naked photos of her and her son [...] She was trying to talk about photography from the standpoint of the photographed subject, which, as she said, 'may be the position from which it is most difficult to claim valid general insights.' And she was coupling this subjective position with that of being a mother, in an attempt to get at the experience of being photographed as a mother (another position generally assumed to be, as Gallop put it, 'troublingly personal, anecdotal, self-concerned'. She was taking on Barthes's *Camera Lucida*, and the way in which even in Barthes—delectable

Barthes!—the mother remains the (photographed) object; the son, the (writing) subject. ‘The writer is someone who plays with his mother’s body,’ Barthes wrote. But sometimes the writer is also the mother (Möbius strip).

I liked that Gallop was onto something and letting us in on it before she fully understood it. She was hanging her shit out to dry: a start. [...] The slides were over, the talk was over, it was Krauss’s turn. She scooted her chair up to the table and shuffled her papers. She was Gallop’s inverse—sharp face, classy in a silk scarf, Ivy League, Upper East Side way. Feline, groomed, her thin dark hair in a bob. Kind of like the Janet Malcolm of art history. She started by saying how important Gallop’s daring and thorough work on Lacan had been. This praise went on for some time. Then theatrically, she swerved. *The importance of this early work is why it is so deeply disturbing to behold the mediocrity, naïveté, and soft-mindedness of the work Gallop has presented to us today.* The color drained out of Gallop’s face. Krauss ignored her, and went in for the kill.

[...] Krauss excoriated Gallop for taking her own personal situation as subject matter, accused her of having an almost willful blindness to photography’s long history. She alleged—or so I recall her alleging—that Gallop had misused Barthes, had failed to place her investigation in relation to any lineage of family photography, had punted on the most basic aesthetic concepts in art history, and so on. But the tacit undercurrent of her argument, as I felt it, was that Gallop’s maternity had rotted her mind—besotted it with the narcissism that makes one think that an utterly ordinary experience shared by countless others is somehow unique, or uniquely interesting. [...] the lashing Gallop received that day stood for some time in my mind as an object lesson. Krauss acted as though Gallop should be ashamed for trotting out naked pictures of herself and her son in the bathtub, contaminating academic space with her pudgy body and unresolved, self-involved thinking (even though Gallop had been perfecting such contamination for years).³⁴⁸

Kjernen i denne hendelsen handler om hva som defineres som vitenskapelig interessant, og hvilken form det vitenskapelige skal anta. Når Krauss dissekerer Gallop, er det fordi Gallop har demonstrert sitt avvik fra den vitenskapelige diskursens form. Hun har, som Nelson

³⁴⁸ Nelson, *The Argonauts*, 39-41.

skriver, brakt sin egen kropp og sine egne erfaringer til bordet. I stedet for en ferdig tenkt argumentasjonsrekke, presenteres en idé som er både subjektiv og åpen. Krauss responderer ved å innta rollen som vitenskapens vokter, og skålder Gallop for hennes avvik fra normen. Det ligger en viss ironi i dette, all den tid Krauss selv tok et oppgjør med Greenbergs fornektelse av kropp og seksualitet i *The Optical Unconscious* (1993). Poenget er at selv om Krauss skriver om kropp eller seksualitet, gjør hun det utvendig. Det er behandlet som tema, men ikke som språk og ikke som (narrativ) form. Hun har underkastet seg den vitenskapelige diskursens formkrav, den som ifølge Martin Jay definerte et sted hvor navn burde vike for argument, og hvor kun «better ideas should prevail in a setting of perfect neutrality, an abstract contextless context».³⁴⁹ Slike såkalte nøytrale diskurser har vist seg å verken ha plass til det andre eller tredje kjønn, til subjektivitet eller narrative avvik, til en Judith Butler eller en Jane Gallop.³⁵⁰ Der er det heller ikke plass til biografi, som Clark foraktfullt omtaler som sladder.

«Do you mean to say that the story is finished?» said Don Quixote.

«As finished as my mother», said Sancho.

Hvis kunsthistorie som fagfelt ønsker at kunstverk og deres historie skal brukes aktivt til å tenke og utforske virkeligheten, må noe gjøres med henvendelsens form. Guercio er en av dem som har fremhevet fagfeltets behov for nye narrativ, og for ham representerer monografien i denne sammenhengen store, urealiserte muligheter.³⁵¹ Jeg mener monografien i første omgang bør la seg inspirere og lære av de vitenskapelig funderte biografiene som eksperimenterer med både andre fagområder og en egen, litterær stemme.

Det kan det virke som om min kritiske konsulent delte Egelands oppfatning av biografien som en «naiv genre»: en genre som i liten grad reflekterer over hva, hvorfor og hvordan.³⁵² Det kan være jeg ikke alltid har klart å formidle mine intensjoner, og begrunnelsen for mine valg er kanskje ikke så tydelig uttrykt i boken, i og med at jeg av formidlingshensyn

³⁴⁹ Jay, «The Academic Woman as a Performance Artist», 139.

³⁵⁰ Det er nesten komisk, men Jay anvender Gallop som et eksempel i sin tekst på en som tidlig oppdaget «the strategy of self-fashioning», det vil si effekten av hvordan man kler seg. Han skriver: «Adopting the strategy of self-fashioning most frequently perfected by male dandies, they [de kvinnelige akademikere] have engaged in a dazzling practical display of the deconstructive theory many of them find so congenial.» Jay, «The Academic Woman as Performance Artist», 140.

³⁵¹ Guercio skriver: «art studies, instead of persisting as a field that mostly talks to itself, could aspire to a knowledge of art and creativity *tout court* with no need to build ivory towers and to pursue specialization for its own sake.» *Art as Existence*, 289.

³⁵² Egeland, *Hvem bestemmer over livet*, 11-12.

har styrt unna eksplisitt teoretiske diskusjoner. Likevel har det forhåpentligvis kommet frem at genrevalget er i tråd med mitt ønske om å distansere meg fra synet på kunst som et kunnskapsfelt og en sfære med en egen autonom historie. For meg har genrevalget ført til en refleksjon over kunsthistorie som fagfelt, og den terminologien og formen som fremdeles dominerer teoriproduksjonen.

Både arkivstudien og biografien er interessante sett opp mot Panofskys kunsthistoriske modell. Panofsky fremhever kunsthistoriens avhengighet av kunstverkene ved å innføre en avstand mellom kunsthistorikeren og objektene. Denne temporale avstanden antar, som Margaret Iversen og Stephen Melville er inne på i *Writing Art History* (2010), en generell karakter av å være kunsthistoriefagets *objektivitet*.³⁵³ Det handler med andre ord om hvordan man skal forholde seg til kunstverk. Skal man betrakte kunstverket som for alltid tapt og berøvet sitt naturlige habitat, som var dets historiske utgangspunkt? I et slikt perspektiv blir kunsthistorikerens virksomhet synonym med den distanserte ettertenksomhetens melankoli, som Panofsky finner i Albrecht Dürers *Melencolia I* fra 1514. Vi er her tilbake til de grunnleggende spørsmålene Mathias Danbolt stiller om tid i *Touching History*. Hvis kunsthistorikerens oppgave også er å ta ansvar for våre handlinger her og nå: for vår glupskhet etter historie og vår bruk av den, hvordan forbinder man så fortiden med nåtiden og fremtiden?

I *Hannah Ryggens. En fri* har jeg i en viss grad fulgt Panofskys modell ved å la verkene tilblivelseshistorie og en kontekstuell analyse få prioritet. Den biografiske komponenten tvang meg imidlertid til å tenke gjennom hvorfor dette var viktig, og hvorfor vi har bruk for denne kunnskapen i dag. Den hjalp meg også å se det *aktivistiske* aspektet ved Hannah Ryggens verk. Både arkivstudien og den biografiske formen gjorde det tydelig hvordan verkene ble til som kunstneriske ytringer rettet mot det offentlige rom. Hannah Ryggens kunstnerskap vitner om en selvtillit på kunstens vegne, og det peker på den rollen kunstverket kan ta i en diskusjon om et samfunns fremtid. Hennes virke som kunster kan ikke skilles fra hennes øvrige liv, like lite som det politiske aspektet ved hennes kunst kan ses løsrevet fra det samfunnet hun var en del av. Både Hannah Ryggens aktivisme, hennes valg av medium og de anakronistiske og avantgardistiske trekkene i hennes kunst, utfordrer den formen for modernisme som henholdsvis Clark og Josipovici har vært eksponenter for. Den passer rett og slett ikke inn i et intellektuelt rammeverk med liten interesse for kvinner, for et utradisjonelt formspråk og for kunstverk med en eksplisitt politisk agenda. Hannah Ryggens

³⁵³ Iversen og Melville, *Writing Art History. Disciplinary Departures*, 24-26.

kunstnerskap representerer en annen vei inn til fortiden og en annen fortelling om modernismen. Det kan vise seg viktig og virksomt for vår egen samtid og fremtid.

6 Litteraturliste

- Adorno, Theodor, W. *Estetisk teori*. Oversatt av Arild Linneberg. Oslo: Gyldendal 1999
 [1998]. Opprinnelig utgitt posthumt på tysk, *Ästhetische Theorie* i 1970.
- *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge, 1996
 [1972].
- Agamben, Giorgio. *What Is an Apparatus?* Oversatt av David Kishik og Stefan Pedatella.
 Stanford, California: Stanford University Press, 2009.
- Albers, Anni. *On Weaving*. London: Studio Vista Limited, 1966.
- Alfsen, Glenn og Hjørdis Danbolt. «Hannah Ryggen». I *Norsk kunstnerleksikon*, redigert av
 Nasjonalgalleriet, 401-404, bind 3, N-So. Oslo: Universitetsforlaget, 1986.
- Atlee, James. *Guernica. Painting at the End of the World*. London: Head of Zeus, 2017.
- Arntzen, Jon Gunnar. «Johannes Sejersted Bødtker». *Norsk biografisk leksikon*, 2009.
 06.01.2018, https://nbl.snl.no/Johannes_Sejersted_B%C3%B8dtker
- Auther, Elissa. *String, Felt, Thread. The Hierarchy of Art and Craft in American Art*.
 Minneapolis og London: University of Minnesota Press, 2010.
- «The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Arts and Crafts in the Art
 Criticism of Clement Greenberg». *Oxford Art Journal* 27, nr. 3 (desember 2004): 341-
 364.
- Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. London og
 Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- Bal, Mieke og Norman Bryson. «Semiotics and Art History: A Discussion of Context and
 Senders». I *The Art of Art History. A Critical Anthology*, redigert av Donald Preziosi,
 243-255. Oxford og New York: Oxford University Press, 2009 [1998].
- Barthes, Roland. «The Death of the Author». I *Image Music Text*, oversatt og redigert av
 Stephen Heath, 142-148. London: Fontana Press, 1974.
- Baxandall, Michael. *Patterns of Intention*. New Haven og London: Yale University Press,
 1985.
- BBC Radio 4. «Hannah Ryggen». Sendt første gang 18. desember 2017. 06. januar 2018:
<http://www.bbc.co.uk/programmes/b09jbs26#play>
- Behler, Ernst. *German Romantic Literary Theory*. Cambridge, New York: Cambridge
 University Press, 2005 [1993].

- Birmingham, Elizabeth. «The Case of Marion Mahony Griffin and the Gendered Nature of Discourse in Architectural History». I *Womens Studies*, vol. 35 (2), (mars 2006): 87-123.
- «'I see Dead People': Archive, Crypt, and an Argument for the Researcher's Sixth Sense». I *Landmark Essays on Archival Research*, redigert av Lynee Lewis Gaillet, Helen Diana Eidson, Don Gammill Jr. 165-170. New York: Routledge, 2016.
- Bowlt, John E. og Matthew Drutt (red.) *Amazones of the Avant-Garde: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, and Nadezhda Udaltsova*. London: Royal Academy of the Arts, 1999.
- Brun, Hans-Jakob. *Kunstnerforbundets første 100 år*. Oslo: Kunstnerforbundet, 2011.
- «Etterkrigstid», i *Norsk Malerkunst*, bind 2, redigert av Knut Berg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S, 1993.
- Bøe, Alf. «Kunsthåndverk og kunstindustri 1914–1940». I *Norges kunsthistorie*, bind 6, redigert av Knut Berg, 307-386. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1983.
- Bøhn, Tora Sandal. «Billedveversken Hannah Ryggen». I *Nordenfjeldske Kunstindustris årbok 1946*, redigert av Thorvald Krohn-Hansen, 58-105. Trondheim: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1947.
- Clark, T. J. *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*
- *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. Berkeley, Los Angeles og London: University of California Press, 1999 [1973].
- *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*. London: Thames and Hudson, 1985 [1984].
- *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven: Yale University, 1999.
- *Picasso and Truth. From Cubism to Guernica*. Princeton og Oxford: Princeton University Press, 2013.
- Connors, Robert J. «Dreams and Play: Historical Method and Methodology». I *Landmark Essays on Archival Research*, redigert av Lynee Lewis Gaillet, Helen Diana Eidson, Don Gammill Jr. 50-62. New York: Routledge, 2016.
- Damisch, Hubert. «Semiotics and Iconography». I *The Art of Art History. A Critical Anthology*, redigert av Donald Preziosi, 236-242. Oxford og New York: Oxford University Press, 2009 [1998].
- Danbolt, Gunnar. *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004 [2001].

- Danbolt, Mathias. *Touching History. Art, Performance, and Politics in Queer Times*. Phd-avhandling: Universitetet i Bergen, 2013.
- Davies, Whitney. «Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History». I *The Art of Art History. A Critical Anthology*, redigert av Donald Preziosi, 35-44. Oxford og New York: Oxford University Press, 2009 [1998].
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1. The Movement-Image*. Oversatt av Hugh Tomlinson og Barbara Habberjam. London: The Athlone Press, 1992 [1986].
- . *Cinema 2. The Time-Image*. Oversatt av Hugh Tomlinson og Robert Galeta. London: The Athlone Press, 1992 [1989].
- Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Oversatt av Eric Prenowitz. Chicago og London: The University of Chicago Press, 1998 [1995].
- Didi-Huberman, Georges. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Oversatt av John Goodman. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2005. Først utgitt på fransk, *Devant l'image: Question posée aux fin d'une histoire de l'art*. Paris: Les Editions de Minuit, 1990.
- Dorleac, Laurence Bertrand. *Art of the Defeat: France 1940-1944*. Oversatt av Jane Marie Todd. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008 [1993].
- Eagleton, Terry. *Culture*. New Haven og London: Yale University Press, 2016.
- Egeland, Marianne. *Hvem bestemmer over livet? Biografien som historisk og litterær genre*. Oslo: Universitetsforlaget, 2000.
- Eichhorn, Kate. *The Archival Turn in Feminism. Outrage in Order*. Philadelphia: Temple University Press, 2014 [2013].
- Enos, Richard Leo. «Recovering the Lost Art of Researching the History of Rhetoric». I *Landmark Essays on Archival Research*, redigert av Lynee Lewis Gaillet, Helen Diana Eidson, Don Gammill Jr. 120-122. New York: Routledge, 2016.
- Ernst, Wolfgang. *Stirring in the Archives: Order out of Disorder*. Oversatt av Adam Siegel. London: Rowman & Littlefield, 2015.
- Ferreira-Buckley, Linda. «Rescuing the Archives from Foucault». I *Landmark Essays on Archival Research*, redigert av Lynee Lewis Gaillet, Helen Diana Eidson, Don Gammill Jr. 111-116. New York: Routledge, 2016.
- Focillon, Henri. *The Life of Forms in Art*. New York: Zone Books, 2013 [1998].
- Foucault, Michel. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books, 1994 [1970].

- *The Archeology of Knowledge*. Oversatt av A. M. Sheridan Smith. New York og London: Routledge, 2002 [1969].
- «Nietzsche, Genealogy, History» I *The Foucault Reader*, redigert av Paul Rabinow, 76-100. New York: Pantheon books, 1984.
- «What is an Author?» I *The Foucault Reader*, redigert av Paul Rabinow, 101-120. New York: Pantheon books, 1984.
- Freeman, Elisabeth. *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham og London: Duke University Press, 2010.
- Gjelsvik, Magni Moksnes. *Hannah og Hans Ryggen. Deres eventyrlige liv og kunst*. Oslo: NT forlag, 1993.
- Gjelsvik, Magni Moksnes og Tore Gjelsvik. *The Tapestries of Hannah Ryggen*. Trondheim: Lyngs Bokhandel A/S, 1999.
- Golan, Romy. *Muralnomad. The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*. New Haven og New York: Yale University Press, 2009.
- Gombrich, Ernst. «Style». I *The Art of Art History. A Critical Anthology*, redigert av Donald Preziosi, 129-140. Oxford og New York: Oxford University Press, 2009 [1998].
- Greenberg, Clement. «Avant-Garde and Kitsch». I *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism, Perceptions and Judgements, 1939-1944*, vol.1., redigert av John O'Brian. Chicago og London: The University of Chicago Press, 1988 [1986].
- «Modernist Painting». I *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, vol. 4, redigert av John O'Brian. Chicago og London: The University of Chicago Press, 1995 [1993].
- Greensted, Mary. *The Arts and Crafts Movement in Britain*. Oxford: Shire Publications 2017 [2010].
- Groys, Boris. «Clement Greenberg. Art and Culture: Critical Essays». I *The Books that Shaped Art History: From Greenberg to Alpers and Krauss*, redigert av Richard Shone og John-Paul Stonard, 128-139. London: Thames and Hudson, 2013.
- Hamilton, Nigel. *Biography. A Brief History*. Cambridge, Massachusetts og London: Harvard University Press, 2007.
- Hammer, Espen. *Theodor W. Adorno*. Oslo: Gyldendal, 2002.
- Harris, Karsten. «T. J. Clark. Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism». *Art Bullentin*, vol. LXXXIII, nr. 2, (2001): 358-364.
- Hatt, Michael og Charlotte Klonk. *Art History. A Critical Introduction to Its Methods*. Manchester: Manchester University Press, 2015 [2006].

- Haugan, Solveig. «Reisebrev fra Paris. Intervju med Line Dedichen». *Kvinnen og tiden* nr. 18, 15. oktober 1946: 26-29.
- Hemmings, Clare. *Why Stories Matter. The Political Grammar of Feminist Theory*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Herder, Johann Gottfried. *Von deutscher Art und Kunst*. Berlin: Holzinger, 2014 [1733].
 ——— *Another Philosophy of History and Selected Political Writings*. Oversatt og med innledning av Ioannis Evrigenis og Daniel Pellerin. Indianapolis og Cambridge: Hackett Publishing Company, 2004.
- Hirsch, Marianne og Evelyn Fox Keller. *Conflicts in Feminism*. New York: Routledge, 1990.
- Holden, Steffen Wesselvold. «Ikonografi og aktivisme». I *Hannah Ryggen. Verden i veven*, redigert av Øystein Ustvedt, 59-67. Nasjonalmuseet og Moderna Museet: Koenig Books, 2015.
- «Liselotte Herrmann halshuggen. Dobbelteksponeringens ikonografi hos Hannah Ryggen». *Kunst og Kultur*, nr. 2 (2012): 84-98.
- «Wermacht med Eichenlaub i rumpen – Satire i Hannah Ryggens 6. oktober». *Kunst og Kultur* nr. 1 (2016): 2-15.
- Holly, Michael Ann. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca og London: Cornell University Press, 1984.
- Holtmark, Karen. «En stor kunstner», *Kvinnen og tiden*, nr. 12, 1. juli 1946: 14-17.
- Hutchinson, John. *The Dynamics of Cultural Nationalism*. London: Routledge, 2012 [1987].
- Hølaas, Odd. *Øyne som ser. Et galleri av kunstnere*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1964.
- Ilic, Ljubica. *Music and the Modern Condition: Investigating the Boundaries*. Ashgate 2010.
 Lest som ebok hos Taylor and Francis. 7. desember 2017.
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/nasjonal/reader.action?docID=581334>
- Ippolito, Jon og Richard Rinehart. *Re-collection. Art, New Media, and Social History*. Cambridge (Massachusetts) og London: The MIT Press, 2014.
- Iversen, Margaret. *Alois Riegl: Art History and Theory*. Cambridge, Massachusetts og London: MIT Press, 1993.
- Iversen, Margaret og Stephen Melville (red.) *Writing Art History. Disciplinary Departures*. Chicago og London: University of Chicago Press, 2010.
- Jay, Martin. «The Academic Woman as Performance Artist». I *Cultural Semantics. Keywords of Our Time*, Martin Jay, 138-143. Amherst: University of Massachusetts, 1998.
- Josipovici, Gabriel. *What Ever Happened to Modernism*. New Haven og London: Yale University Press, 2011 [2010].

- Judah, Hettie. «Hannah Ryggen Wove Politics Into Her Gorgeous Tapestries». *New York Times*, 1. desember 2017. 06.01.2018:
<https://www.nytimes.com/2017/12/01/arts/hannah-ryggen-wove-politics-into-her-gorgeous-tapestries.html>
- Kant, Immanuel. *Kritikk av dømmekraften*. Oversatt av Espen Hammer. Oslo: Pax Forlag, 1995.
- Kessler-Harris, Alice. «Why Biography?», *American Historical Review*, vol.114, nr. 3 (juni 2009): 625-630.
- Kramnick, Isaac (red.) *The Portable Burke*. Harmondsworth: Penguin, 1999.
- Kristeller, Paul Oskar. *Konstarternas moderna system. En studie i estetikens historia*. Oversatt av Eva-Lotta Holm, faktagransket av Svein-Olov Wallenstein. Stockholm: Kungl. Konsthögskolan/Raster forlag, 2006.
- Kubler, George. *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. New Haven og London: Yale University Press, 2008 [1962].
- Lang, Karen. «Chaos and Cosmos: Points of View in Art History and Aesthetics». I *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, redigert av Holly, Michael Ann og Keith Moxey, 47-70. New Haven, London: Yale University Press, 2002.
- Lange, Even. «Aktørene kommer tilbake. Næringslivshistorie og den biografiske vending». I *Historikere i oppdrag. Festskrift til Trond Bergh, Sverre Knutsen og Lars Thue i anledning 70-årsdagene i 2015 og 2016*, redigert av Harald Espeli og Finn Erhard Johannessen. Oslo: Novus forlag, 2016.
- Lium, Randi Nygaard. «Hannah Ryggen 100 år. 1894-1994». I *Jubileumsboken. Hannah Ryggen 100 år 1894-1994*, redigert av Randi Nygaard Lium, 7-12. Trondheim: Tapir, 1996.
- Lorde, Cathrine. «Their Memory is Playing Tricks on Her: Notes Toward a Calligraphy of Rage». I *WACK! Art and the Feminist Revolution*, redigert av Lisa Gabrielle Mark, 440-457. Cambridge, Massachusetts og London: MIT Press/MOCA, 2007.
- Lyotard, Jean-François. «Taking the Side of the Figural». I *The Lyotard Reader and Guide*, redigert av Keith Crome og James Williams, 34-48. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- MacCarthy, Fiona. *William Morris. A Life for Our Time*. London: Faber & Faber, 2010 [1994].
- Maleuvre, Didier. *Museum Memories. History, Technology, Art*. Stanford: Stanford California University Press, 1999.

- Margadant, Jo Burr (red.). *The New Biography. Performing Femininity in Nineteenth-Century France*. Berkeley og London: University of California Press, 2000.
- Mirzoeff, Nicholas. «Ghostwriting: working out visual culture», *Journal of Visual Culture* vol.1(2), 2002: 239-254.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago og London: The University of Chicago Press, 1994.
- Myhre, Jan Eivind. *Historie. En introduksjon til grunnlagsproblemer*. Oslo: Pax, 2014.
- Mørch, Hilde. *Tre norske avantgardekunstnere i 1920-årene*. Magistergrad i kunsthistorie, UiO, 1993.
- Nelson, Maggie. *The Argonauts*. Minneapolis: Graywolf Press, 2015.
- Nergaard, Trygve. «Maleriet i mellomkrigstiden». I *Norges kunsthistorie*, redigert av Knut Berg, bind 6, 112-258. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1983.
- Nietzsche, Friedrich. *Historiens nytte og unytte for livet*. Oversatt av Øystein Skar og Bjarne Hansen. Oslo: N.W. Damm & Søn AS, 2004.
- Nochlin, Linda. «Why Have There Been No Great Women Artist», i *Woman Artists. The Linda Nochlin Reader*, redigert av Maura Reilly, 42-68. London og New York: Thames and Hudson, 2015.
- «The Imaginary Orient». I Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, 33-59. London: Thames and Hudson, 1991 [1989].
- Næss, Inga E. «Billedvevens vei». I *Hannah Ryggen. Verden i veven*, redigert av Øystein Ustvedt, 69-78. Nasjonalmuseet og Moderna Museet: Koenig Books, 2015.
- *Vi lever på ei stjerne. Ein biografi om Hannah Ryggen*. Oslo: Samlaget, 2002.
- «Hannah Ryggen». *Norsk biografisk leksikon* (2009), 13.02.2017.
https://nbl.snl.no/Hannah_Ryggen
- Panofsky, Erwin. «Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie». I *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, redigert av Max Dessoir, nr. 18, 129-161. Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke, 1925. Artikkelen finnes nedlastbar på Universitetsbibliothek Heidelberg. 06.12 2017. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak18_1925/0132
- *Perspective as a Symbolic Form*, oversatt av Christopher S. Wood. New York: Zone Books, 2012, [1991].
- *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982, [1955].

- *The Life and Art of Albrecht Dürer*, med introduksjon av Jeffery Chipps Smith. Princeton og Oxford: Princeton University Press, 2005 [1943].
- *Three Essays on Style*, redigert av Irving Lavin. Cambridge, Massachusetts og London: The MIT Press, 1997 [1995].
- Parmann, Øistein. *Norsk billedvev. Et atelier og en epoke*. Oslo: Dreyer og Kunstindustrimuseet i Oslo, 1982.
- Phillips, Alexandra. «Feminism under Glass: Wack! Art and the Feminist Revolution», *Fuse Magazine*, vol. 32, nr. 2, mars 2009: 33.
- Podro, Michael. *The Critical Historians of Art*. New Haven og London: Yale University Press, 1983 [1982].
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London og New York: Routledge, 1988.
- Posing, Birgitte. *Ind i biografien*. København: Gyldendal, 2015.
- *Uden omsvøb. Portræt af Bodil Koch*. Gylling: Gyldendal, 2007.
- Paasche, Marit. *Hannah Ryggen. En fri*. Oslo: Pax, 2016.
- «Philomela's Tongue». I *Entangled: Threads and Making*, redigert av Karen Wright, 44-59. London: Turner Contemporary, 2017.
- «Vi lever på en stjerne». I *Vi lever på en stjerne*, redigert av Tone Hansen og Marit Paasche, 11-21. Oslo: Press Forlag, 2014.
- Revdal, Reidar. *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundret*. Bind 2. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1953.
- Riley, Denise. *Am I That Name? Feminism and the Category of Woman*. Minneapolis: University of Minnesota, 1988.
- Ryggen, Hannah. «Mitt møte med den franske vevkunsten», *Kvinnen og tiden*, nr. 3, 1. februar 1947: 20-22.
- «Luftvev i Paris. fargefantasier» i *Nidaros* 25. november 1946.
- Rønning, Anne. «Hannah Ryggen og hennes tepper». I *Jubileumsboken. Hannah Ryggen 100 år*, redigert av Randi Nygaard Lium, 31-41. Trondheim: Tapir forlag, 1996.
- Seip, Anne-Lise. «Det norske 'vi' – kulturnasjonalisme i Norge». I *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*, redigert av Øystein Sørensen, 95-111. Oslo: Ad notam/Gyldendal, 1998.
- Sherwin, Skye. «The Woman who kept Hitler and Churchill in stitches: Hannah Ryggen Woven Histories», *The Guardian*, 14. november 2017. 06.01.2018.

- https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/nov/14/hannah-ryggen-woven-histories-review-modern-art-oxford?CMP=share_btn_fb.
- Siebenbrodt, Michael og Schöbe, Lutz. *Bauhaus*, Parkerstone International, 2009. E-bok. 17.08.2017:
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/nasjonal/reader.action?docID=915112>
- Spiteri, Raymond. «A Farewell to modernism? Re-reading T. J. Clark». *Journal of Art Historiography*. Nr. 3, desember 2010: 1-13.
- Stadler, Monika. *Gunta Stözl. Bauhaus Master*. New York: MoMA og Hatje Kantz, 2009.
- Steen, Albert. *Hannah Ryggen*. Kunstindustrimuseet i Oslo: Aschehoug, 1986.
- Stenseth, Bodil. *En norsk elite. Nasjonsbyggerne på Lysaker 1890-1940*. Oslo: Aschehoug, 1993.
- Thomsen, Niels. «Historien om frk. Zahle – er det historie?», *Historisk Tidsskrift*, bind 16, (1992): 353-358. 30.08. 2017.
<https://tidsskrift.dk/historisktidsskrift/article/view/53451/71354>
- Ustvedt, Øystein. «Hannah Ryggen. Verden i veven». I *Hannah Ryggen. Verden i veven*, redigert av Øystein Ustvedt, 33-46. Nasjonalmuseet og Moderna Museet: Koenig Books, 2015.
- Widell, Pia. «Hannah, Lady Jane och Mellors». I *Jubileumsboken. Hannah Ryggen 100 år*, redigert av Randi Nygaard Lium, 55-64. Trondheim: Tapir forlag, 1996.
- Wölfflin, Heinrich. *Principles of Art History: The Problem of Development of Style in Later Art*. Oversatt av M. D. Hottinger. New York: Dover Publications, 1929 [1922].
 Digitalisert av Internet Archive. 09.12.2017. <https://archive.org/details/princarth00wlff>
- Østby, Leif. «Karen Holtsmark». I *Norsk Kunstnerleksikon*, bind 2 (H-M), redigert av Nasjonalgalleriet, 273-274. Oslo: Universitetsforlaget, 1983.