

Marita Zofia Kamsvåg

Orchidee Violet av Magdalena Abakanowicz, en vakker «blomst»?

«...I use every media in which I feel I can express myself.»

Bacheloroppgave i Kunsthistorie
Veileder: Margrethe Syrstad Andås
Mai 2022

Marita Zofia Kamsvåg

Orchidee Violet **av Magdalena
Abakanowicz, en vakker «blomst»?**

«...I use every media in which I feel I can express myself.»

Bacheloroppgave i Kunsthistorie
Veileder: Margrethe Syrstad Andås
Mai 2022

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



Kunnskap for en bedre verden

Orchidee Violet av Magdalena Abakanowicz, en vakker «blomst»?

«... *I use every media in which I feel I can express myself.* »

KUH2000- Museer og samlinger: Bacheloroppgave I kunsthistorie

Kandidat nr.: 10013

Antall ord: 8682

Navn: Marita Zofia Kamsvåg

Sammendrag

Denne bacheloroppgaven omhandler verket *Orchidee Violet* av Magdalena Abakanowicz, som er eid av *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum*. Oppgaven presenterer kort kunstindustrimuseet sin historie og museet selv. Det gjøres en visuell analyse av verket, og kunstneren introduseres gjennom biografisk metode. Det gjøres kort rede for feministisk teori, og ideologiens betydning for kunstscenen på 60- og 70-tallet. Judy Chicago trekkes frem som et eksempel på en viktig kunstner fra denne perioden. Det foretas en komparativ analyse med Hannah Ryggens billedvev *Mors Hjerte*. Før det avslutningsvis blir gjort rede for disse verkene relevans i lys av dagsaktuelle hendelser.

Abstract

This bachelor's thesis deals with Magdalena Abakanowicz artwork *Orchidee Violet*, which is owned by *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum*. The thesis briefly presents the history of the Art Industry Museum and the museum itself. A visual analysis of the work is carried out, and the artist is introduced through a biographical method. Feminist theory, and the importance of this ideology for the art scene in the 60s and 70s is briefly explained. Judy Chicago is highlighted as an example of an important artist from this period. *Orchidee Violet* is compared to Hannah Ryggens tapestry *Mother's Heart*, and both artworks are seen in the light of current events.

Forord:

Jeg ønsker å takke veilederen min Margrethe Syrstad Andås for tilbakemeldinger og gode råd.

Takk til kuratoren Solveig Lønnmo for muligheten til å få et innblikk i museumsinstitusjonen.

Ikke minst, en stor takk til Janne C. Strand for motiverende og inspirerende samtaler.

Innholdsfortegnelse

Innledning: Første møte med Magdalena.....	5
Museumsdel: Institusjoner i endring.....	6
Verkbeskrivelsen: En monumental vulva?	8
Forskningshistorie: Masochisme og motstand.....	10
Feministisk teori: Til kamp mot patriarkatet.....	15
Vaginal Ikonografi: Et blomstrende uttrykk.....	20
Verksanalyse: En stor og selvsikker vulva	22
Komparativ analyse: Magdalena og Hannah forent i kamp	25
Abortsaken i Polen: «Kvinnerens helvete!»	27
Konklusjon: Who Run the World?.....	28
Avslutning: The end.	30
Litteraturliste:.....	32
Nettressurser:.....	33
Bilderressurser.....	34

Innledning: Første møte med Magdalena

Denne oppgaven skal handle om verket *Orchidee Violet* som er skapt av Magdalena Abakanowicz, og som er eid av Nordenfjeldske Kunstindustrimuseet. Jeg begynner oppgaven med å se nærmere på denne institusjonen, før jeg beskriver selve verket. Deretter går jeg i dybden på kunstnerens liv, før jeg presenterer feministiske ideologier fra tiden *Orchidee Violet* ble skapt, som er jeg mener er viktige for å forstå verket. Videre tar jeg for meg hvordan verket finner sin plass i dag i Hannah Ryggen Triennalen, i samspill med Hannas verk *Mors Hjerte*. Jeg avslutter hoveddelen med å se Magdalenas verk i lys av dagsaktuelle hendelser, før jeg forsøker å samle mine tanker og tolkninger i konklusjonen.

Da klassen min besøkte Nordenfjeldske Kunstindustrimuseet ble vi presentert for en rekke mulige prosjekter blant kunstnere og kunstverk som skulle stilles ut i *Triennalen*. En av kunstnerne var Magdalena Abakanowicz og hennes verk da kalt *Abakan* fra ca.1965 (den har hatt usikker datering). Magdalena har flere tekstilskulpturer med tittelen *Abakan*, og noen av disse hadde jeg tidligere sett. Dette gjorde at jeg hadde noen forventninger til verket før jeg fikk se det. Jeg ble derfor ganske overasket da jeg endelig fikk sett et bilde av verket. Det er ikke noe tvil om at denne *Abakan-en* skiller seg fra de andre.

Da jeg først så verket *Orchidee Violet* var det uendelig mange spørsmål som dukket opp i tankene mine. Jeg ble sjokkert over hvor klare tilnærminger det hadde til det anatomiske, i forhold til det jeg hadde sett av kunstnerens tidligere verk, som var mer organiske og abstrakte. Det er vanskelig å sette fingeren på det, men jeg fikk en sterk følelse av feminitet som strømmet ut ifra verket. Dette fanget interessen min og gjorde at jeg ønsket å få vite mer om verket og kunstneren som skapte det.

Magdalena var en polsk kunstner som arbeidet med vevkunst på 60- og 70-tallet. Hennes romslige og flerdimensjonale verk utfordret oppfattelsen av vevkunsten verden rundt, både i form og meningsinnhold. I et intervju med Nasjonal Museet i Poznan ble Magdalena stilt spørsmålet om hvordan vi skal tolke verkene hennes. Kunstneren svarer med at hun snur på spørsmålet, og stiller det tilbake til publikum. Hun er mer interessert i det publikum opplever når de ser verkene hennes¹.

¹ TVP3 Poznan, *Jak interpretować dzieła Magdaleny Abakanowicz?* Kochnowicz, Anna. Film reportasje. 22.04.2022. <https://youtu.be/hAEBwzZv7ag>

Ut ifra de spekulasjoner som oppstod når jeg først møtte verket, og kunstnerens oppfordring om at det er opp til hver og en å finne mening i hennes kunst, ble oppgaves problemstilling følgende: *Orchidee Violet* i lys av 60- og 70-tallets feministiske teorier, med trykk på kulturell feminisme. Hvordan kunstverk som er produkt av den andre bølgen feminisme finner sitt rom og uttrykk i utstillinger i dag, og ikke minst hvilken relevans de har i dagens samfunn?

Museumsdel: Institusjoner i endring

For å få lov til å kalle seg en museumsinstitusjon må institusjonene overholde en del forpliktelser og krav. ICOM, som er et internasjonalt råd for museer, har utformet denne beskrivelsen som definerer noen punkter som må oppfylles for at en institusjon skal kunne kalle seg et museum:

«Et museum er en permanent institusjon, ikke basert på profitt, som skal tjene samfunnet og dets utvikling og være åpent for publikum; som samler inn, bevarer/konserverer, forsker i, formidler og stiller ut materielle og immaterielle vitnesbyrd om mennesker og deres omgivelser i studie-, utdannings- og underholdningsøyemed.»

ICOMs statutter, artikkel 3, paragraf 1²

Det var på 1800-tallet at museer som institusjoner hadde sin opprinnelse. Dette var også en gullalder for verdensutstillinger, og kunst og håndverk ble tatt opp som en del av disse utstillingene³. De første museene var hovedsakelig bygd opp rundt raritetssamlinger av oldsaker, antropologiske funn eller naturhistoriske gjenstander. Etter hvert ble det grunnlagt mer temabaserte museer, og noen av de første av denne typen var kunstindustrimuseer⁴.

I 1876 ble de første paragrafene som definerte kunstindustrimuseer i Norge utformet. Hovedformålet var å fremme og synliggjøre den norske industrien. I 2003 ble definisjonen endret til at formålet var å skape interesse for både norsk og utenlandsk kunsthåndverk⁵.

² Vedtak 22. april 1997 ICOMs statutter, artikkel 3, paragraf 1. ICOMs Definisjon av Musuem <http://norski.com.no/hva-er-icom/vedtekter/>

³ Rogan mfl., *Samling og museum, Kapitler av musenes historie, praksis og ideologi* s.,97

⁴ Lauritz Opstad og Anne-Sofie Hjemdhal, «Musuem»

⁵ Rogan mfl., *Samling og museum, Kapitler av musenes historie, praksis og ideologi* s.99

Det som er særegent for kunstindustrimuseene er hvem de er rettet mot. For første gang fikk vi museumsrom og utstillinger som var rettet mot håndverkere og industriarbeidere fra middel- og arbeiderklassen. Dette gjorde at museene, som tidligere kun hadde vært tilgjengelige for aristokratier og velstående borgere, ble åpnet for flere samfunnsgrupper.

Kunstindustrimuseene var viktige institusjoner under industrialiseringen sin storhetstid, men har hatt en nedadgående utvikling siden den gang. Disse museene har støtt på store økonomiske og tekniske utfordringer, noe som har gjort det vanskelig å opprettholde driften av institusjonene. Dette har ført til at mange av kunstindustrimuseene som ble etablert på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet, har blitt nedlagt. I dag har vi kun tre kunstindustrimuseer igjen, disse befinner seg i Oslo, Bergen og Trondheim⁶.

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum ble opprettet i 1893. Museet var først lokalisert i Stiftsgården, før det ble flyttet til pikeskolen i Dronnings gate 1b i 1900. Der ble det liggende frem til 1968, da det ble flyttet til det bygget hvor det befinner seg i dag, Munkegata 5-7⁷.

I 1890- årene var samlingene kjennetegnet ved kunstretninger som *Art Nouveau*, og japansk og østlig kunst. Dette var den innflytelse som dominerte i samfunnet da *Nordenfjeldske* ble grunnlagt, og disse kunststilene finner vi fremdeles utstilt i museet⁸. I tillegg har museet opp gjennom sin historie hatt fokus på de stadig skiftende uttrykkene og stilene til samtidskunsthåndverk og design. Noe som gjør at de siden åpningen har vært i stand til å samle seg opp en samling på rundt 30 000 gjenstander⁹.

I dag er museet i Munkegata 3-7 dessverre stengt, men det stopper ikke de dyktige museumsansatte i å fortsette å ta i bruk museumsgjenstandene i en ny sammenheng. Tidligere i teksten har jeg presentert den formelle betegnelsen på hva et museum er. Men i denne settingen, der institusjonen er fratatt sitt bygg, så kan vi begynne å fundere på om *Nordenfjeldske* fortsatt er et museum? Trenger museer en permanent, fysisk lokasjon? Som vi har sett i koronatiden, der det å besøke museum fysisk har vært utilgjengelig for oss, så har

⁶ Rogan mfl., *Samling og museum, Kapitler av musenes historie, praksis og ideologi* s.108

⁷ Spjøtvold, Morten, «Et museum, tre bygninger. Byvandring om Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums historie»

⁸Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, «Om museet.»

⁹Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, «Museets samlinger»

museer har flyttet til den digitale verden. Dette har ført til at vi anerkjenner museer som kunnskaps- og opplevelsarenaer utenfor sine fysiske bygninger.

Nordenfjeldske er nemlig ikke bare bygget i Munkegata 3-7 og gjenstandene som de har samlet opp, bevart, forsket i og formidlet. Det er også de ansatte, som med sin kunnskap og kreativitet har vært i stand til å fortsette å formidle museumsinnhold til tross for utfordringene de møtt på de siste årene. Både med tanke på problemene med bygningsmassen og koronasituasjonen. I år har de presentert *Hannah Ryggen Triennalen*, der de har lånt andre museers sine lokaler for å stille ut gjenstandene sine.

Dette samarbeidet med andre museer gjorde at jeg fikk anledning til å observere *Orchidee Violet* i en utstillingssituasjon. Siden dette var et av verkene som var valgt ut til utstillingen *Anti-monument I* på *TKM Gråmølna*. På grunn av at museumsmagasinet til *Nordenfjeldske* er i såpass dårlig stand, og har dårlig med plass, hadde jeg ikke anledning til å se verket i deres magasin. Det var derfor først på utstillingen at jeg fikk se *Orchidee Violet* for første gang. Siden verket er stilt ut, har jeg hatt mulighet til å observere verket når jeg måtte ønske og fått se nærmere på det. Det ga meg også muligheten til å se verket kuratert, og i samspill med andre verk, og jeg fikk i tillegg anledning til å snakke med kuratoren.

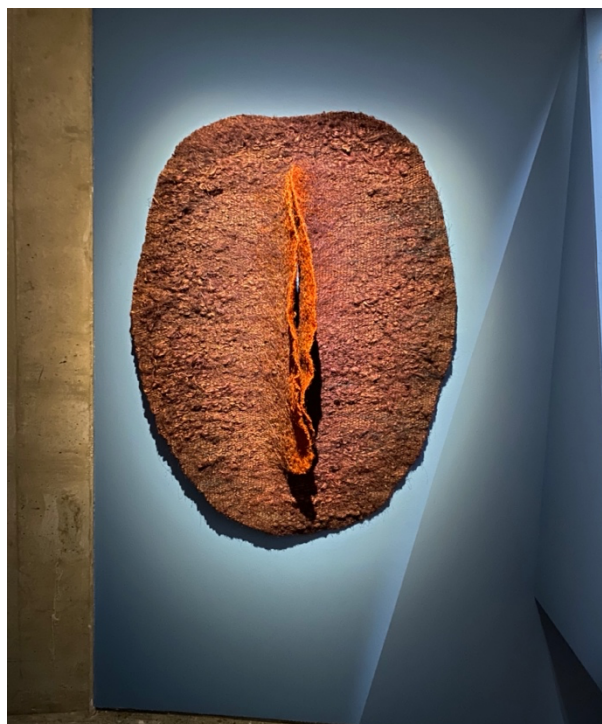
Verkbeskrivelsen: En monumental vulva?

Dette verket kan beskrives både som tekstilkunst, *tekstilsulptur* eller som en vevnad. Alle disse begrepene vil jeg påstå er riktige, men for denne oppgaven velger jeg hovedsakelig å bruke begrepet vevnad. På mange måter mener jeg at *tekstilsulptur* er det mest beskrivende, men vevnad er det begrepet som brukes mest i kildematerialet jeg benytter. *Tekstilsulptur* beskriver et verk som er laget i tekstil, men som har kjennetegn av skulpturelle verk. Det som er spesielt for dette verket er hva det er skapt av, som er materialet *sisal*. *Sisal* er en fiber som består av to agaveplantetyper, *Agave sisalana* og *Agave rigida*.¹⁰ Denne fiberen er lett i vekt, men stiv i form, noe som gjør det mulig å skape flerdimensjonale strukturer.

¹⁰Helgheim, Beatrice og Klepp, Ingun G. «Sisal»

Verket har en størrelse på 138 cm høyde, 104 cm bredde og 26 cm dybde¹¹. Primærformen er en oval i mørkebrun-rødfarge. Ovalen er delvis brutt vertikalt, midt på, av en forhøyning i teksturen som er mandelformet (*mandorla*) når den ligger, men som er mer lukket når den henger. Fra bruddet vokser det frem to utstående folder i en oransje-brun farge. Verkets tekstur er røff. Tekstilskulpturen gir klare assosiasjoner til kvinnekroppen, mer spesifikt vulva, men i sin form kan den også assosieres med en blomst. Noe som tittelen på verket, *Orchidee Violet*, spiller på.

Verket er utstilt i *TKM Gråmølna* i sammenheng med *Hannah Ryggens triennalen* i utstillingen *Anti-monument I*. I utstillingsrommet finner vi flere verk av Hannah Ryggens og en rekke nyere verk i ulike medier av andre kunstnere. *Orchidee Violet* er utstilt på samme vegg som Hannah Ryggens *Mors Hjerte*. *Orchidee Violet* er plassert i hjørnet av rommet, hengt opp inntil veggen. Dette gjør at den er trukket inn, i forhold til de andre verkene som er montert på opphengingsinstallasjoner. Til tross for dette så strekker verket seg ut i rommet med sin utforming, og derfor forsvinner den ikke blant verkene til Ryggens.



Figur 1 *Orchidee Violet* av Magdalena Abakanowicz, foto: Marita Z. Kamsvåg

Under installeringen av verket på *Triennalen* ble jeg også oppmerksom på at det på baksiden av verket var påført en lapp med informasjonen: «Magdalena Abakanowicz, *Orchidee Violet*, 1973»¹², som de ansatte på *Nordenfjeldske* mente var satt på verket av kunstneren selv. På bakgrunn av disse opplysningene kan vi trekke konklusjonen at det egentlige navnet på verket er *Orchidee Violet*.

¹¹Digitalt Museum, «Orchidee Violet [Tekstilt relieff]»

¹²Digitalt Museum, «Orchidee Violet [Tekstilt relieff]»

Forskningshistorie: Masochisme og motstand

Det å finne informasjon om Magdalena Abakanowicz oppvekst og familieliv har vært til dels utfordrende. Det fins mange artikler og bøker som forteller om hennes kunstkarriere, men få som forteller om hennes privatliv. Magdalena ble vanligvis omdiskutert i lys av verk skapt av henne, og jeg fant få kilder som gikk mer i dybden på kunstnerens egen historie. Boken *Magdalena Abakanowicz* av Barbara Rose var en av de få som viet hennes liv stor oppmerksomhet, og jeg valgte å bruke den som primærkilde fordi jeg ønsket å kunne gi en biografisk lesning av hennes verk.

Randi Nygaard Lium har skrevet kort om verket i *Tekstilkunst i Norge*, der hun referer til verket som *Abakan*¹³ Som tittelen indikerer handler boken til Lium om Norges tekstilhistorie gjennom tidene. Vi finner verket til Magdalena omtalt i kapittelet som omhandler etterkrigstiden. Der går Lium i dybden på verk og kunstnere som har vært betydelige i denne perioden.

Tekstilsulpturen er også omtalt i Masteroppgaven til Runa Boger, men der blir den omtalt med tittelen *Orchidee Violet*. I oppgaven *Magdalena Abakanowicz og Norge* gjør Boger rede for Magdalenas sitt virke, som hun mener har vært betydelig for den norske vevkunsten. Hun omtaler verket i sitt register over Abakanowicz sine verk som befinner seg i Norge. Boger innhentet informasjon fra en tidligere eier av verket, Lars Hasting¹⁴. I e-postkorrespondansen med Hasting får vi både presentert den nye tittelen og en ny datering, 1967.

Utenom de to tekstene, har jeg ikke funnet noen flere skriftlige kilder som beskriver verket. For å forstå verket bedre må vi finne ut mer om kunstneren selv. Derfor ønsker jeg å bruke biografiskmetode, og se nærmere på Magdalena Abakanowicz sitt liv. Slik at vi kan få en dypere forståelse av hvem kunstneren var og hvordan hennes kunst ble til.

Jeg mener livet til Magdalena gjenspeiles i verkene hennes. Hun ble født i 1930 til en aristokratisk familie bosatt i landsbyen Falenty rett utenfor Warszawa¹⁵. Barndommen hennes ble sterkt påvirket av grusomhetene under Andre verdenskrig. Allerede fra ung alder var hun

¹³Lium, *Tekstilkunst i Norge* (Trondheim: Museums Forlaget, 2016), s.146-147

¹⁴Boger, *Magdalena Abakanowicz og Norge*, s. .92

¹⁵National Museum og Women in the Arts. «*Magdalena Abakanowicz*».

klar over at kjønnet hennes ble sett på som en svakhet. Hun skilte seg ut i sin væremåte med å være en guttejente, som klatret i trærne og drev med sport. Moren til Magdalena hadde ønsket seg en sønn, og hennes skuffelse påvirket datteren i stor grad. Såpass sterkt hadde morens følelser påvirket henne, at da Magdalena ble spurt om hva hun ønsket seg til julegave, svarte hun at hun ønsket å bli til en gutt.¹⁶

Til tross for en hard start på livet, fant hun seg godt til rette i naturen som var rundt hjemmet deres. Hun forteller selv i en memoar om hvor fascinert hun var av naturen, og at hun vandret mye alene og utforsket dens hemmeligheter. Hun observert plantelivet og dyrelivet som befant seg der, hvordan de så ut, hvordan de var bygd opp. Hvordan livsformene utviklet seg, og alle de forskjellige prosessene som foregikk.¹⁷ Denne fascinasjonen for livet ser vi igjen i kunstverkene hennes, i de naturinspirerte motivene og i Magdalenas bruk av røffe materialer i en monumental skala, som uansett oppfattes myke og innbydende. Hun bruker organiske former som vi gjenfinner i naturen, men også i oss selv.

Magdalena var ni år da den tyske hæren invaderte Polen. Det ble slutten på hennes vandringer i naturen, og familien flyttet inn til selve hovedstaden. Der fikk hun virkelig oppleve det forferdelige ansiktet til krigen. Det som gjenstod av Warszawa etter krigen ble av historikeren Norman Davies omtalt som «*Guds lekeplass*», den tidligere hovedstaden lå i ruiner. Dette gjorde at familien flyttet igjen, denne gangen til byen Tczew som befinner seg sør for Gdansk. Det var her Magdalena begynte sitt kunststudium.

Hun begynte sin utdanning på videregående skole i Gdynia, og fortsatte på *Kunstakademiet i Gdansk*. Mye kan tyde på at hun lengtet etter en ny start, for som 20-åring bestemte hun seg for å bytte navn fra Marta, som ble gitt henne ved fødsel, til Magdalena. Hun bestemte seg også for å flytte tilbake til Warszawa for å fortsette utdannelsen der. For å komme inn på kunstakademiet måtte hun skjule sitt opphav. De sovjetiske kommunistene, som tok over makten etter krigen, hadde bestemt at aristokrater skulle stemples som samfunnets fiender. De ble fratatt alle sine eiendeler, og ble nektet både å arbeide og å ta utdanning. Magdalena utga seg derfor for å være datter av en kontorarbeider, og klarte på den måten å komme inn på *Kunstakademiet i Warszawa*.¹⁸

¹⁶Rose, *Magdalena Abakanowicz* (New York: Harry N. Adams, 1994), s.9

¹⁷Rose, *Magdalena Abakanowicz* (New York: Harry N. Adams, 1994), s.8

¹⁸Rose, *Magdalena Abakanowicz* (New York: Harry N. Adams, 1994), s.8

Polen befant seg i en komplisert politisk situasjon på denne tiden. Stalins regime gjorde det vanskelig for abstrakt kunst å blomstre opp. Alt utenfor de tillatte standardene ble sensurert. Det var først etter Stalins død at det ble mer rom for forskjellige kunstretninger. Magdalena ble også påvirket av akademiet sine kriterier for hva som var verdifull kunst, som på den tiden var sosialrealisme.¹⁹ Men vi kan merke oss at kanon som ble satt under kommunistregiment, satte dype spor i den polske kunstverdenen.

I likhet med mange andre kunstnere begynte Magdalena sin kunstpraksis innen maleri, men allerede da skilte hun seg ut. Hennes verk ble skapt i akvarell på sengetøy som var flere meter i utstrekning. Hun benyttet livlige farger, med et klart ekko fra barndommen og hennes fascinasjonen med naturen. Hun fullførte utdanningen sin i 1954 og ble medlem i kunstnerforbundet. Til tross for at Stalin døde året før, i 1953, var det polske samfunnet fremdeles sterk preget av reguleringer og begrensinger.²⁰ Som medlem i kunstnerforeningen fikk hun muligheten til å reise, skape kunstverk og delta på utstillinger, men innenfor de rammene som fantes i samfunnet²¹. Hun deltok blant annet i *Biennalen i Elblag*, hvor hun stilte ut sitt første flerdimensjonale verk.²²

Hun fortsatte med sin malerkunst, og i 1960 planla hun en utstilling sammen med noen andre kunstnere. Dette arrangementet som ikke ble gjennomført, kan sees som en start på hennes karriere som vevkunster²³. Da kunstforbundet oppdaget hennes verk, fastslo de at utstillingen avvek fra regimet sin kanon, og utstillingen ble aldri åpnet for publikum²⁴.

Den avlyste utstillingen fanget interessen til Maria Laszkiewicz, som var en vevkunster. Blant maleriene til Magdalena ble det også stilt ut noen små vevnader skapt av henne. Disse fascinerte Maria så hun bestemte seg for å sette Magdalena på listen over kunstnere som burde blir utstill i *Biennalen de la Tapsserie i Lausanne*, Sveits, som skulle avholdes i 1962²⁵.

¹⁹Milofsky, «Magdalena Abakanowicz», s. 366

²⁰Seim, Jardar og Lundbo Sten 2020, «Polsk Historie»

²¹Rose, *Magdalena Abakanowicz* (New York: Harry N. Adams, 1994), s.12

²²Rose, *Magdalena Abakanowicz* (New York: Harry N. Adams, 1994), s. 16

²³Rose, *Magdalena Abakanowicz* (New York: Harry N. Adams, 1994), s.16

²⁴Rose, *Magdalena Abakanowicz* (New York: Harry N. Adams, 1994), s.17

²⁵Rose, *Magdalena Abakanowicz* (New York: Harry N. Adams, 1994), s.18

Å delta på en biennal av tekstilkunst var en utfordring for Magdalena. Hun mestret den grunnleggende teknikken for veving, men hun var ulært og hadde ikke fått undervisning i denne kunstformen ved akademiet. Hun manglet også verktøyene og utstyret som behøvdtes, så Maria ga Magdalena muligheten til å bruke den største veven hun hadde i sitt studio.

«*I worked obsessively. Having no practice, I did not really know how to work...*»²⁶

Magdalena skapte flere verk i forberedelsesperioden før *biennalen*. Verket som ble valgt ble *Composition of White forms*²⁷. Verket ble godt mottatt og hun fikk flere tilbud fra blant annet Kulturministeren i Frankrike og Polen. Magdalena fortsatte å arbeide i Maria sitt studio, men også i sin egen lille leilighet, der hun måtte finne løsninger og teknikker for å lage monumentale verk på et begrenset areal.

Etter *biennalen* i 1962 vokste Magdalena sin popularitet, og hun satte sine spor i den internasjonale kunstverden²⁸. Magdalena sier selv at utstillingen på *biennalen* var starten på en ny bevegelse. Juryen så noe nytt i de polske kunstverkene. De skilte seg ut og de var ikke lengre bare bildevevnader. Lengselen etter friheten kom frem og den skapte et nytt og unikt uttrykk.²⁹ Hennes verk var et av de som demonstrerte den polske lengselen etter frihet, og hun benyttet en tradisjonell polsk håndverkstradisjon for å uttrykke seg.

Polsk vevkunst er en tradisjon som har vært nedarvet gjennom generasjoner, og som hovedsakelig har vært skapt av kvinner. Kvinnene lagde opprinnelig enklere og mer praktiske tekstiler, men utviklet etter hvert en tradisjon for dekorativt kunsthåndverk³⁰. Den polske kunstveven har røtter så langt tilbake som til 1000-1400- tallet³¹. Den tradisjonelle, dekorative vevkunsten døde ut i løpet av 1800-tallet. Den hadde deretter en oppblomstring rundt hundre år senere, men forsvant igjen under den andre verdenskrig. På mange måter kan vi si at den polske kunstvevtradisjonen, i likhet med feminismen, har kommet i bølger.

²⁶Rose, *Magdalena Abakanowicz* (New York: Harry N. Adams, 1994), s.18

²⁷Rose, *Magdalena Abakanowicz* (New York: Harry N. Adams, 1994), s.18

²⁸Rose, *Magdalena Abakanowicz* (New York: Harry N. Adams, 1994), s..18

²⁹Milofsky, «Magdalena Abakanowicz», s.364

³⁰ Radziejewicz, Joanna. «Tkactwo- rzemiosło zapomniane»

³¹ TVP VOD, *Muzeum Włókiennictwa – Tkanina Artystyczna*. OTV Łódź, Dokumentar film/ Film gjenoppretting. 2020.



Figur 2 Vev festivalen i Białymstoku, foto: Sylwia Krassowska.

På tross av utfordringer kom kunstveven tilbake sterkere en noensinne. De første årene etter andre verdenskrig holdt veven seg tradisjonelt og enkel, men i 1960-årene begynte kunstveven å bli mer eksperimentell. Kunstnerne utforsket med flere teknikker, som gjorde at verkene ble mer enn flate relieff. Det ble også tatt i bruk nye materialer som skinn, metal og tre. Disse eksperimentene, og bruken av nye elementer, gjorde at flerdimensjonal kunstvev ble en ny retning innen den polske vevkunsten. Magdalena var en pioner innen denne kunstretningen³². Hun hadde stor nasjonal og europeisk innflytelse på vevkunsten betydning, og fremstår derfor som en senere parallell til Hanna Ryggen.

Etter *Internationale de la Tapisserie* in Lausanne fikk Magdalena noen travle år der hun utviklet seg som vevkunstner. Hun deltok på utstillinger over hele verden, blant annet i Brasil der hun vant førsteprisen i *Bienale de Sao Paulo*. I løpet av 1960-årene endret det kunstneriske uttrykket hennes seg en god del, og hun tok i bruk flere nye teknikker³³. Magdalena var fremdeles bosatt i Polen, til tross for at det satte begrensinger på hennes kunstneriske frihet. Som hun selv fortalte i et intervju med Monika Małkowska:

“It’s Slavic masochism. I didn’t move out of the country precisely because it was easy to do so. It was much harder to stay here and act there. But you can’t change the country like an unfashionable dress. I am bound to Poland by the collective memory, the historical

³² TVP VOD, *Muzeum Włókiennictwa – Tkanina Artystyczna*. OTV Łódź, Dokumentar film/ Film gjenoppretting. 2020.

³³Brenson, “Magdalena Abakanowicz’s ‘Abakans.» s.60

experiences of my family, and the contemporary intellectual understanding of the world
[...].”³⁴

Det er først i 1967 at vi blir introdusert til begrepet *Abakaner*, som kommer fra kunstnerens etternavn Abakanowicz. Det er starten på en ny epoke i Magdalenas kunstnerkarriere, og de nye vevteknikkene som hun utviklet i denne perioden har blitt hennes kjennetegn. De store, frittstående vevfigurene i organiske former som tar sin plass i rommet blir hennes signatur³⁵. Verket som blir beskrevet i denne oppgaven er en arv fra denne epoken.

Magdalena fortsatte med sin vevkunst frem til ca. 1973-74, da hun begynte sin transformasjon til en mer skulpturell kunstform. Hun ønsket da å distansere seg fra fiber- og tekstilkunsten, og valgte å arbeide mer med tre, metall og tau³⁶. Som kunstneren selv påpekte så var det ikke mediet, material eller teknikken som var viktig, men det hun ønsket å uttrykke og formidle:

«... *I use every media in which I feel I can express myself.* »³⁷

Feministisk teori: Til kamp mot patriarkatet

Ut ifra *Orchidee Violet* sin form og verkets karakter som tekstilkunst, en genre gjerne assosiert med kvinnearbeid og kvinnekunst, kan det være fruktbart å drøfte verket i lys av 60- og 70-tallets feministiske teorier. Det er da særlig den kulturelle feminismen som er mest interessant for å forstå konteksten dette kunstverket ble skapt i. I tillegg vil det være interessant å se hvordan feministiske kunstverk i fra denne perioden finner sin plass i dagens museumsrom. Slik *Orchidee Violet* nå vises sammen med *Mors Hjerte*, på *Hannah Ryggen Triennialen*.

For å komme nærmere en forståelse av *Orkide Violet* er det altså nødvendig å gå inn i spørsmålet om hva feminisme er, og mer spesifikt hva som kjennetegner den andre bølgen av feminisme. Selve ordet feminisme kommer fra det latinske ordet *femina*, som betyr kvinne³⁸. Feminisme er i seg selv en kompleks -isme, med forskjellige faser, og til dels ulike oppfatninger. Cathrine Holt beskriver kort i boken *Hva er feminisme?* at kjernen i feminismen

³⁴Secondary Archives, «Magdalena Abakanowicz»

³⁵Brenson, “Magdalena Abakanowicz’s ‘Abakans.» s. .60

³⁶Milofsky, «Magdalena Abakanowicz», s.s.364

³⁷Milofsky, «Magdalena Abakanowicz», s.s.365

³⁸Holst, *Hva er feminisme* (Oslo: Universitetsforlaget, 2017) s.7

er å skape likestilling mellom kjønnene³⁹. Det er likevel bare ett av flere sentrale trekk ved feminismen. Chatrine påpeker at i tillegg til et ønske om likestilling mellom kjønnene, ønsker de fleste feminister et mer grunnleggende rettferdig samfunn⁴⁰. Men som tidligere nevnt, kommer feminismen i fra begrepet kvinne, dette gjør at den har et særlig fokus på kvinner.

Det har vært mange bølger med feminisme fra midten av 1800-tallet og frem til i dag. Noen har vært mindre og andre større og mer meningsfulle. En av de første, mer betydelige bølgene, kommer i 1840-årene, og to ulike kvinnebevegelser har sitt oppgav i denne. De bevegelsene var *Den borgerlige kvinnesaksbevegelsen* og *Arbeiderkvinnebevegelsen*⁴¹.

Det som kjennetegnet *Den borgerlige kvinnesaksbevegelsen* var at de kjempet for at kvinner skulle få ytringsfrihet og stemmerett. De kjempet for at kvinner skulle få like rettigheter som menn, og denne retningen av feminismen kalles for *likhetsfeminisme*⁴². Det motsatte av *likhetsfeminismen* var *forskjellfeminismen*.

Rent ideologisk ønsket *forskjellfeminisme* å understreke forskjellene mellom menn og kvinner. I *likhetsfeminismen* var fokuset satt på å bli behandlet så likt menn som mulig. I *forskjellfeminismen* er det aksept for forskjellene mellom kjønnene, og et ønske om at også kvinner skulle bli anerkjent for sine særegenheter⁴³. Denne retningen av feminismen var knyttet til *Arbeiderkvinnebevegelsen*.

Den andre større bølgen av feminismen fant sted mellom 1960- til 1980-tallet. For denne oppgaven, og for analysen av Magdalenas verk, er det den andre bølgen av feminismen som er mest relevant. Men også innenfor den andre bølgen har det vært flere betydelige strømninger. De viktigste var *Den liberale likestillingsbevegelsen*, *Den radikale feminismen* og *Den kulturelle feminismen*.

Den liberale likestillingbevegelsen var en pragmatisk bevegelse som strømmet ut fra *Borgerrettsbevegelsen* og de politiske hendelsene i 1960-tallets USA⁴⁴. Inspirert av

³⁹Holst, *Hva er feminisme* (Oslo: Universitetsforlaget, 2017) s.7

⁴⁰Holst, *Hva er feminisme* (Oslo: Universitetsforlaget, 2017) s.8

⁴¹Holst, *Hva er feminisme* (Oslo: Universitetsforlaget, 2017) s.42

⁴²Holst, *Hva er feminisme* (Oslo: Universitetsforlaget, 2017) s.42

⁴³Holst, *Hva er feminisme* (Oslo: Universitetsforlaget, 2017) s.43

⁴⁴ Evans, *Feminist Theory Today* (London, Thousand Oaks, New Dheli: SAGE Publications Ltd, 1995) s.13

borgerrettskampen, begynte kvinner å kjempe for sin rettferdighet gjennom politisk aktivisme. *Den liberale likestillingbevegelsen* forteller at begge kjønnene er likeverdige, og derfor fortjener å bli behandlet likt⁴⁵. Det ble særlig lagt vekt på at kvinnene skulle ha like muligheter til å oppfylle sine ambisjoner innen utdanning og arbeidsliv.

I motsetning til *Den liberale feminismen*, la *Den radikale feminismen* sterkere vekt på forskjellene mellom kjønnene. De ønsket fortsatt å oppnå likestilling, men på en mer radikal måte. De ønsket en total likhet mellom kjønnene på alle områder⁴⁶. Deres mål var å styrte patriarkatet, som de mente var roten til all undertrykkelse i samfunnet. Først når undertrykkelsen av kvinner tok slutt, vil det bli mulig å skape fred⁴⁷.

De radikale feministene satte fokus på kjønnsforskjellene, og de mente at patriarkatet sine ideologier var skadelig for begge kjønn⁴⁸. I motsetning til likestillingbevegelsen, hadde de ikke et ønske om å «være menn». De ønsker å bli likt behandlet uavhengig av kjønnsorganer, og mente at ulikhetene var grunnen for diskriminering⁴⁹.

Vi kan merke oss at både i liberal feminisme og radikal feminisme så er kjønnsroller og kjønnsforskjeller sett som grunnleggende problematiske. I *Den kulturelle feminismen* er det fortsatt ikke sett bort i fra de biologiske forskjellene, men i stedet for å forsøke å tilpasse og jevne de ut, ble de omfavnet. De feminine trekkene og egenskapene, som hadde blitt nedvurdert og sett som svake, ble fremhevet og satt pris på. Her, enda sterkere en tidligere, ble kvinner forent ved å være «kvinner».

Dette var en arena hvor de ikke var redd for det feminine, men i stedet feiret det, og fremhevet det. Det maskuline ble ikke sett på som det noe fiendtlig, men noe som komplementerte det feminine⁵⁰. Men de anerkjente at patriarkatet hadde undertrykt kvinner, og vektla at kvinner burde bli mer satt pris på i samfunnet.

⁴⁵Evans, *Feminist Theory Today* (London, Thousand Oaks, New Dheli: SAGE Publications Ltd, 1995) s.13

⁴⁶ Evans, *Feminist Theory Today* (London, Thousand Oaks, New Dheli: SAGE Publications Ltd, 1995) s.62

⁴⁷Evans, *Feminist Theory Today* (London, Thousand Oaks, New Dheli: SAGE Publications Ltd, 1995) s.63

⁴⁸Evans, *Feminist Theory Today* (London, Thousand Oaks, New Dheli: SAGE Publications Ltd, 1995) s.64

⁴⁹Evans, *Feminist Theory Today* (London, Thousand Oaks, New Dheli: SAGE Publications Ltd, 1995) s.64

⁵⁰Evans, *Feminist Theory Today* (London, Thousand Oaks, New Dheli: SAGE Publications Ltd, 1995) s.79

Det virker som at *Den andre bølgen av feminisme* hadde stor innflytelse på kunstverdenen. Feministiske ideer og verdier ble utvekslet mellom politiske, sosiale, akademiske og kunstneriske miljø. Vi får i denne perioden flere store feministiske kunstnere, blant annet Judy Chicago som jeg skal komme tilbake til senere i oppgaven.

«Art does not just make ideology explicit but can be used, at a particular historical injustice, to rework it.»⁵¹

Ved å observere kunstverk kan vi få et inntrykk og en opplevelse av hvordan tidsepoken som de ble skapt i var. Kunsten kan sees som en arv og et ekko fra fortiden. Jeg mener det er fruktbart å se verket *Orchidee Violet* i lys av den andre bølgen av feminismen, fordi at jeg selv mener den gjenspeiler flere kjerneverdier fra denne perioden.

Kunsten fra denne perioden var tydelig inspirert av *Den kulturelle feminismen*, der frigjøring av det feminine var kjernen. En frigjøring av kvinnen i kunsten blir fremstilt gjennom å avbilde og visualisere kvinnekroppen. Avbildningene av kvinnekroppen har alltid vært en del av den europeiske kunsten, men de tidligere avbildningene ble skapt av menn, for menn⁵². De eldre verkene har derfor ikke vært et uttrykk for det kvinnelige, men snarere en formidling av mannlige erotiske fantasier⁵³.

Derfor var det viktig for *den kulturelle feminismen* «å ta kvinnekroppen tilbake». Det var utenkelig at kvinner skulle skape erotisk kunst, men det var heller ikke erotikk de var ut etter. De hyllet den kvinnelige kroppen på dens egne premisser. Verkene de skapte var som et angrep på det mannlige overherredømmet i kunsten og i samfunnet generelt⁵⁴.

Feminismen forsøkte å befri kvinnekroppen ifra å kun være et motiv for den erotiserte, mannlige kunstverden. De endret kvinnens rolle i kunsten fra objekt til subjekt⁵⁵. Det var også på denne tiden at kvinnene spurte seg selv ikke bare hvem *de var*, men også hvem *vi er*. De ønsket å definere feminitet på nytt, etter å ha frigjort seg fra den mannlige

⁵¹ Tickner, «The Body Politics» s.247

⁵² Tickner, «The Body Politics» s.237

⁵³ Tickner, «The Body Politics» s.238

⁵⁴ Rose, «Vaginal Iconology» s.377

⁵⁵ Broude mfl., *The Power of Feminist Art, the American movement of the 1970s, history and impact.* s.21

undertrykkelsen, for å finne essensen av hva det innebar å være kvinne. Det første steget på veien til redefineringen var å utforske selv gjennom egen kropp⁵⁶.

Kvinnekroppen og de biologiske aspektene av den har alltid vært tabubelagt. Kvinnekroppen hadde inntil da vært til «for andre» og ikke for kvinnene selv. Den var for ektefellen og for å bære frem barn, den var ikke der for egen nytelse eller behag. Dette var en av de første tradisjonelle oppfatningene som skulle bli utfordret av feministene⁵⁷.

De biologiske «forutsetningene» hadde alltid vært brukt imot kvinner. Det hemmelige og gjemte kjønnsorganet, i motsetning til mannens lett tilgjengelige fallos⁵⁸. Det å synliggjøre vaginaavbildninger var et angrep imot denne tankemåten. Det var et stikk imot Sigmund Freuds sin teori om kvinners penismisunnelse, og ga klar beskjed om at kvinner ikke hadde noe å savne⁵⁹.

Penismisunnelse var en teori skapt av Freud om at kvinner, spesielt unge jenter, føler misunnelse ovenfor menn fordi de mangler mannlige kjønnsorganer. Jenter gjennomgår en fase der de innser at deres kjønnsorganer skiller seg i fra farens. De klandrer sine mødre for disse manglene og søker mot faren i stedet. Lengselen etter det «mannlige» er ifølge Freud grunnlaget for at de utvikler heteroseksuell legning⁶⁰.

De feministiske kunstnerne på 60- og 70-tallet brukte fremstillinger av intime deler av kvinnekroppen, med et tydelig seksuelt aspekt, som virkemiddel for å nå frem med de politiske påstandene sine. Det tabubelagte og skambelagte blir byttet ut med stolthet, og kvinner ble oppfordret til å utforske sin egen kropp og dens betydning⁶¹. Målet var å bruke de biologiske virkemidlene til å redefinere det som ble oppfattet som feminint. I min formening hører Magdalenas sine verk hjemme i denne kunstneriske retningen. Et annet eksempel på en kunstner som skapte kunstverk i samme ånd, var Judy Chicago.

⁵⁶ Broude mfl., *The Power of Feminist Art, the American movement of the 1970s, history and impact* s.22

⁵⁷ Broude mfl., *The Power of Feminist Art, the American movement of the 1970s, history and impact* s.24

⁵⁸ Rose, «Vaginal Iconology» s. 377

⁵⁹ Rose, «Vaginal Iconology» s. 377

⁶⁰ Jay, M. Evan. «Sexuality and development» Encyclopedia Britannica, May 2, 2022.

⁶¹ Tickner, «The Body Politics» s.242

Judy var en av de mest betydelige kunstnere i denne perioden. Hennes kunstnerskap har vært av stor betydning for redefineringsprosessen av hvordan kvinnekroppen ble fremstilt og betraktet i kunst og kultur. Hun var en pioner i å benytte vaginale motiv i sin kunst, og det vil derfor være interessant og hensiktsmessig å se nærmere på hennes verk for å få en bredere forståelse for kunsttradisjonen som *Orchidee Violet* ble skapt i.

Vaginal Ikonografi: Et blomstrende uttrykk

Judy Chicago, som vi kjenner henne i dag, var født Judy Cohen, i Chicago, Illinois, den 10 juli 1939⁶². Først i 1970 byttet hun etternavn til Chicago, som en motstand imot de vestlige navngivningstradisjonene. Hun studerte ved *University of California* i Los Angeles, der hun skrev Bachelorgraden sin i 1962, og fullførte Mastergraden i 1964.

Judy begynte kunstnerkarrieren sin med å spesialisere seg på skulpturer, hvor hun møtte et kaldt og hardt miljø. Det var vanskelig for henne å finne seg til rette i det mannsdominerte kunstneriske feltet, hvor hun ble sett ned på grunn av kjønnet sitt. Hun ble betraktet som svak og forsøkte å manne seg opp for å tilpasse seg miljøet, noe som gjorde henne nedtrykt⁶³. Det var først når Judy ble kjent med de feministiske verdiene og tankemåtene, at hun fant trygghet til å løsrive seg fra den maskuline undertrykkelsen. Sammen med Miriam Schapiro grunnla hun i 1970 det første feministiske kunstakademiet⁶⁴.

Et av verkene som utfordret den etablerte oppfatningen, og ga en ny mening til kvinnekroppen, var Judy sin performance «*Cock and Cunt*» fra 1972. Der holder avbildninger av en vagina og en penis en samtale hvor penis forteller vaginaen at siden hun er en «*cunt*», så er det hun som skal ta oppvasken. Penis får følgende svar: «*I don't see where it says that on my cunt*»⁶⁵. Hun latterliggjorde dermed påstanden om at kvinnens plass var på kjøkkenet, og hvordan det kvinnelige kjønnsorganet medførte særlige sosiale roller.

Judy valgte å feire femininiteten og forskjellfeminismen. Hun forsøkte å uttrykke seg selv som en kvinne, og motivene hennes var en feiring av det kvinnelige. Hennes mål var å bli etablert i

⁶²Johnson mfl., «The Secularization of the Sacred» s.87

⁶³Johnson mfl., «The Secularization of the Sacred» s.87

⁶⁴Broude mfl., *The Power of Feminist Art, the American movement of the 1970s, history and impact* s.66

⁶⁵Broude mfl., *The Power of Feminist Art, the American movement of the 1970s, history and impact* s.24

kunstmiljøet, men de vaginale avbildninger var noe verden ikke var klar for enda. Derfor brukte hun *central core* som et virkemiddel for å skjule og kode sitt uttrykk⁶⁶.

I *central core* ble de kvinnelige kjønnsorganene i veldig stor grad stilisert og abstrahert, slik at motivene ble ugjenkjennelige

I et intervju med Norma Broude og Mary D. Garrard i 1993 fortalte Judy om sin kunstneriske metode. Hun hadde utviklet sin intime kunst fra det abstrakte, via en mer pittoresk form, til det direkte og kompromissløse. Hun begynte med *central core*, og gikk videre til å male blomsterlignende former som hintet til kvinnelige kjønnsorganer⁶⁷. Hun så på blomster som et tegn på femininitet. Å bruke blomster ble et symbol på kvinner sin usynlighet i den kunstneriske verden⁶⁸. Blomstene ble også et tegn på Judys sin transformasjon i fra *central core* til *vaginal ikonografi*.

Judy og hennes verk *Dinner Party* er til dags dato en av de viktigste feministiske kunstverkene i kunsthistorien. *The Dinner Party* er en installasjon formet som en trekant laget av oppstilte bord, som er dekket til med forskjellige tekstiler og vevnader. Bordene er oppdekket med tallerkener, begre og bestikk. Disse redskapene er ikke funksjonelle, men er ment å symbolisere kvinnelige kjønnsorganer⁶⁹. Plassene ved bordet er reservert for viktige kvinnefigurer opp gjennom historien. Hvert bord er dedikert til sin tidsepoke og forskjellige betydelige kvinner ifra den epoken. Alt ifra greske gudinner til moderne kvinneskikkelser som Virginia Woolf. Det framhever sterke kvinnefigurer som var forbilder for feministene i deres kamp for likestilling.



Figur 3 Virginia Woolf plass ved bordet, Judy Chicago verk *Dinner Party*

I den feministiske kunsten på 60- og 70-tallet var avbildningene av vagina, bryster og annet som refererer til kvinnelig biologi, et viktig motiv som de ønsket å ta eierskap over. Kvinnekroppen skulle ikke ses på som noe rent erotisk eller seksuelt, men som et uttrykk for det kvinnelige. Jeg mener at flere av Judy Chicago og Magdalena Abakanowicz sine verk uten

⁶⁶ Broude mfl., *The Power of Feminist Art, the American movement of the 1970s, history and impact* s.70

⁶⁷ Johnson mfl., «The Secularization of the Sacred» s.94

⁶⁸ Johnson mfl., «The Secularization of the Sacred» s.94

⁶⁹ Johnson mfl., «The Secularization of the Sacred» s.89

tvil hører til den samme kunstneriske retningen, både med tanke på motiv, stil og uttrykk. Det vil derfor være hensiktsmessig å se og forstå *Orchidee Violet* i lys av sentrale verk av Judy, siden de er resultat av de samme feministiske strømningene i tiden.

Verkanalyse: En stor og selvsikker vulva

Selv om *Orchidee Violet* i seg selv har en enkel utforming, så har verket et sterk uttrykk og et meningsinnhold, som har holdt det aktuelt og viktig siden det ble skapt. Dette åpner for mange ulike tolkningsmuligheter og innfallsvinkler når vi skal se nærmere på hva verket kan tenkes å representere og fortelle. Magdalenas fascinasjon for naturen og det organiske ligger som et grunnlag og en forutsetning for hennes valg av motiv og materiale.

Abakaner-stilen virker å ha blitt påvirket av Magdalenas fascinasjon av naturen. Den kjennetegnes av organiske former, men også av det kroppslige. Noen av verkene som gir klare assosiasjoner til kvinnekroppen er eksempelvis *Abakan Orange* fra 1971⁷⁰, *Abakan Rouge III* fra 1971⁷¹ og *Orchid Brown* fra 1975⁷².



Figur 6 *Abakan Orange* av Magdalena Abakanowicz, 1971
Foto: Marcin Koniak



Figur 5 *Abakan Rouge III* av Magdalena Abakanowicz, 1971 Foto: Artnet



Figur 4 *Orchid Brown* av Magdalena Abakanowicz, 1975, Foto: Maria Majchrowska

⁷⁰ Muzem Narodowe w Poznaniu. «Abakanowicz»

⁷¹ Artnet, «Abakan Rouge III»

⁷² Tychowska, «ORGANICZNE WIEŻOWCE: O SZTUCE PRZESTRZENNEJ MAGDALENY ABAKANOWICZ»

Disse verkene kjennetegnes i likhet med *Orchidee Violet* av røff tekstur, varme farger og klare assosiasjoner til en vulva. Her vil jeg si at det er den kulturelle feminismen som har hatt mest innflytelse på Magdalena. Til tross for sin unikhhet er verket altså et klart produkt av sin tid.

Jeg vil derfor fokusere mest på å se verket i lys av tiden det ble skapt i. Hvordan hennes valg av kvinnekroppen som motiv er påvirket av ideer som strømmet ut fra de feministiske kunstmiljøene i USA på 60- og 70-tallet. I tillegg vil jeg også se nærmere på hvordan verket i dag har fått et nytt meningslag i sammenheng med *Hannah Ryggen Triennalen*, ikke minst hvordan det fungerer i dialog med *Mors Hjerte*.

Som tidligere nevnt var 1960 og -70 tallet sterkt påvirket av feministiske strømninger, og Europa var påvirket av den feministiske kunstscenen i USA. *Orcidee Violet* har klare likheter med en vulva, og det å eksponere kvinnekroppen var et tydelig grep i den kulturelle feminismen. Verket bør derfor ses i lys av de feministiske kunstneres ønske om å averotisere kvinnekroppen.



Figur 7 Orkidee Violet og Mors Hjerte i Utstillingsrommet, Foto: Marita Z. Kamsvåg

Et sentralt trekk ved den kulturelle feminismen var at kvinnekroppen skulle bli fremstilt av kvinner for kvinner. Dette kommer også til uttrykk gjennom verkets materialitet. Magdalena bruker en sterk fiber i verket sitt som gir en røff tekstur. Dette virkemiddelet kan tolkes som en motstand imot «den perfekte kvinnekroppen». I stedet for den porselenglatte kroppen,

velger hun et mer tøft uttrykk. Et annet grep er selve størrelsen på verket, som er hele 138 cm høyt. En monumental vulva er uten tvil et kraftfullt uttrykk! Det er et tydelig virkemiddel for å sette kvinners rett til å definere seg selv på agendaen. Det hemmeligfulle og gjemte er nå tatt frem i en usjenert form og et forstørret format.

Fargebruken er også uten tvil et verktøy, og grunnformen i teppet er skapt i en sterk brunrød farge som kan ligne på menstruasjonsblod. Menstruasjon var også et av de tabubelagte temaene som den andre feministiske bølgen satte lys på, som for eksempel gjennom Judy Chicagos *Menstruation Bathroom*⁷³. Oransjefargen på utfoldende i *Orchidee Violet* fungerer i tillegg som et kontrastfylt og energisk blikkfang⁷⁴.

Et virkemiddel i averotisering av verket kan være selve navnet *Orchidee Violet*, som betyr en lilla orkide. Det å bruke blomster som et grep for å skjule kvinnekroppen var en metode som også ble benyttet av andre feministiske kunstnere. Vi kan selvfølgelig ikke se bort i fra at *Orchidee Violet* kan forestille en del av en orkideblomst, men de forestillingene er så vage at assosiasjoner med vulva er uunngåelige. Tittelen kan derfor virke overaskende om vi ikke er kjent med denne perioden innen feministisk kunst. Det virker derfor mer sannsynlig at Magdalena brukte denne tittelen som et verktøy for å averotisere verket.

I Liums *Tekstilkunst i Norge*, beskrives *Orchidee Violet* (som Lium kalte *Abakan*), som et symbol på det erotiske⁷⁵. Men i lys av de tidligere omtalte feministiske kunstgrepene, mener jeg at verket til Magdalena ikke er erotisk. Selve verket kan oppleves erotisk på grunn av at det fremstiller et kvinnelig kjønnsorgan, et motiv som har vært seksualisert i hundrevis av år. Men selv om motivet tidligere har blitt sett som erotisk, så mener jeg at det i denne sammenhengen er averotisert.

Vulvaen blir fremstilt i sin storhet og med selvsikkerhet. Den uttrykker motstand mot de tidligere satte standardene for kvinner, ved å være en røff og upolert fremstilling av et av de mest delikate organene i kvinnekroppen. Om den skal tolkes som et seksualisert motiv, så bør den sees i lys av den seksuelle frigjøringen. Det at kvinnene tok eierskap over sin egen

⁷³ The Power of Feminist art-The American movement of the 1970s, history and impact s.55

⁷⁴ <http://www.webexhibits.org/pigments/intro/oranges.html>

⁷⁵ Randi Nygaard Lium, *Tekstilkunst i Norge*, 2016 s.146-147

seksualitet, og krevde at den ble anerkjent, var også et viktig budskap under den andre bølgen av feminismen,

Komparativ analyse: Magdalena og Hannah forent i kamp

I tillegg til 70-talls feministen Judy Chicago er Hannah Ryggen en annen betydelig kvinnelig kunstner som det er naturlig å trekke inn når jeg skal se nærmere på *Orchidee Violet*. Hannah var en etablert kunstner lenge før den feministiske oppblomstringen på 60- og 70-tallet, men budskapet i hennes verk har klare tilnærminger til feministisk ideologi. I likhet med Magdalena så benyttet hun i tillegg vevnad som medium. Ryggen var essensiell for den norske vevkunsten, og de dypt politiske og anerkjente kunstverkene hun skapte, er godt kjente både innenfor og utenfor Norges grenser.

Det organiseres derfor jevnlig museumsarrangementer som stiller ut hennes verk og hyller hennes navn. En av disse er *Hannah Ryggen Triennalen*, der *Orchidee Violet* stilles ut sammen med verkene til Hannah⁷⁶.



Figur 8 Plakat av Hannah Ryggen Triennalen 2022

Triennalen er en hyllest av den svensk-norske kunstneren Hannah Ryggen. I sine verk trekker hun frem dypt menneskelige erfaringer i forskjellige tematikker, som krig, politikk og kjærlighet⁷⁷. Under *Triennalen* blir verkene til Hannah Ryggen stilt ut sammen med utvalgte samtidskunstnere. Utstillingen tar i år utgangspunkt i begrepet *anti-monument*. Kuratoren Solveig Lønnmo foreslår at gjennom *anti-monument* vil de fremheve:

⁷⁶ Nordenfjeldske Kunstindustrimuseet 2022. «HRT2022».

⁷⁷ Nordenfjeldske Kunstindustrimuseet 2022. «HRT2022».

[...]det foranderlige fremfor det statiske, minnearbeid fremfor resolusjon, forstyrelser fremfor bekreftelser, hulrommet i stedet for den bastante steinblokken⁷⁸.

Triennalen er fordelt på flere lokasjoner i Trondheim og i Ørland kommune. I Trondheim finner vi utstillingene på *TKM Gråmølna*, *K.U.K*, *Kunsthall Trondheim* og *Trondheim Kunstmuseum*. På Ørlandet er de fordelt på *Hannah Ryggen-senteret* og *Austrått*. Det er på *Gråmølna* at vi kan finne verket *Orchidee Violet*, som er utstilt sammen med *Hannas Ryggen Mors Hjerte*.

I dag finner vi *Orchidee Violet* på *Gråmølna*, i utstillingen *Anti-Monument I*, hvor den henger sammen med *Hannah Ryggen Mors Hjerte*. Ved første øyekast er det vanskelig å se likheter mellom *Magdalenas* abstrakte verk og *Ryggen* figurative billedvev. Men både estetiske aspekt som fargepaletten, grunnleggende politiske budskap, og deres dagsaktuelle relevans, kan være forklaringer på kuratorens valg om å stille disse verkene ut i dialog med hverandre.

Mors Hjerte ble skapt i 1947, og har en dimensjon på 186 cm bredde og 190 cm høyde⁷⁹. Billedveven er fremstilt i forskjellige varme fargenyanser, dominerende er rødt og rosa. Vevnaden viser mange menneskefigurer, noen i helfigurer, andre i halvfigurer, og en mengde frittstående ansikter. Ansiktene er hovedsakelig sentrert rundt en flettet spiralform som deler bildet vertikalt på midten. Stilen er særegen for *Hannah Ryggen*.

Teppets budskap formidler *Hannah* sin sårbarhet etter hun har fått vite at hennes datter er diagnostert med epilepsi. Verkets største figurerer er en mor og en datter, og symbolske hjerter. Det er også fremstilt en mengde ansikter som skal forestille mennesker som snakker vondt om *Ryggen* og hennes datter. Verket viser kjærlighet, men også vansker som knyttes med det å være mor til et sykt barn⁸⁰.



Figur 9 *Mors Hjerte* Foto: Anders Sundet Solberg

⁷⁸ Nordenfjeldske Kunstindustrimuseet 2022. «HRT2022».

⁷⁹ Digitalt Musuem, *Mors hjerte* [Billedvev]

⁸⁰ Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, «*Hannah Ryggen*».

De som slår oss når vi ser verkene utstilt sammen på *Triennalen* er samspillet mellom fargene. Begge verkene benytter en nokså lik palett, men i ulike nyanser. Hannas bruk av sterke rødtoner og diffuse nyanser av rosa, spiller dynamisk opp imot Abakanowicz dype jordtoner. Slik komplimenterer og fremhever de hverandre.

I tillegg til likheter i fargevalgene er begge verkene vevnader. Selv om Hannah og Magdalena arbeider på forskjellige vis, og bruker noe ulike teknikker, så har de valgt en uttrykksform som har vært knyttet til kvinner. Det å bruke vevteknikk for å fremheve de feminine verdiene er et poeng i seg selv, og noe som forsterker det feministiske budskapet i begge verkene.

Selv om det ikke er en slående likhet mellom verkene, kan vi se at de har overlappende tematikk. I begge verkene er det *kvinnen* som er sentral, men de formidler det med forskjellige uttrykk. I *Orchidee Violet* settes vulva opp som et symbol for kvinnefrigjøring. Verkets abstrakte og organiske utforming, gjør at den omfavner et større spekter av feministiske uttrykk. I *Mors Hjerter* formidler Hannah et narrativ knyttet til kvinneroller, ved figurative fremstillinger av en mor og hennes datter. Gjennom bruk av hjertefigurer, knuste og hele, formidler hun også både kjærlighet og fortvilelse.

Begge verkene formidler budskap som går dypt inn i kvalitetene og særegenhetene som definerer det å være en *kvinne*. Det er sannsynligvis derfor de står sammen. De setter begge en sterk agenda som det er behov for å snakke mer om, og sammen forsterkes stemmene som forteller om urettferdighet og motstand. Utfordringene som kvinner har møtt og kampene de har kjempet, er fremdeles aktuelle problemstillinger. Kampen er ikke vunnet, og kraften og kampviljen som kommer til uttrykk i feministisk kunst er det fremdeles behov for i dag.

Abortsaken i Polen: «Kvinnens helvete!»

Den 22. oktober 2020 ble det vedtatt en lov av forfatningsdomstolen i Polen som i praksis gjorde det umulig å kunne ta lovlig abort⁸¹. Polen hadde allerede en av de strengeste abortlovene i Europa, og den første loven som omhandlet abort ble vedtatt i 1993.

Mellom 1993 og 1997 var det ifølge loven kun fire tilfeller der det var lovlig å ta abort:

1. Om graviditeten satte morens liv eller helse i fare.

⁸¹ Sobczak, Krzysztof, «Wyrok w sprawie aborcji opublikowany i wchodzi w życie»

Dette måtte vurderes og bekreftes av flere leger.

2. Om fosteret døde mens man forsøkte å redde morens liv og helse.
3. Om det under prenatale tester påvist alvorlige og irreversible skader på fosteret.
4. Om det var mistanke om at graviditeten skyldtes en ulovlig handling⁸².

Fra 1997 og frem til 2020 var det kun punkt 1,2 og 3 som var lovlige årsaker til abort, men den 22. oktober ble også punkt nr. 2 fjernet⁸³. Dette skapte sterke reaksjoner blant polske kvinner, og de strømmet ut i gatene for å kjempe for sine rettigheter. Til tross for at det polske samfunnet var nedstengt på grunn av koronapandemien.



Figur 10 Strajk Kobiet, protesterende kvinner i Gdynia 30.10.2020 Foto: Przemyslaw Swiderski (Slagordene til venstre: Ingen man fikk meg til å gråte så mye som Jarek (Jarek Kaczynski Polsk Visestatsminister, Slagordene til høyre: Min kropp min frihet, PIS OFF)

Konklusjon: Who Run the World?

Gjennom denne oppgaven har jeg gått i dybden av kunstneren Magdalena Abakanowicz og hennes verk *Orchidee Violet*. Jeg har presentert en grundig bakgrunnsbeskrivelse, både av kunstneren, selve verket, og av tidsperioden det ble skapt i. Kombinert har dette gitt en bedre forståelse av verket og dets budskap. En av viktigste faktorene for å forstå kunstverket er

⁸² Forskrift 7. januar 1993 nr. 17 om familieplanlegging (familieplanlegging, beskyttelse av fostret og vilkår for tillatelse av svangerskapsavbrudd) <https://www.infor.pl/akt-prawny/DZU.1993.017.0000078,ustawa-o-planowaniu-rodziny-ochronie-plodu-ludzkiego-i-warunkach-dopuszczalnosci-przerywania-ciazy.html>

⁸³ Forskrift 7. januar 1993 (25.22.2021) nr. 17 om familieplanlegging (familieplanlegging, beskyttelse av fostret og vilkår for tillatelse av svangerskapsavbrudd) <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19930170078/U/D19930078Lj.pdf>

kunnskap om kunstnerens liv. Basert på den kan vi få en mer grunnleggende forståelse for hvorfor kunstverkene ble skapt.

Som tidligere presentert var Magdalena sin barndom preget av det kommunistiske regimet i Polen. På grunn av sitt kjønn ble hun allerede fra tidlig alder sett ned på, og hun tilbrakte mye tid alene i naturen. Hennes kjønn hadde ikke betydning i skogen, og hun fant ro, trygghet og inspirasjon i naturen. Jeg ser tydelig aspekter av det biologiske som gjenspeiles i hennes verk, også i *Orchidee Violet*. Dessverre varte ikke perioden i livet hennes hvor hun kunne vandre ubekymret i naturen lenge. Flukten til byen og den politiske situasjonen i Polen gjorde slutt på hennes bekymringsfrie barndom. I hennes abstrakte verk ser jeg også tydelige kommentar på de politiske forholdene som omga henne.

Budskapet i *Orchidee Violet* virker å være inspirert av feministisk ideologi. Som tidligere nevnt mener jeg at den andre bølgen av feminismen var svært viktig for å forstå verket. Kroppslig kunst og vaginale avbildninger var sentrale i *Den kulturelle feminismen*, og et av de viktigste virkemidlene for kvinnefrigjøringen i kunsten. *Orchidee Violet* gir med sin utforming klare assosiasjoner til kvinnelige kjønnsorganer, og dens selvbevissthet og skamløshet skiller seg fra den tradisjonelle, kunstneriske idealisering av kvinnekroppen.

Magdalena har hatt stor betydning for utviklingen av den polske vevkunsten i etterkrigstiden. *Orchidee Violet* sammen med andre abakaner, utfordret den tradisjonelle vevkunsten. Både ved å gå fra det todimensjonale til det romslige, og ved å gå fra det dekorative til det ekspressive. Magdalena skapte monumentale tredimensjonale verk, som inneholdt mye følelser og politiske budskap. Dette gjelder spesielt for verket *Orchidee Violet*, som både har et sterkt budskap i valg av motiv og i størrelse. Den monumentale vulvaen er ikke sjenert, den krever rom og tar plass.

I utstillingen *Anti-Monument I* stilles den ut sammen med *Mors Hjerte* av Hannah Ryggen. Hannah var en pioner i den politiske vevkunsten. *Mors Hjerte* løfter opp sårbare, personlige og kjønnsrelaterte opplevelser⁸⁴. En av virkemidlene hun bruker er imperfekte avbildninger av kvinnekroppen. Selv om verkene er skapt i forskjellige tidsperioder, og har ulik stil, så

⁸⁴ Mail fra Solvei Lønnmo 09.05.21

forteller de sammen en viktig beskjed. Når jeg setter dem inn i dagens samfunnskontekst, så leser jeg begge verkene som et uttrykk for kvinnekamp og kroppsfrigjøring⁸⁵.

Vi trenger ikke se lengre enn til situasjonen i Magdalenas hjemland i dag, for å forstå verkets viktighet. Protestene som har foregått i Polen i forbindelse abortkampene som oppstod etter lovendringen i 2020, og nå nylig i USA, viser at kampen er fortsatt ikke over. Det at *Orchidee Violet* blir stilt ut i årets *triennale* viser at verket fortsatt er relevant, og at kunsten i fra den andre bølgen av feminisme fortsatt finner sin plass i dag. Fortsatt opplever kvinner over hele verden undertrykkelse, og må kjempe for sine rettigheter.

Stilt ut sammen med *Mors Hjerte*, skaper den for meg en refleksjon over hvordan Polens styresmakter sviktet kvinner, både mødre og døtre, ved å ta fra dem grunnleggende rettigheter og kontrollen over egen kropp. Magdalena sin seksuelt frigjørende tekstilskulptur sammen med Hannahs kjærlighetsfulle og sørgende billedteppe, er nemlig akkurat det de polske protestene handlet om. Den frigjøringen som de lengter etter, kjærligheten i søsterskapet som skapes når kvinner forener seg i felles kamp, og sorgen for hvordan det polske «demokratiet» behandler dem.

Avslutning: The end.

Innledningsvis gjør jeg rede for oppgavens innhold og forteller om mitt første møte med verket. Jeg presenterer kort kunstneren Magdalena Abakanowicz, og problemstillingen som skal svares på i denne oppgaven.

Hoveddelen starter med den museale delen, der jeg kort går gjennom historien til kunstindustrimuseene og presenterer *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum*. Jeg gjør rede for ulike aspekter ved museet, blant annet institusjonsbygget og hvordan de ansatte videreformidler sine gjenstander, til tross for den vanskelige situasjonen de har befunnet seg i. Deretter bruker jeg visuell analyse for å gi en detaljert verkbeskrivelse av *Orchidee Violet*. For å få en bredere forståelse for verket velger jeg å benytte en biografisk metode, og vier et kapittel til å fortelle om Magdalenas barndom og karriere. Jeg beskriver kort om polsk vevtradisjon, og presenterer de kildene som spesifikt har omtalt *Orchidee Violet*.

⁸⁵ Mail fra Solvei Lønnmo 09.05.21

I neste kapitel svarer jeg på spørsmålet om hva feminisme er, og trekker frem kjennetegn ved denne ideologien. Jeg vektlegger spesielt Judy Chicago, som er en av de mest betydelige aktørene innen feministisk kunst. Deretter gjør jeg rede for hvordan *Orchidee Violet* kan sees som et produkt av *Den andre bølgen feminisme*. Før jeg kort presenterer Hannah Ryggen og *Triennalen* som holdes i hennes navn.

Presentasjonen av *Triennalen* fører videre til en komparativ analyse av verkene *Orchidee Violet* og *Mors Hjerte*, og hvordan denne dynamiske duoen skaper diskusjon. Verkene uttrykker begge kvinners utfordringer i den tiden de ble skapt. Utfordringer som fremdeles er aktuelle i dag. Kampen er fremdeles ikke over, og avslutningsvis i hoveddelen forteller jeg kort om den tragiske situasjonen for kvinner i Polen i dag.

Oppgavens avsluttes med en konklusjon der jeg svarer på oppgavens sin problemstilling. Jeg har i arbeidet med å svare på problemstillingen forsøkt å følge Magdalenas oppfordring om å tolke verket på mine egne premisser, og jeg har derfor ikke lagt noen begrensninger på mine følelser i møte med *Orchidee Violet*.

Litteraturliste:

- Boger, Runa. 2010. «*Magdalena Abakanowicz og Norge, Stilskaper eller frigjørende forbilde? En drøftelse av Abakanowicz 'betydning for norsk tekstilkunst 1960-1980*». Masteroppgave i Kunsthistorie, Universitet i Oslo.
- Bowden, Peta og Jane Mummery. *Understanding Feminism*. Stocksfield: Acumen, 2009.
- Brenson, Michael. "Magdalena Abakanowicz's 'Abakans.'" *Art Journal* 54, no. 1 (1995): 56–61. <https://doi.org/10.2307/777508>.
- Broude, Norma og Mary D. Garrard. 1994. «Seeds of Change: Feminist Art and Education in Early Seventies» av Norma Broude og Mary D. Garrard, «Conversations with Judy Chicago and Miriam Schapiro» av Norma Broude og Mary D. Garrard. I *The Power of Feminist Art, the American movement of the 1970s, history and impact*, 10-29, 66-85. New York: Harry N. Abrams, Incorporated.
- Evans, Judith. *Feminist Theory Today, An Introduction to Second-Wave Feminism*. London, Thousand Oaks, New Dheli: SAGE Publications Ltd, 1995
- Hatt, Michael og Charlotte Klonk. *Art History, A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press, 2018.
- Holst, Cathrine. *Hva er feminisme, 2.utgave*. Oslo: Universitetsforlaget, 2017
- Johnson, Deborah og Oliver Wendy. 2001. «The Secularization of the Sacred: Judy Chicago's Dinner Party and Feminist Spirituality (1975-79). I *Woman making Art, women in the visual, literary and performing arts since 1960* av Deborah Johnson, 87-114. New York: Peter Lang Publishing.
- Liem, Randi N. *Tekstilkunst i Norge*. Trondheim: Museums Forlaget, 2016
- Milofsky, Leslie. "Magdalena Abakanowicz." *Feminist Studies* 13, no. 2 (1987): 363–78. <https://doi.org/10.2307/3177807>.
- Rogan, Bjarne og Arne B. Amundsen. 2010. «Kunstindustrimuseer og den kunstindustrielle bevegelse». I *Samling og museum, Kapitler av museens historie, praksis og ideologi* av Ingeborg Glambek, 96-109. Oslo: Novus Forlag
- Rose, Barbara. «Vaginal Iconology» I *Feminist-Art-Theory 1968-2017*, redigert av Hilary Robinson, 376-378. John Willey & Sons, Ltd., 2015
- Rose, Barbara. *Magdalena Abakanowicz*, New York: Harry N. Adams, 1994
- Tickner, Lisa. *The Body Politics: «Female Sexuality and Women Artists Since 1970»* i *Art History*. Utg 1, No 2. Oxford, New York, 1978

Nettressurser:

- Artnet, «*Abakan Rouge III*» Hentet 02.05.2022.
<http://www.artnet.com/artists/magdalena-abakanowicz/abakan-rouge-iii-hnBfiQ727Z3UBFwW923v0Q2>
- Digitalt Museum 05.05.2015. Mors hjerte [Billedvev], Hentet 10.05.2022.
<https://digitaltmuseum.no/021045849112/mors-hjerte-billedvev>
- Digitalt Museum 21.04.2022. «Orchidee Violet [Tekstilt relieff]» Hentet 22.04.2022. <https://digitaltmuseum.no/0210611637420/orchidee-violet-tekstilt-relieff>
- Helgheim, Beatrice og Klepp, Ingun G, 2022 «Sisal», *Store Norske Leksikon*
<https://snl.no/sisal>
<http://www.artnet.com/artists/magdalena-abakanowicz/abakan-rouge-iii-hnBfiQ727Z3UBFwW923v0Q2>
- Jay, M. Evan, «Sexuality and development» *Encyclopedia Britannica*.
<https://www.britannica.com/biography/Sigmund-Freud/Sexuality-and-development>
- Muzeum Narodowe w Poznaniu. «*Abakanowicz*». Hentet 02.05.2022.
<https://mnp.art.pl/galeria/magdalena-abakanowicz-jestesmy-strukturami-wloknistymi/>
- National Museum og Women in the Arts. «*Magdalena Abakanowicz*». Hentet 30.03.2022. <https://nmwa.org/art/artists/magdalena-abakanowicz/>
- Nordenfjeldske Kunstindustrimuseet 2022. «*HRT2022*». Hentet 14.04.2022.
<https://nkim.no/en/hrt2022>
- Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, «*Hannah Ryggen*». Hentet 12.05.2022
<https://nkim.no/hannah-ryggen-salen>
- Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, «*Museets samlinger*» Hentet 18.04.2022.
<https://nkim.no/museets-samlinger>
- Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, «*Om museet.*» Hentet 17.04.2022.
<https://nkim.no/om>
- Opstad, Lauritz og Hjemdahl, Anne-Sofie, 2022 «Museum», *Store Norske Leksikon* <https://snl.no/museum>
- Pigments through the Ages, «*Intro to the Oranges*». Hentet 03.05.2022
<http://www.webexhibits.org/pigments/intro/oranges.html>

- Radziejewicz, Joanna. «Tkactwo- rzemiosło zapomniane» Narodowy Instytut Kultury i Dziedzictwa Wsi, 10.04.2020. <https://nikidw.edu.pl/2020/04/10/tkactwo-rzemioslo-zapomniane/>
- Secondary Archives, «Magdalena Abakanowicz» Hentet 15.03.2022, <https://secondaryarchive.org/artists/magdalena-abakanowicz/>
- Seim, Jardar og Lundbo Sten 2020, «Polsk Historie» *Store Norske Leksikon*, Hentet 10.05.2022 https://snl.no/Polens_historie.
- Sobczak, Krzysztof, «Wyrok w sprawie aborcji opublikowany i wchodzi w życie», Hentet 10.05.2022. <https://www.prawo.pl/prawo/wyrok-tk-ws-aborcji-jest-uzasadnienie-bedzie-publicacja,506088.html>
- Spjøtvold, Morten. 31. mai 2018 kl: 18:00. «Et museum, tre bygninger. Byvandring om Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums historie» Hentet 22.04.2022. <https://nkim.no/venneforeningens-program-2018/byvandring-om-museets-historie>
- TVP VOD, *Muzeum Włókiennictwa – Tkanina Artystyczna*. OTV Łódź, Dokumentar film/ Film gjenoppretting. 2020. <https://vod.tvp.pl/video/sztuki-plastyczne-i-uzytkowe,muzeum-wlokiennictwa-tkanina-artystyczna,58752969>
- TVP3 Poznan, *Jak interpretować dzieła Magdaleny Abakanowicz?* Kochnowicz, Anna. Film reportasje. 22.04.2022. <https://youtu.be/hAEBwzZv7ag>
- Tychowska, Marta 25.11.2021. «ORGANICZNE WIEŻOWCE: O SZTUCE PRZESTRZENNEJ MAGDALENY ABAKANOWICZ» hentet 02.05.2022. <https://rynekisztuka.pl/2021/11/25/sztuka-przestrzenna-magdalena-abakanowicz/>

Bilderessurser

Figur 1 Orchidee Violet av Magdalena Abakanowicz, foto: Marita Z. Kamsvåg	9
Figur 2 II Festiwal Tkactwa "Podlaskie Sploty" w Białymstoku, fot. Sylwia Krassowska. Hentet fra: https://www.radio.bialystok.pl/wiadomosci/index/id/203791	14
Figur 3 Judy Chicago (American, b. 1939). <i>The Dinner Party</i> (Virginia Woolf place setting), 1974–79. Mixed media: ceramic, porcelain, textile. Brooklyn Museum, Gift of the Elizabeth A. Sackler Foundation, 2002.10. © Judy Chicago. Photograph by Jook Leung Photography Hentet fra: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/virginia_woolf	21

Figur 4 Magdalena Abakanowicz, Orchid Brown, 1975, Muzueum Narodowe w Poznaniu, foto: Maria Majchrowska, ryneksztuki.pl. Hentet fra: https://rynekisztuka.pl/2021/11/25/sztuka-przestrzenna-magdalena-abakanowicz/	22
Figur 5 Magdalena Abakanowicz, Abakan Rouge III, 1971, fabric, 310 c 200 cm, Hentet fra: http://www.artnet.com/artists/magdalena-abakanowicz/abakan-rouge-iii-hnBfiQ727Z3UBFwW923v0Q2	22
Figur 6 Magdalena Abakanowicz, Abakan Orange, 1971, sizal, 143 x 153 x 18 cm, Jankilevitsch Collection, fot. Marcin Koniak/ Desa Unicum. Hentet fra: https://mnp.art.pl/galeria/magdalena-abakanowicz-jestesmy-strukturami-wloknistymi/	22
Figur 7 Orkide Violet og Mors Hjerte i Utstillingsrommet, Foto: Marita Z. Kamsvåg	23
Figur 8 Plakat av Hannah Ryggen Triennial 2022. Hentet fra: https://www.mynewsdesk.com/no/trondheimkunstmuseum/pressreleases/hannah-ryggen-triennale-2022-blir-et-storslaatt-samarbeid-mellom-troenderske-kunstinstitusjoner-3156645	25
Figur 9 Hannah Ryggen, Mors Hjerte, 1947, Lin, Saueull, 186 x 190 cm, Digitalt Musuem, Foto: Anders Sundet Solberg. Hentet fra: https://digitaltmuseum.no/021045849112/mors-hjerte-billedvev	26
Figur 10 Fotografi av demonstranter i Gdynia 30.10.2020. Foto:Przemyslaw Swiderski. Hentet fra: https://dziennikbaltycki.pl/protesty-w-trojmiestcie-i-na-pomorzu-w-czwartek-5112020-r-15-dzien-strajku-kobiet-sprawdz-gdzie-odbeda-sie-demonstracje/ga/c1-15275298/zd/46348872	28

