

Frida Hansens Fin-de- siècle

Sosiale og estetiske perspektiver

Kristin Tilrem



Masteroppgave i kunsthistorie og visuelle studier

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Det humanistiske fakultetet

UNIVERSITETET I OSLO

Juni, 2019

Veileder: Øystein Sjøstad

Frida Hansens Fin- de- siècle

Sosiale og estetiske perspektiver

Kristin Tilrem

Juni, 2019

Copyright Kristin Tilrem

2019

Frida Hansens Fin-de-si cle. Sosiale og estetiske perspektiver

Kristin Tilrem

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Tekstilkunst og billedvev har en lang tradisjon i den norske kulturen. Allikevel har dets plass i kunsthistorien vært beskjeden. I mitt masterprosjekt ønsker jeg å trekke frem tekstilkunstneren Frida Hansen (1855-1931). Jeg ønsker å belyse hennes viktige bidrag til den norske tekstilkunsten, samt å forsøke å tilføre noen nye perspektiver på hennes kunstnerskap.

Oppgaven argumenterer for at ved å benytte seg av vev som kunstnerisk medium vender hun ikke *kun* tilbake til gamle verdier, og veven representerer ikke *kun* den tidstypiske romantiseringen av fortiden. Ved å anvende vev og tekstil revurderer og utforsker Hanens vevens muligheter ikke *kun* som håndverk, men også som medium for kunst. Samtidskunsten har i flere tiår allerede vist samme tendenser, men oppgaven vil forsøke å argumentere for at Frida Hansen var en pioner på dette feltet. Hun revurderer og videreutvikler den oldnorske vev-tradisjonen med røtter i bondekulturen, og traverserer elegant og overbevisende mellom håndverk og kunstverk.

Et av oppgavens primære siktemål er å plassere Frida Hansens kunstnerskap i lys av sin samtid, og illustrere hvorfor hun bør trekkes frem i den norske kunsthistorien som banebrytende for den neste generasjon tekstilkunstnere, men også i forhold til hennes uvanlige liv som kvinnelig kunstner på slutten av 1800- tallet. Et annet vesentlig formål vil være å belyse hvordan tekstilet fremstår som bærer av mening med tanke på motivene. Frida Hansen vevde selvbevisste og aktive kvinnefigurer med en tydelig agenda.

Frida Hansens monumentale billedtepper er i all hovedsak viet til kvinnen, og i møte med verkene kan det oppleves som om Hansen bevisst fokuserer på egenskaper ved kvinnen som ikke ofte kom til syne i kunsten i 1800- tallets siste ti år. Dette kapittelet vil se nærmere på hvordan Frida Hansens kvinnefremstillingene forholdt seg til samtidens tradisjonelle narrativ om sosialt konstruerte ”kvinnetyper”, og hvordan vi kan forstå de.

Hvilke regler måtte hun bryte for å kunne skape kunst som kunne formidle essensen av hva det ville si å være en selvbevisst og moderne kvinne? For å svare på dette vil jeg i lys av feministiske perspektiver undersøke datidens oppfatninger om kategorier og hierarkier når det gjaldt både kjønn og kunststartene.

Oppgavens siste del vil ta for seg betydningen av å ta i bruk et feminint ladet medium for å uttrykke feminisme, og ikke minst hvordan Frida Hansen selv bør vurderes som en del av den feministiske tradisjonen, både gjennom hennes kunstnerskap, men også gjennom hennes kunstneriske praksis og uvanlige levesett.

Forord

En stor takk til min veileder Øystein Sjøstad for god faglig og konstruktiv veiledning. Tusen takk for at du stilte de riktige, men utfordrende spørsmålene underveis, og med tålmodighet ledet meg i min vaklende start mot en målrettet slutt.

Jeg vil også takke Janne Leithe og Anniken Thue for å generøst ha delt deres kunnskap og innsikter. Takket være dere vil jeg alltid ha et helt spesielt forhold til denne ekstraordinære kunstneren.

Takk til masterkolleger for inspirerende faglige samtaler og uvurderlig støtte i hverdagen. Til gode venner som gjennom prosessen daglig inspirerer og gav meg mot til å fullføre dette prosjektet- spesielt Anne Brit, Katrine og Elin.

En takknemlig hilsen til Kaja, som midt i sitt eget doktorgradsprosjekt tok seg tid til hjelpsom korrektur og opplysende innspill.

Tusen takk til min unnværlige svigerfamilie som har støttet meg og hjulpet til der det har trengtes. En stor takk til min kusine Åshild som lot meg låne paradiset sitt på Malmøya i innspurten. Sist men ikke minst- en kjærlig takk til guttene mine Raul, Mateo og Julian for deres endeløse tålmodighet, entusiasme samt motiverende kommentarer i en svært krevende periode.

Jeg vil også rette en spesiell takk til min kjære mamma som ikke kan dele denne tiden med meg fysisk, men som er med meg i ånd hver eneste dag.

Malmøya, juni 2019.

Innholdsfortegnelse

1. Oppgavens tematikk	1
1.1 Undersøkellesområde.....	3
1.2 Oppgavens formål	4
1.3 Teoretisk rammeverk og metode.....	5
1.3.1 Griselda Pollock.....	5
1.3.2 Roszika Parker.....	7
1.3.3 Tamar Garb.....	8
1.3.4 Glenn Adamson.....	8
1.4 Metode og fremgangsmåte.....	9
1.5 Eksisterende forskning.....	9
1.6 Avgrensning.....	10
2. Om kvinnefremstillinger ved det forrige århundreskifte.....	11
2.1 Om estetisismen- ideologi og formspråk.....	11
2.2 Om estetisismens kvinnefremstillinger.....	12
2.3 Om art nouveau- ideologi og formspråk.....	13
2.4 Om art nouveaus kvinnefremstillinger.....	14
2.5 Om Salome, Madonna og den ”falne kvinnen”.....	16
2.6 Om den ”nye kvinnen”.....	18
2.7 Om konstruksjonen av kategori ”kvinnelig kunst”	20
2.8 Om den ”nye kvinnen i Norge”	22
3. Presentasjon av utvalgte verk	25
3.1 <i>Pintse- Chor</i> (1897)	25
3.2 <i>Melkeveien</i> (1898)	26
3.3 <i>Salomes dans</i> (1900)	27
3.4 <i>Libellenes dans</i> (1901).....	28
3.5 <i>Semper vadentes</i> (1905)	28
3.6 <i>I rosenhaven</i> (1904)	29

4. Drøftelse av Frida Hansens kvinneskildringer i lys av impulser fra Norge og kontinentet	29
4.1 Om Frida Hansen og franske impulser	31
4.2 Om <i>Semper Videntes</i> og et nytt liv gjennom kunsten.....	35
4.3 Om en revurdering av kvinnen som <i>objet 'd' arte</i>	37
4.4 Om <i>Le style Muchas</i> dualisme.....	38
4.5 Om Salomes nye identitet.....	41
4.6 Om floral/feminitet	42
4.7 Om <i>Pintse chor</i> og Klimt	46
4.8 Om libeller med en ny agenda.....	47
4.9 Om arts & crafts bevegelsen og ”feminine” rom i <i>I rosenhaven</i>	48
4.10 Om Frida Hansen og norske kvinnelige kunstnere ved <i>fin- de- siècle</i>	51
5. Om kvinner som dekoratør og <i>objet 'd' arte</i>	54
5.1 Om Kvinneutstillingen i Paris 1892- feminisering av kunst og håndverk	55
5.2 Om The Honorable Womans Exhibition 1893.....	57
5.3 Om <i>Løvetand</i> – et kvinnepolitisk verk utstilt ved kvinnepaviljongen.....	60
5.4 Om Frida Hansens format/ avskjæringer	62
6. Om kunst av fibre.....	65
6.1 Om Frida Hansen og arts & crafts bevegelsen.....	68
6.2 Om Frida Hansen og det mediumsspesifikke.....	70
6.3 Om Frida Hansens og håndverk som kunstens ”andre”	71
7. Konklusjon.....	72
Litteraturliste.....	75
Figurliste.....	79

1. Oppgavens tematikk

Tekstilkunst og billedvev har en lang tradisjon i den norske kulturen. Allikevel har dets plass i kunsthistorien vært beskjeden. I masterprosjektet mitt ønsker jeg å trekke frem tekstilkunstneren Frida Hansen (1855-1931). Jeg ønsker å belyse hennes viktige bidrag til den norske tekstilkunsten, samt å forsøke å tilføre noen nye perspektiver på hennes kunstnerskap.

Frida Hansen hadde et sterkt ønske om å bli kunstner, dog på egne premisser. For Frida Hansen var skillet mellom kunstner og håndverker flytende. Hun gestaltet kunsten gjennom et håndverk, men identifiserte seg som kunstner. Hun søkte å integrere rollen som kunstner og håndverker. Tekstilkunsten hennes opplevde stor suksess utenlands og hun mottok massivt gode kritikker. Allikevel ble hun raskt glemt etter sin død og fikk aldri den posisjonen hun fortjente i den norske kunsthistorien.

Mot slutten av 1800 tallet ble det vedtatt at det skulle bygges hele tre kunstindustrimuseer her til lands (Oslo i 1876, Bergen 1887 og Trondhjem 1893).¹ Museenes primære formål var å fremme norsk identitet ved å samle inn kunsthåndverk og objekter fra folkekunsten.² Et viktig mål for direktør Jens Thiis var å identifisere en norsk stil med ønske om å skape en kollektiv norsk bevissthet som samtidig skulle gjenspeile samtiden.

Lysakerkretsen besto av en gruppe kunstnere hvis tematikk var sentrert rundt Norges identitet. De produserte dekorative arbeider med et nasjonalt preg.³ Kunstneren og designeren Gerard Munthe var en av flere som ble forespurt om han med utgangspunkt i sine nasjonalromantiske akvareller ville utforme mønster til billedtepper, med folkekunsten som det estetiske forbilde. Det manuelle arbeidet i forhold til produksjon av vevnadene ble imidlertid utført av kvinnelige veverker.⁴

Frida Hansens tepper ble muligens forventet å falle inn under den nasjonale vevtradisjonen etter Kunstindustrimuseenes program, men etterhvert som stilen hennes utviklet seg valgte hun allikevel ikke å følge den *nasjonale linjen* representert av *Lysakerkretsen* med Werenskiold og Münthe i spissen. I stedet demonstrerer Hansen nyskapning og selvstendighet ved å syntetisere den gammelnorske tekstiltradisjonen med moderne estetikk i både i form og innhold.

Frida Hansens tekstile arbeider har klare referanser til art nouveau og til arts and crafts- bevegelsen, og hun er kjent som en av landets få art nouveau kunstnere. Det kan sies

¹ Fredrik Wildhagen, *Formgitt i Norge* (Oslo: Unipub, 2012), 35.

² Randi Nygaard Lium, *Tekstilkunst i Norge* (Trondhjem: Museumsforlaget, 2016), 87.

³ Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie- Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. 3. Utg. (Oslo: Det norske samlaget, 2009), 247.

⁴ Lium. *Tekstilkunst i Norge*, 88.

å være flytende og til dels vage skiller mellom de tre stilretningene. Art nouveau, estetisismen og arts and crafts- bevegelsens ideologi er blant annet tuftet på et ønske om å bryte med den hierarkiske inndelingen mellom kunstsjangrene, og stilenes uttrykk kom derfor til syne i et mangfold av sjangre innen kunst og håndverk. Når det gjelder det visuelle uttrykket manifestert gjennom ulike medier som maleri, grafikk og tegning deler de tre overnevnte stilretninger en felles interesse for kvinnen som motiv. I den grad Frida Hansen er behandlet i litteraturen er hun i utstrakt grad kjent som art nouveau- kunstner rent stilmessig, og hun deler sine mannlige kunstnerkollegers fasinasjon for kvinner ved at hun dedikerer sine massive billedflater til dem. Men hun har sine egne tolkninger av kvinnen som bryter med den normative fremstillingen av kvinner ved slutten av det forrige århundre. Hun benytter seg av elementer fra samtidens moderne formspråk, primært gjennom impulser fra estetisismen, art nouveau og arts and crafts bevegelsen, men hun deler som nevnt ikke den tidstypiske tolkning av kvinnen. Frida Hansens tolkning baserte seg derimot på den vestlige kulturens oppfatning om hva det ville si å være kvinne i lys av diskursen om ”feminitet” og kjønns kategorier. Dette vil være en del av den sentrale tematikken for denne oppgaven.

Når det gjelder arts and crafts bevegelsens påvirkning på Hansens kunstnerskap vil temaet behandles i all hovedsak under kapittelet som tar for seg Frida Hansens bruk av tekstil som medium i forhold til flaten og hennes forkjærlighet for flora og botanikk, men også hvordan vevens materialitet kan tolkes som meningsbærende i seg selv sett i lys av feministiske perspektiver. I møte med Frida Hansens tekstilkunst kan det underliggende kvinnesaks aspektet ikke unngås å adresseres. Ved å veve materialiserer Frida Hansen sin egen identitet og muligens biografi, samtidig som hun referer til samtidens aktuelle diskurs vedrørende ”feminin” kunstnerisk praksis hvor tekstilkunst som vev og broderi ble kategorisert som underlegne sjangre. Oppgaven vil argumentere for at Frida Hansens tekstilkunst illustrerer hvordan billedvev med dype røtter i fortid og tradisjon kan benyttes som et kraftfullt medium for kunst.

1.1 Undersøkellesområde/problemstilling

Hittil har forskningen vedrørende Frida Hansen handlet om problemstillingen omkring det nasjonale versus det internasjonale/det norske versus det unorske. Dette perspektivet har bidratt til å forklare Hansens marginalisering i norsk kunsthistorie.

Å undersøke Frida Hansen i et feministisk perspektiv i lys av the ”new woman” idealet er det så vidt jeg er kjent med ikke gjort i nevneverdig grad. Oppgavens undersøkelsesområde vil derfor i all hovedsak dreie seg om på hvordan Frida Hansens kunstnerskap på et tidlig tidspunkt bryter med de tidstypiske fremstillingene av kvinner i kunsten, og hvordan tekstilkunsten hennes kan plasseres i samtidens kunstkontekst.

Problemstillingen formuleres som følgende: På hvilke måter kan Frida Hansens arbeider forstås som feministiske ytringer i lys av samtidens diskurs vedrørende kjønn og kunst? – og bør hun også leses som en kunstnerisk og estetisk innovatør?

Gjennom studier av utvalgte arbeider vil oppgaven argumentere for at Frida Hansens tekstilkunst kan betraktes som tidlige feministiske bidrag til den norske kunsthistorien. Hansen tilhører muligens ikke den aktivistiske tradisjonen i ordets konvensjonelle forstand, i motsetningen til andre samtidige norske kvinnelige kunstnere og kvinnesaksforkjempere som omtales nærmere senere i kapittelet. Oppgaven vil gjøre rede for noen aspekter ved feminismen, slik den kom til uttrykk i Norge mot slutten av det 18. århundre, og slik Frida Hansens kontekst ble formet. Deretter vil det argumenteres for at Frida Hansen kan betraktes som feminist i form av sin kunstneriske praksis og levemåte.

Opgaven vil forsøke å belyse at Hansen ved å benytte seg av et ”feminint” kjønn medium tradisjonelt anerkjent som håndverk til å skape modernistisk kunst, og ikke minst at hennes kvinneskildringer kan leses som billedlige tolkninger av den ”nye kvinnen”. Videre vil oppgaven plassere Frida Hansen i den historiske konteksten hun var en del av. Jeg har undersøkt på hvilke måter tidens tankestrømninger, samt personlighetene hun var i berøring med, bidro til at hun skapte monumentale verk preget av sterke og selvstendige kvinneskikkelser som brøt med 1880- 1890-årenes konvensjonell kvinnefremstillinger, fremstillinger som undergravde mange kvinners krav om anerkjennelse som selvstendige individer.

Opgaven argumenterer for at ved å benytte seg av vev som sitt medium vender hun ikke *kun* tilbake til gamle verdier, og veven representerer ikke *kun* den tidstypiske romantiseringen av fortiden. Det er derfor grunnlag for å kunne påstå at Hansen, ved å anvende vev og tekstil, samtidig revurderer og utforsker vev og tekstils muligheter ikke kun som håndverk, men også som kunstverk. Samtidskunsten har i fler tiår allerede vist samme tendenser, men oppgaven vil forsøke å argumentere for at Frida Hansen var en pioner på

dette feltet. Hun revurderer og videreutvikler den oldnorske vev-tradisjonen med røtter i bondekulturen, og traverserer elegant og overbevisende mellom håndverk og kunstverk.

Med vev som medium understreker Frida Hansen at fremstillingsprosessen har en kommuniserbar kvalitet i seg selv. Det er ingen tvil om at Hansen ønsket å identifisere seg selv som kunstner. Men spenningsforholdet mellom materialet og motivet er såpass tydelig at det gir grunn til ettertanke. Hvorfor velger hun et medium for sitt kunstneriske uttrykk som i hennes samtid kategoriseres som underlegen kunst? Kunsthistoriker Anniken Thues forskning avdekker at Frida Hansen på et tidlig tidspunkt i livet kom i kontakt med de gammelnorske billedvevnadene gjennom sin svoger Carl Sundt Hansen som selv var en ivrig samler.⁵ Som Thue påpeker er naturlig å anta at Hansens iver etter å lære å veve kan hatt sitt utgangspunkt i møte med svogerens samling, men med tanke på hvor mange idéer som realiseres i teppene, samt måten hun fornyer og moderniserer billedveven fremstår hennes prosjekt som tekstilkunstner gjennomtenkt. Med tanke på det vi vet om hennes betydelige kjennskap til internasjonale trender innen kunst og arts and crafts bevegelsens ideologi er det nærliggende å anta at hun også var bevisst på dets tanker om at både mediet og motivet skulle besitte likeverdige substans og dybde, men at det i Hansens kunstnerskap også handlet om hvordan veven og et ”feminint” kjønnet medium kunne formidle en ny form for ”kvinnelighet”.

1.2 Oppgavens formål

Frida Hansens liv kan sies å ha vært ekstraordinært og mangefasettert. Som medlem av Stavanger-elitens overklasse nøy hun respekt og velstand, men etter at hennes manns bedrifter gikk falitt, og etter at hun mistet flere av sine barn i sykdom tok livet hennes uante retninger. Hansens liv som sosietetskvinne innebar at hun frekventerte kulturelle sirkler med fremstående skikkelser.⁶ Etterhvert stifter hun blant annet bekjentskap med viktige kvinnesaksforkjempere som Randi Blehr, Anna Rogstad og den omstridte aktivisten Aasta Hansteen.⁷ Et av oppgavens formål er å plassere Frida Hansens kunstnerskap i lys av sin samtid, og illustrere hvorfor hun bør trekkes frem i den norske kunsthistorien som banebrytende for den neste generasjon tekstilkunstnere, men også i forhold til hennes uvanlige liv som kvinnelig kunstner på slutten av 1800-tallet. Et annet vesentlig formål vil være å belyse hvordan tekstilet fremstår som bærer av mening med tanke på motivene. Frida

⁵ Anniken Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst* (Oslo: Universitetsforlaget, 1986), 15.

⁶ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 13.

⁷ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 31, 32, 33.

Hansen vevde høyreiste, selvbevisste og aktive kvinnefigurer som hadde en tydelig agenda. Motivet og mediet kan ikke skilles fra hverandre, de er en og samme sak. Tråd for tråd manifesteres den ”nye kvinnen” gjennom Frida Hansens hånd.⁸ Oppgavens hensikt vil også være å rette oppmerksomhet mot betydningen av å ta i bruk et feminint ladet medium for å uttrykke feminisme, og ikke minst hvordan Frida Hansen selv bør vurderes som en del av den feministiske tradisjonen, både gjennom hennes kunstnerskap, men også gjennom hennes kunstneriske praksis og uvanlige levesett.

1.3 Teoretisk rammeverk og metode

Frida Hansens tekstilkunst var vanskelig å plassere i de norske kunstindustrienes program, og Hansen var forut for sin tid med tanke på at begrepet tekstilkunst enda ikke eksisterte, ble hun heller ikke innlemmet i den norske kunstkanon.

Som nevnt innledningsvis har Frida Hansens kunstnerskap klare feministiske aspekter både når det gjelder hennes egen vei mot en karriere som profesjonell kunstner, men også i aller høyeste grad i verkene hennes. Det er ikke tilfeldig at jeg mener det er nyttig å anvende feministisk teori og metodologi. Det feministiske rammeverket kritiserer den patriarkalske strukturen, og undersøker de sosiale historiene som ligger bak, og ikke minst dets konsekvenser for kvinnelige kunstnere. Kunsthistorikere Griselda Pollock og Rozsika Parker samarbeidet om boken *Old Mistresses- Woman, Art and Ideology* første gang publisert i 1981. Pollock og Parker undersøker forholdet mellom kunst og kvinners liv i møte med både den dekorative sjangeren og ”fine arts” og avdekker hvordan kvinners rolle i kunstverden ble marginalisert.

1.3.1 Griselda Pollock

Griselda Pollocks antologi *Vision and Difference* publisert i 1988 inneholder flere tekster som undersøker kunsthistoriens mannsdominerte kunstverk i perioden Frida Hansen skapte sin tekstilkunst på 1800 og tidlig 1900- tallet. Pollocks tekster analyserer modernismen, og avslører dets kjerne som grunnleggende kjønnsdiskriminerende. Hun foretar også svært interessante ny-lesninger av verk produsert av blant andre Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), som jeg skal komme nærmere tilbake til senere i oppgaven og som jeg mener knyttes opp mot Frida Hansens kvinneframstillinger. Pollock adresserer flere vesentlige refleksjoner

⁸ Frida Hansen drev på et tidspunkt en egen vev- stue i 2. Etage på Glassmagasinet, men selv der hvor hun fikk andre vevere til å utføre arbeidet, passet hun alltid svært delaktig i prosessen og satt sitt personlige preg på kvinnes ansikter i billedveven. Ref. Anniken Thue, møte Oslo 07.05.19.

som kan bidra til å åpne opp for alternative tolkninger av Frida Hansens kunstnerskap. Griselda Pollocks kapittel om Rossettis modell og muse "Sidal" viser mye om tidens kvinnelige arketyper, og kan derfor brukes for å illustrere hvordan kvinnen endres i den tiden Frida Hansen vever bilder som kan forstås som visuelle uttrykk for den "nye kvinnen". Pollocks kapittel kalt *A photo-essay: Signs of femininity* tar for seg en rekke portretter hvor kvinner vises som objekter for beundring, fremfor den menneskelig-gjøringen av kvinner som aktive subjekter som presenteres i Frida Hansens tekstile produksjon.

Griselda Pollock argumenterer for at Det Pre- Rafaelittiske Broderskap som ble dannet på midten av 1800 tallet skapte en "kvinnetype" basert på deres egne estetiske preferanser og bevegelsens romantisering av middelalderens myter og legender. Kunstnere som Dante Gabriel Rossetti skapte en idealisert kvinnefigur ved bruk av sin favorittmodell Elizabeth Sidall (1829- 1862). Pollock kommenterer den pre- rafelittiske feilstavelsen av hennes etternavn som korrekt var Sidall, men omtalt i bevegelsens litteratur som "Sidal", som en forklaring på hvordan Sidall ble brukt for å representere en oppkonstruert kvinnetype i form av en passiv figur hvis skjønnhet fremstår som hennes viktigste egenskap.⁹ Men det er noe eterisk og uvirkelig over Rossettis "Sidal". Hun fremstår mer som et ideal eller et konsept enn en reelt eksisterende person. Maleriene av Elizabeth Sidall kan derfor egentlig ikke betraktes som portretter.¹⁰ Med dette understreket bevegelsens malerier og litterære verk polariseringen mellom menn/kvinner og modell/kunstner.¹¹

The meaning of 'Sidal' as a sign, therefore, is not of 'Sidal', and does not refer us to such a person. Rather it renders the altered name 'Sidal' a signifier in and for a discourse about establishment of masculine dominance/ feminine subordination. -Griselda Pollock¹²

Pollock gjør oppmerksom på hvordan den pre- rafelittiske kunsten bidro til å skape en ny "kvinnetype" som opprettholdt den etablerte oppfatningen om at kvinner tilhørte en egen spesifikk kategori underlegen mannen. At kvinnen av "natur" var grunnleggende annerledes enn menn både biologisk, intellektuelt og psykologisk, og hvordan denne "annerledesheten" underbygget samtidens tanke om at mannen var det motsatte.¹³ Griselda Pollocks poeng i kapittelet om "Sidal" som et tegn på femininitet ved slutten av det forrige århundre kan

⁹ Griselda Pollock *Vision and Difference* (London: Routledge, 1988),131.

¹⁰ Pollock *Vision and Difference*, 169.

¹¹ Pollock *Vision and Difference*, 135.

¹² Sitat Griselda Pollock i *Vision and Difference*, 135.

¹³ Pollock, *Vision and Difference*, 136.

benyttes i sammenheng med Frida Hansens kvinnefremstillinger, fordi det illustrerer hvordan ulike kvinnetyper ble konstruert i tiden Hansens vever sine nye alternative tolkninger av kvinner i kunsten.

1.3.2 Roszika Parker

Roszika Parker er en av feministiske kunsthistorikere som har posisjonert håndverk assosiert med kvinner i en sentral rolle. Vevet fikk status som et feminint kjønnnet medium, men Parker påpeker i boken *The Subversive stitch* hvordan kvinner gjennom historien har benyttet kjønnede materialet og medier for å utrykke feminisme. Med utgangspunkt i Frida Hansens tekstilkunst vil oppgaven argumentere for at hun på et svært tidlig tidspunkt utforsket forholdet mellom en såkalt kvinnesyssel forbundet med den private sfæren og kunstnerisk produksjon. Et tradisjonelt medium, men med moderne motiver. Hun tok vevstolen bokstavelig talt ut av hjemmet, og ut i det offentlige. *The Subversive stitch* avslører de historiske og hierarkiske inndelingene mellom høyverdig kunst og håndverk som en viktig årsak til marginaliseringen av kvinners arbeid.¹⁴

På samme måte som den amerikanske håndverksteoretikeren Glenn Adamson, illustrerer Parker hvordan håndverkets underlegne status bidrar til å heve kunstens status. Det konstante fokus på den feminine svakhet i kunst produsert av kvinner, på den andre siden bidrar til å opprettholde den mannlige dominansen innen den høyverdige kunsten. Altså- håndverk/det feminine versus kunstverk/det mannlige.

Situasjonen med broderi/kvinnens håndverk er imidlertid mer flyktig.

Når kvinner malte, ble deres arbeid kategorisert som gjennomgående feminint, men det ble i det minste anerkjent som en form for kunst. Når kvinner broderte derimot, ble det ikke definert som kunst, men hovedsakelig vurdert som noe feminint. Et rent feminint uttrykk, og derfor kategorisert som håndverk.¹⁵

Altså-når Frida Hansen vevde sine tepper ble teppene hennes anerkjent som håndverk og ikke kunst, hovedsakelig fordi hun vevde, men også fordi hun var kvinne.

Mye av den vesentlige forskjellen ligger i følge Parker egentlig hos *hvem* som produserer arbeidet, samt *hvor* det produseres. Broderi og vev ble skapt innenfor den huslige sfæren med ømhet og fromhet som motivasjon, mens maleri ble produsert hovedsakelig i den offentlige sfæren med penger og profitt som motivasjon.¹⁶

¹⁴ Roszika Parker, *The Subversive Stitch* 3. Utg. (London: I.B. Tauris, 2010), xii.

¹⁵ Parker, *The Subversive Stitch*, 5.

¹⁶ Parker, *The Subversive Stitch*, 5.

Det er selvsagt store forskjeller mellom broderi, vev og maleri; ulike produksjonsfaktorer og ulike vilkår for mottakelse/resepsjon. Broderi og håndverk ble assosiert med ”det andre kjønn” og arbeiderklasser. Selv om Parker opphøyer kvinners tradisjon som utøvere av håndarbeid, glemmer ikke Parker de undertrykkende omstendighetene hvor disse objektene ble produsert. Kulturelle stereotyper for feminitet ble under Viktoria- tiden vedtatt gjennom skapelsen og mytologien til kvinners håndarbeid, og Parker ser tydelig at arbeidet i seg selv kunne bli et effektivt verktøy for undertrykkelse. Samtidig understreker hun også dets potensiale som medium for frigjøring og motstand- nettopp grunnet sin posisjon som ”kvinnearbeid”.¹⁷

1.3.3 Tamar Garb

Kunsthistoriker Tamar Grabs artikkel ’L’ Art Feminin’: *The formation of a critical category in the late nineteenth- century France* forklarer hvordan mange kvinnelige kunstnere identifiserte seg som profesjonelle kunstnere og ønsket å innlemmes i offentligheten. De nøyde seg ikke med å utøve kunstnerisk aktivitet innen det hjemlige sfæren, heller ikke å måtte begrense seg til ”passende” kreative aktiviteter , men strebet etter å få stilt ut ved anerkjente gallerier på lik linje med andre profesjonelle kunstnere.¹⁸ Nyere kunsthistorisk forskning med utgangspunkt i feminismen bekrefter at det blant den øvre middelklasse og overklassen eksisterte mange kvinnelige kunstnere som kunsthistorien har oversett eller utelatt fordi de var kvinner eller fordi deres arbeider ble forbundet med noe ”feminint”. Tidens oppfatning om at kvinner var av fundamentalt forskjellige fra menn både fysiologisk og mentalt underbygget tanken om at det ikke var mulig for en kvinne å skape originale og selvstendige kunstverk har antakeligvis bidratt til dette.¹⁹ Som tidligere nevnt har Frida Hansen tydelig samme intensjon om å skape karriere som profesjonell kunstner, og muligens ”valgte” hun veven som sitt medium fordi den på ett vis gav hun innpass inn i kunstverden, men samtidig var tekstilkunsten hun produserte i konflikt med hva kunsteliten vurderte som kunst.

1.3.4 Glenn Adamson

Kunsthistoriker og håndverksteoretiker Glenn Adamsons bok *Thinking through Craft* fra 2007 Gjennom historien har håndverk blitt assosiert med noe som utøves med hendene. Noe

¹⁷Parker, *The Subversive Stitch*, 201, 202.

¹⁸ Tamar Garb. ’L’ Art féminin’: The formation of a critical category in late nineteenth- century France i *Art History* Vol. 12 No. 1 March 1989, 39.

¹⁹ Garb, L’Art féminin’: The formation of a critical category in late nineteenth- century France, 41.

fysisk, og ikke intellektuelt som kunst. Boken analyserer ikke håndverk kun som noe spesifikt, men mer som en prosess. Håndverk kan i følge Adamson leses som en fremgangsmåte og kan egentlig kun oppstå og eksistere som følge av en handling, og modernismens begrep om kunstens autonomi ble en viktig faktor i forhold til den rollen håndverk fikk som kunstens motpol. Som nevnt presenterer Adamson muligheten for å introdusere håndverk som en prosess snarere enn noe spesifikt. Det kunstneriske ble spesielt under modernismen knyttet opp mot det visuelle, den optiske sansen. Håndverk derimot ble den gang som i dag, oftest knyttet opp den fysiske og materielle erfaringen. Håndverk fikk rollen som noe supplerende til kunsten. Ikke autonomt som det modernistiske kunstverkene, men skulle forstås som noe ”annet”, eller noe i tillegg til kunsten.²⁰

1.4 Metode og fremgangsmåte

Teorier omkring kontekstualisering være viktig fordi det kan bidra til å åpne opp Frida Hansens kunstnerskap opp for alternative tolkninger med tanke på at hennes arbeider i stor grad ble omtalt som dekorative. Metoden min vil i all hovedsak basere seg på en diskursiv analyse av den sosiale og estetiske konteksten Frida Hansens kunstnerskap utformet seg med utgangspunkt i feministiske perspektiver. Oppgaven vier dermed betydelig plass til å plassere Hansens kunstverk skapt gjennom et håndverk i en kontekst hvor dette var klare motsetninger. Derfor har jeg valgt å en rik bruk av kontekst for virkelig kunne plassere Frida Hansens tekstilkunst i en sosial og kunstnerisk sammenheng.

1.5 Eksisterende forskning

Som nevnt innledningsvis har Anniken Thues enestående forskning behandlet mange aspekter ved Frida Hansens kunstnerskap. Thues avhandling *Frida Hansen: norsk tekstilkunstnerinne ved århundreskifte* fra 1974, samt den påfølgende boken: *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, og ikke minst utstillingen fra 1973 på Kunstindustrimuseet trakk Hansen frem i lyset etter at hun mer eller mindre forsvant fra publikums oppmerksomhet etter sin død i 1933. 40 år senere skulle Thue, denne gang i samarbeid med kunsthistoriker Janne Leithe på nytt løfte frem Frida Hansens arbeider i en utstilling produsert ved Stavanger Kunstmuseum: *Frida Hansen- Art nouveau i full blomst* fra 2015. Museet produserte i den forbindelse en katalog ved samme navn. Forskingen om Hansen dreier seg hovedsakelig grad om biografiske/monografiske og verksbaserte

²⁰ Glenn Adamson, *Thinking through craft*. 1.utg. (London: Bloomsbury Publishing, 2007)1.

undersøkelser og analyser. Thues forskning har i utstrakt grad tatt for seg Hansens biografi og hennes kamp for anerkjennelse som norsk tekstil- kunstner.

Frida Hansen behandles også i Marta Hoffmanns ”1880 årenes nye billedvev i Norge og litt om utviklingen senere.” i *Vestlandske Kunstindustrimuseenes årbok 1963- 1968*, Tone Skedsmos *Tradisjon og fornyelse: Norge rundt århundreskiftet*, Fredrik Wildhagens *Formgitt i Norge*, Randi Nygaard Liums *Tekstilkunst i Norge* og Jorunn Veitebergs *Kunsthåndverk- Frå tause ting til talande objekt*.

-Det gjennomgående i de overnevnte publikasjonene er at Frida Hansen trekkes frem som et viktig bidrag til den norske kunsthåndverkstradisjon og hittil har det dominerende perspektivet handlet om problematikken vedrørende Frida Hansen som nasjonal versus ikke nasjonal kunsthåndverker vært det mest behandlede i litteraturen. Hansens kunstnerskap vurderes ofte som den første profesjonelle kunsthåndverkeren, men at hun samtidig ble nådeløst kritisert for at ikke teppene hennes støttet oppunder kunstindustrimuseenes program i forhold til nasjonsbygging.²¹

1.6 Avgrensing

Jeg vil i all hovedsak forsøke å plassere Frida Hansens kvinnefremstillinger i samtidens billedkontekst. Flere av de overnevnte publiseringer berører temaet om Hansens unike kvinnefremstillinger, men så vidt jeg er kjent ingen som har behandlet Frida Hansens kunstnerskap ut i fra et feministisk perspektiv. Her er det hull i forskningen denne oppgaven vil forsøke å fylle.

Oppgaven vil derfor ikke undersøke alle aspekter ved Hansens biografi, kunstnerskap, eller kunstneriske produksjon- der har Thue allerede foretatt formidabel forskning. Derimot tar jeg utgangspunkt i utvalgte arbeider hvor jeg går dypere til verks for å forklare hvordan verkene antyder klare feministiske tendenser ved bruk av Pollock og Parkers teorier, og analyse av *fin- de- siècle* periodens sosiale og estetiske kontekst.

2. Om kvinnefremstillinger ved *fin- de - siècle*

²¹ Wildhagen, *Formgitt i Norge*, 74.

The New Woman of the fin- de siècle had a multiple identity. She was, variously, a feminist activist, a social reformer, a popular novelist, a suffragette playwright, a woman poet; she was also often a fictional construct, a discursive response to the activities of the late nineteenth- century woman's movement.- Sally Ledger²²

Med sine kraftfulle, moderne og banebrytende arbeider vil oppgaven belyse hvordan Frida Hansens rev ned og utfordret samfunnets og kunstens kjønnsmessige hierarkier. Hun utfordret både kunsthierarkiet og *fin- de siècle* samfunnets kjønns hierarkier både her til lands og på kontinentet. Med den tradisjonelle veven som virkemiddel benyttet Hansen noen av samtidens mest progressive uttrykk, nemlig estetisismen og art nouveau. Slik åpenbarte den ”nye kunsten” og den ”nye kvinnen” seg i Frida Hansens tekstilkunst. For å kunne si mer om hvilke virkemidler Frida Hansen benyttet seg av- i hvilke kunsthistoriske kontekst hun kan plasseres i, samt hvordan hun brøt med normative kvinneframstillinger er det hensiktsmessig å kort redegjøre for estetisismens og art nouveau stilens fremvekst og uttrykk.

For å illustrere hvordan Hansens kvinneskikkelser representerer et brudd med den tidstypiske framstillingen av kvinner i kunsten er det hensiktsmessig å avdekke hvordan det var vanlig å avbilde kvinner på den tiden Frida Hansens vevde sine kvinner. Dette kapittelet vil derfor også se nærmere på hvordan kvinner ble framstilt som truende, sykelige, svake, syndige eller som *falne kvinner* for å styrke oppfatningen om at kvinner tilhørte ulike kategorier enn mannens.

2.1 Om estetisismen- ideologi og formspråk

Mange kunstnere mente at skjønnheten i verden var borte etter at industri, urbanitet og modernitet hadde satt sitt preg på Europa. Kunstnere, poeter, forfatteren og designere søkte mot slutten av 1860- årene en ny form for skjønnhet. Den reaksjonære bevegelsen- *estetisismen* sin opprinnelse var i stor grad knyttet til holdninger til kunst og dets rolle i samfunnet. Mange europeiske kunstnere hadde utviklet en estetikk for å uttrykke sine egne opplevelser av samfunnsmessige og sosiale problemer, men den en estetiske bevegelsens maksime besto i at kunst skulle nytes for kunstens rent estetiske kvaliteters skyld.²³ 1890- årene var bevegelsen kjent for utsagnet: ”L’art pour l’art”, som fungerte som pådriver i bevegelsens puls. Estetisismens frontfigur Oscar Wilde (1854- 1900) proklamerte at kunstens

²² Sitat Sally Ledger i *The New Woman- Fiction and feminism at the fin- de siècle* (Manchester og New York: Manchester University Press, 1997), 1.

²³ Robin Spencer *The Aesthetic Movement: Theory and practice* (London: Studio Vista, 1979), 10.

primære formål var å skape skjønnhet, ikke moral.²⁴ Kunsten skulle verken ha et didaktisk eller moraliserende formål, den trengte ikke bidra med noe utover dets rene dekorative egenskaper. Denne tanken provoserte også frem idéen om at skillene mellom kunstsjangeren som eksempelvis maleri og grafiske arbeider burde ignoreres. Design skulle i følge den estetiske bevegelsen kunne eksistere på lik linje med eksempelvis skulptur og arkitektur, og ble dermed gitt muligheten til å klatre oppover kunstarnes hierarkiske rangstige.²⁵ Rent formalt sett hadde kunsten under estetisismen ofte enkle komposisjoner, lette toner og en rolig atmosfære. En nedtonet palett, ofte med ulike variasjoner av blått, samt tydelige linjer er også karakteristikk som kjennetegner estetisismen. Estetisismen kan også tolkes som en samfunnskritisk reaksjon mot de voldsomme omveltningene og forvirring industrialiseringen og positivismen førte med seg.²⁶ Den fremmet linje, farge og form fremfor innhold, men selv om noen av Frida Hansens billedvevnader består av narrativt innhold kan det tolkes som om hun delte bevegelsens ideologi med ved at hennes egne arbeider har et tydelig fokus på det formale. På hvilke måter Hansens tekstilkunst kan sies å ha referanser til den estetiske bevegelsen vil drøftes grundigere videre i oppgaven.

2.2 Om estetismens kvinneframstillinger

Kvinnen har gjennom kunsthistorien vært et sentralt motiv, men ofte som passive objekter. Kunsthistorien har behandlet kvinnen i utstrakt grad som noe som skulle beundres for sin dyd og tekkelighet, eller begjæres for sin skjønnhet. Selv den opprørske kunstneriske bevegelsen *Det pre-rafaelittiske brorskap* som oppstod på midten av 1800-tallet var intet unntak. Bevegelsen fremstilte kvinner som jomfruelige skikkelser hentet fra middelalderske fantasier, og gamle mytologier i tråd med romantiseringen av gotikken som ble trukket frem av Augustus Welby Pugin (1812- 1852).²⁷ 1850-årene var altså en tid hvor progressive billedkunstnere som William Hunt (1827- 1910), John Everett Millais (1829- 1896) og Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) dannet sitt kunstneriske broderskap, og som navnet tilsier hadde bevegelsen en forkjærlighet for italiensk maleri før renessansen. Tross ulik stil og til dels ulik oppfatning av hvordan kritikk av den viktorianske fortapte moral skulle kommuniseres via kunsten, søkte de alle som nevnt tilbake til en motivverden preget av

²⁴ Lionel Lambourne, *The Aesthetic Movement* (London: Phaidon Press Limited, 1996), 10.

²⁵ Spencer *The Aesthetic Movement: Theory and practice*, 10.

²⁶ Spencer *The Aesthetic Movement: Theory and practice*, 11.

²⁷ Rosalind Blakesley, *The Arts and Crafts Movement* (London: Phaidon, 2006), 14.

mytologi, legender og ikke minst utallige bilder av skjønne og sarte jomfruer.²⁸ Både det pre-rafaelittiske brorskap, estetisismen og den senere art nouveau stilens kunsthistorier er preget av motiver med kvinnen i fokus. Som regel sarte sensuelle kvinnefigurer med drømmende fraværende blikk, blek silkemyk hud og gjerne med flommende gyllent hår. Kvinnefigurer som Jane Burden og Elisabeth Siddall fremstilt av blant andre Rossetti på et vis hvor deres person eller individualitet ikke lenger var av betydningsfull, men hvordan de fungerte som en representasjon av en ”kvinnetype” som egentlig ikke eksisterte.²⁹ Denne ”kvinnetypen” konstruert av pre- rafaellittene bidro til å skape et kvinneideal i skarp kontrast til den aktive kvinnen som kjempet for frigjøring og autonomi. Konseptet ’Siddal’ og hvorfor det er relevant i forhold til Frida Hansens kvinneskildringer vil oppgaven komme nærmere tilbake til. De middelalderske referansene Rossetti og hans venner var begeistret for gav en fornemmelse av noe mytisk, noe ikke lenger eksisterende, som fra en svunnen tid. Kvinneidealet var i følge pre- rafaellittene ikke lenger var å finne i den moderne viktorianske tiden som bevegelsen oppfattet som stygg, vulgær og materialistisk.³⁰

2.3 Om art nouveau- ideologi og formspråk

Den dekorative stilen Art nouveau hadde sin oppblomstring på 1890 tallet og er kanskje den mest kjente og mest karakteristiske av alle historiske stiler. Fenomenet Art nouveau påvirket mange ulike kunstarter, og trakk sin primære inspirasjon fra plante og dyre- riket. Stilens interesse for blant annet insekter som øyestikkere og sommerfugler henger sammen med forskningsmessige nyoppdagelser innen zoologien og biologien. Noen andre nøkkelkvaliteter innen art nouveau kan kortfattet beskrives som metamorfose av form, ornamentets viktige rolle, og preferansen til organiske kilder fremfor historiske ved valg av motiv.³¹ Art nouveau motsatte seg industrialismens uttrykk med sine rette linjer, og glatte overflater. Stilen avviste også det historiske uttrykket, med unntak fra rokokko.³² Den serien av stiler vi nå kaller art nouveau var kjent ved flere navn, men uavhengig av navn eller individuelle grupperinger var alle utøverne av retningen fra alle land samlet om et felles mål. Et mål om å kvitte seg med den hierarkiske tradisjonen innen den akademiske kunsten, samt den hierarkiske inndelingen

²⁸ Spencer *The Aesthetic Movement: Theory and practice*, 11.

²⁹ Petra ten- Doeschate Chu, *Nineteenth- Century European Art*, 3.utg. (New Jersey: Pearson Education, Inc. 2012), 345.

³⁰ Stephen Calloway. Red. *The Cult of Beauty* (London: V&A Publishing, 2011)

³¹ Nathaniel Harris, *Art nouveau-paintings, jewellery, bric-a brac, sculpture, architecture* (Twickerham: Hamlyn, 1987), 9.

³² Debora Leah Silverman *Art nouveau in fin- de- siècle France: politics, psychology and style*. (Los Angeles: University of California Press), 1.

av kunstene som art nouveau kunstnere mente begrenset kreativitet og den kunstneriske produksjonen.³³ Med sine røtter i estetisismen delte de samme ønske om å unngå den endeløse repetisjonen tidligere stiler og temaer, samt å skape en stil som kunne bidra til å forme det ytre miljøet og de indre omgivelsene. Et viktig kjennetegn for art nouveau er at den fremmet de dekorative aspektene i verkene som autonome, i kontrast til de tradisjonelle kunststartene som alltid fremhevet de og intellektuelle verdiene fremfor de dekorative. For art nouveau-kunstneren understrekes det visuelle, og kjernen i stilens ideologi var i følge å la den visuelle appellen frigjøres for kravet om at kunst måtte være meningsbærende.³⁴ Art nouveau søkte en løsrivelse fra ikonografi- noe som understrekes ved dets fokus på linjen.³⁵

Stilen er viktig ikke kun for sin spesielle posisjon i kunsthistorien, og for dets forhold til kunsten fra fortiden; den må også anses å ha direkte konsekvenser i vår egen tid. Noe av art nouveau sin originalitet kan sies å være i at den representerte et brudd med den viktorianske oppfatningen om den ”høyverdige kunsten” som maleri, arkitektur og skulptur versus praksiser mer forbundet til håndverk. Stilen hadde sitt høydepunkt mellom 1890-1910. En kort, men dog intens periode.³⁶ Perioden ”La belle époque” var for mange privilegerte parisere en fredelig tid preget av fremtidsoptimisme, og for arbeiderklassens del vokste den fram en tro på at sosiale reformer skulle bedre deres tilværelse. Men ved nærmere øyekast kommer periodens kompleksitet og utfordringer til syne.³⁷

2.4 Om art nouveau og kvinnefremstillinger

Mange av *fin de siècle* aspektene som kom til syne i kunsten kan for mange i dag fortone seg som noe overfladisk, selvopptatt og useriøst, men den avslørte også autentiske følelser av mennesker som sto ovenfor en spirituell krise.³⁸ Uansett grunn for krise, denne følelsen dannet et utgangspunkt for nye kunstneriske impulser. Kanskje gav darwinismen, vaklende tro på religion og positivismen, samt en avsky mot den ”nye realiteten” mange opplevde grobunn for interessen for drømmer, det indre sjelelivet, det utenom-jordlige og mystiske. Avant- garde kunstnere manipulerte symboler for å illuminere indre realiteter, og

³³ Lara- Vinca Masini, *Art Nouveau* (London: Thames and Hudson, 1984), 12.

³⁴ Masini, *Art Nouveau*, 12.

³⁵ Masini, *Art Nouveau*, 13.

³⁶ Harris, *Art nouveau-paintings, jewellery, bric-a brac, sculpture,architecture*, 9, 10.

³⁷ Harris, *Art nouveau-paintings, jewellery, bric-a brac, sculpture,architecture*, 10.

³⁸ Harris, *Art nouveau-paintings, jewellery, bric-a brac, sculpture,architecture*, 12.

symbolismen nådde en rekke malere som Edvard Munch (1863- 1944) og Gustav Klimt (1862- 1918).³⁹

Det er sjeldent mannlige figurer å finne i art nouveau kunsten. Kvinne-fremstillinger derimot, er et hyppig motiv også innen art nouveau- stilen. Det interessante i denne oppgavens sammenheng er at mange art nouveau kunstnere presentere kvinner som skremmende og truende, en *femme fatale* som med sitt vakre ytre skuler sitt demoniske indre, og lokker den naive mannen til synd og elendighet. Kvinnekroppen er ofte utformet som smale, eteriske og med en nærmest plantelignende form. Denne tendensen til å knytte kvinner opp mot naturen kan forklare den hyppige fremstillingen av hybrider som eksempelvis havfruer, sirener og ikke minst, kvinner fremstilt som farlige insekter, eller dyr.⁴⁰ På samme måte som i skapelsesberetningen hvor *Eva* er årsaken til synd på jorden, kobles kvinnen opp mot fortapelse, moralsk forfall.

Den tjekkiske kunstneren Alphonse Mucha (1860- 1939) arbeidet både innen design, plakatkunst og kunsthåndverk produserte under *la belle époque* en rekke ikoniske illustrasjoner av den legendariske skuespilleren Sarah Bernard som ofte spilte roller som forførende *femme fatale* (fig.1).⁴¹ Mucha produserte også et stort antall grafikkarbeider hvor unge, vakre kvinner omkranset av fargerike blomster stilisert med flytende linjer, gjerne med en glorielignende form bak hode. Frida Hansen lot seg fascinere av den moderne art nouveau stilen, og den mystiske symbolismen verden av flytende kurver, svungne linjer og mystikk.⁴² Hun tar i bruk avantgardistiske kunstuttrykk som kan tilpasses vevteknikken motivmessig, men også plakatkunstens avlange format som fungerte til billedvev.

Selv om flere av Frida Hansens tekstilkunst har referanser til 1800- tallets siste tiårs art nouveau-estetikk ved at hun deler stilens preferanse for kvinnen som motivets primære fokus, bryter hun nokså radikalt med dets kvinnesyn. Hansen befinner seg i en brytningstid hvor fokus på kvinnesaksspørsmål, kjønn og seksualitet var et omdiskutert tema. Hennes eget liv var også preget av dramatiske omveltninger, og til tross for omfattende hindringer foretok hun svært ukonvensjonelle valg og kjempet status som *profesjonell* tekstilkunstner i en tid hvor dette ikke var sosialt akseptert. I denne konteksten skapte hun manifestasjoner av sterke kvinneskikkelser ved bruk av ull, garn og vevstolen ved bruk av art nouveau stilens formspråk, men med nye tolkninger av den moderne kvinnen.

³⁹ Harris, *Art nouveau-paintings, jewellery, bric-a brac, sculpture,architecture*, 12.

⁴⁰ Harris, *Art nouveau-paintings, jewellery, bric-a brac, sculpture,architecture*, 12.

⁴¹ Chu, *Nineteenth- Century European Art*, 461.

⁴² Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 128.

Før oppgaven undersøker nærmere hvordan Frida Hansens kvinneskildringer kan forstås som illustrasjoner av den ”nye kvinnen”, samt brudd med etablerte kvinneoppfatninger i kunsten vil det følgende ta for seg hvordan siste del av 1800-årenes motivverden var preget av tolkninger av spesifikke ”kvinnekategorier” eller ”kvinnetyper”.

2.5 Om Salome, Madonna og den ”falne kvinnen”

For å beskrive kvinnens plass i kunsten mot slutten av 1800-tallet benytter kunsthistorikeren Sharon L. Hirsh begrepet ’patologisert’ som i følge Hirsh betegner en sammenheng mellom den viktorianske tanken om kvinners seksualitet, deres kjønn, sykdom, fordervelse og død. Mannen er som regel vist i samtidens kunst som et offer for kvinnens synd, forførelse og svik.⁴³ Hirsh referer til Félicien Rops tekst i verket *The Husbands Train*: ”Whether the scenes of seduction or betrayal, with prostitutes or a married middle-class woman, the man is commonly the victim, while the woman is the sinner and carrier of death”⁴⁴

Kvinner avbildes i kunsten denne perioden på utallige måter som anskueliggjør hvordan hun som fristerinne blottet seg selv med slue hensikter om å lure og utnytte mannen som blir trollbundet av hennes skjønnhet og kvinnelige krefter, for så deretter kaldblodig ta livet av ham. I de mange fremstillingene av den bibelske fortellingen om eksempelvis *Salome* hvor døden manes frem simpelthen i kraft av at hun er kvinne. Når Gustav Klimt behandler den historiske figuren *Salome* (fig. 2) kontrasterer han hennes varme ansiktskonturer og myke kropp med hennes klørlignende hender. I følge den prisvinnende forfatteren Carl E. Schorske peker Klimt på det han mente var psykologiske problemene i kjølevannet av fin-de-siècle-epokens seksuelle frigjøring fra den moraliserende kulturen, og hvilke konsekvenser den førte med seg.⁴⁵

På et vis kan det virke som om mange art nouveau-kunstnere, til og med fra den estetisismen bevegelsen som prinsipielt ikke ville forholde seg til meningsinnhold i sine verk alle presenterte ulike ”kvinnetyper” som igjen representerer tidens oppfatninger av ”kvinnetyper”. Noen kvinner i billedkunsten idealiseres i sitt nær forestående møte med tuberkulosedøden, andre kunstnere fremmer en analogi mellom flora og feminitet. *Amazonen* og den *falne* kvinnen er også eksempler på andre ”kvinnetyper” som kontrasterer myten om den uoppnåelige *Madonna*-kvinnefiguren ofte fremstilt. Selv om det fremstilles svært ulike motivtyper og kontrastfylte kvinnefremstillinger i billedkunsten i ved slutten av det forrige

⁴³ Sharon L. Hirsh, *Symbolism and Modern Society* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 130.

⁴⁴ Hirsh henviser til innskrift i Félicien Rops verk i *Symbolism and Modern Society*, 130.

⁴⁵ Carl E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna- Politics and Culture* (New York: Random House, 1980) 224, 225.

århundre kan det tolkes dithen at de deler en gjennomgående negativ og begrensende oppfatning av ”femininitet”.

Den viktorianske tiden og dets ånd var skeptiske til modernisering og urbanisering, og mente den ikke førte en positiv utvikling, men snarere til degenerasjon. De mange sykdommene *fin- de – siècle* mennesket stod ovenfor kunne tolkes som et tegn på tidens underliggende sykelige tilstand.⁴⁶ Den overnevnte Hirsh skriver i sin bok *Symbolism and Modern Society* at sykdom både som et fysisk og som et mer eterisk fenomen, var som tidligere nevnt et foretrukket tema mot slutten av 1800- tallet.

”The image of the perfect lady, in time, became the image of the disabled lady, the female invalid. The agent of conspicuous consumption (in Victorian times) became the conspicuous consumptive.”- Lorna Duffin⁴⁷

I kontrast til de uhyggelige *Salome*- fremstillingene, fremmet anerkjente kunstnere her til lands som Edward Munch (1863- 1944) og Christian Krogh (1852-1925) en annen ”kvinnetype” hvor den unge kvinnen igjen inntretr hovedrollen i motivet, men innfallsvinkelen er allikevel en annen. Denne motivtrenden fremstiller sykelige, skjøre unge piker hvis sykdom ikke skyldes deres grunnleggende syndige kjønn, men grunnet en mer sosialt akseptert lidelse; tuberkulose.⁴⁸ På den andre siden av det nostalgiske narrative om den sarte unge pikens skjebne som offer for tuberkulose- epidemien, finner vi historien om ”den falne” kvinnen. Den tragiske historien bak ”den falne kvinnen” ble et aktuelt tema i den viktorianske kulturen. ”Den falne kvinnen” kunne befinne seg i alle samfunnslag, så lenge hun hadde havnet i uheldige omstendigheter grunnet promiskuøs atferd.⁴⁹ Dante Gabriel Rossettis illustrasjon fra 1853 *Found* (fig. 3) kommuniserer myten om den egenrådige kvinnen som ikke kan stå i mot urbanitetens dekadens. Dyster symbolikk i form av visne blomster råtner viser kvinnens forfall.⁵⁰

Mot slutten av den forrige århundre oppsto det nevneverdige endringer innen litteraturen hvor viktigheten av kvinners jomfruelighet revurdertes, og ekteskapets rammer ble kritisert. I Norge retter Ibsen blikket mot endringene i den sosiale strukturen, og et moralsk skifte i omdiskuterte dramaer. Renhet og kyskhhet kan ikke lenger måles rent teknisk, og det trekkes paralleller mellom den ”falne kvinnen” og den ”nye kvinnen”. Flere av *fin de*

⁴⁶ Hirsh, *Symbolism and Modern Society*, 144, 145.

⁴⁷ Hirsh siterer Lorna Duffin i *Symbolism and Modern Society*, 127.

⁴⁸ Chu, *Nineteenth- Century European Art*, 342.

⁴⁹ Hirsh, *Symbolism and Modern Society*, 180.

⁵⁰ Hirsh, *Symbolism and Modern Society*, 182.

siècle – romanenes protagonistenes historier sammenfalt med konseptet om en *fallen kvinne* som skandaløs og uren. Men de nye heltinnene ble allikevel identifisert som den ”nye kvinnen”. De ble ikke lenger presentert som skadeskutte ofre for akutt fattigdom og endeløs lidelse som fortjente medynk og empati. Til gjengjeld ble de presentert for leserne som frigjorte heltinner med moderne tanker og idealer som krevde heder og bifallende tilrop. Koblingen mellom den ”falne kvinnen” som et offer av sosial urettferdighet, ble ved begynnelsen av det nye århundre utdatert og endret karakter. En ny verden og en ny tid var i emning.⁵¹ Siden et av oppgavens siktemål er å undersøke hvorvidt Frida Hansens kunstnerskap uttrykte feminisme vil det følgende undersøke nærmere hvordan hennes arbeider forholdt seg til disse ulike kvinnetypene, og ikke minst den ”nye kvinnen”.

2.6 Om den ”nye kvinnen”

Dette kapittelet vil i korte trekk gjøre rede for idealet om den ”nye kvinnen”, hva begrepet innebærer og hvorfor Frida Hansen bør plasseres i denne konteksten.

Fra midten av 1800- tallet øker mange kvinners kamp for frigjøring fra begrensingene som fulgte med den ”hjemlige” sfæren både i Norge og andre europeiske land. Mange fortsetter å kjempe for selvstendighet, og muligheten til å leve sine liv i offentligheten på lik linje med menn. Etter at Frida Hansens eget liv tok en brutal vending, tok hun selv grep om sitt eget liv og utfordret samtidig samfunnets grenser for hva som var sosialt akseptert for en gift kvinne. Hun tok kontroll over sitt eget liv, både sosialt og økonomisk, hun engasjerte seg i den kunstpolitiske debatten, og kjempet innbitt mot et konservativt system for anerkjennelse som kunstner. Hansens egen kamp for å slå seg fram som profesjonell tekstil-kunstner på egne premisser på slutten av 1800- tallet, er et godt eksempel på ambisjoner og drivkraft som beskriver den ”nye kvinnen.”.

”Femme novelle” var i følge professor Sally Ledger i aller høyeste grad et *fin- de siècle* fenomen på samme måte som det vokste fram nye former for sosialisme og litteratur.⁵² Det kulturelle landskapet endret seg etter at ”den nye kvinnen” presset seg fram den mannsdominerte offentligheten under Viktoria- tiden. Ledger beskriver i boken *The New Woman- Fiction and feminism at the fin- de siècle* den første generasjon ”new woman” som manifesterte seg i litteraturen i 1880- 1890 årene med forfattere som Olive Schreiner og

⁵¹ Taher. “The fallen woman in the Victorian novel”, 287.

⁵² Sally Ledger, *The New Woman- Fiction and feminism at the fin- de siècle* (Manchester: Manchester University Press, 1997),1.

Sarah Grand, og etterhvert Virginia Woolf på 1920- tallet.⁵³

”Den nye kvinnen” ble kanalisert på mange forskjellige måter først og fremst i litteraturen. Hun fikk mange merkelapper, og ble karakterisert i litteraturen og magasinene med betegnelser som: den ”løsslupne”, den ”moderne, den ”opprørske datteren og den ”ugifte tanten”. Muligens ble ”den nye kvinnen” oppfattet som et diskursivt fenomen. En slags halvveis oppdiktet karakter eller en idé, og ikke et faktisk eksempel på mange av samtidens kvinner. Men den ”nye kvinnen” var i følge Sally Ledgers ikke *kun* et produkt av diskurs, men en et begrep benyttet som beskrev en gruppe kvinner som ønsket å løsrive seg fra den viktorianske kjønnsstrukturen.⁵⁴ På samme måte kan man si at Frida Hansen strebet etter det samme under norske forhold.

Det er riktig at mange først og fremst stiftet bekjentskap med ”den nye kvinnen” gjennom litteratur. Men de tekstlige beskrivelsene bør vurderes som av like historisk relevans. De er kun ulike former for historiske hendelser. Tekstlige fremstillinger av the ”new woman” og samtidens senviktorianske feminister bør også ses i sammenheng med hverandre. Den ”nye kvinnens” historie er i stor grad tilgjengelig for oss via tekst og litteratur fordi hun i stor grad var et diskursivt fenomen.⁵⁵

Frida Hansen tredde ut av hjemmet og gjorde entré i en offentlig og mannsdominert kunstverden. Ved at hun livnærte seg som kunstner og forsørget både seg selv og sin familie symboliserte hun emansipasjon, styrke og selvstendighet. At Hansens kreativitet fikk utløp gjennom et tradisjonsrikt håndverk omtalt som ”kvinnesyssel” vitner ikke bare om hennes ukuelige tro på seg selv og sine evner, men også innovative og progressive egenskaper essensielt for en moderne kunstner. Som ung sosietetsfrue på Vestlandet falt hun inn under den borgerlige 1800 talls kulturen, og frem til hennes manns forretninger gikk konkurs og familien falt fra hverandre, var det ikke noe nevneverdig uvanlig ved Frida Hansens livsløp.⁵⁶ Men å velge å slå seg frem som profesjonell kunstner ved bruk av et tradisjonelt håndverk var radikalt i hennes samtid, og hun møter som nevnt motstand på sin vei som selvstendig kvinnelig kunstner. Denne motstanden kan i følge Tamar Garb forklares som et forsøk på å forhindre kvinners ønske om å endre deres status som amatører til profesjonelle kunstnere selv gjennom en aktivitet betegnet som ”feminin”. Følgende kapittel vil utype denne problematikken nærmere.

⁵³ Ledger, *The New Woman- Fiction and feminism at the fin- de siècle* 1.

⁵⁴ Ledger, *The New Woman- Fiction and feminism at the fin- de siècle*, 3.

⁵⁵ Ledger, *The New Woman- Fiction and feminism at the fin- de siècle* 3.

⁵⁶ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 9.

2.7 Om konstruksjonen av kategorien ”kvinnelig kunst”

Kunsthistoriker Tamar Garbs artikkel ”L’art féminin’: The formation of a critical category in late nineteenth century France” undersøker hvordan ”kvinnekunst” ble konstruert som en spesifikk kategori og forklarer hvordan tidens diskurs om kjønnsforskjeller og feminitet førte til kvinnelige kunstnere måtte balansere mellom alle kravene de måtte imøtekomme for å kunne oppnå en viss anerkjennelse som kunstnere uti fra maktelitens premisser. Garbs innsikter blir i denne sammenhengen relevante for å belyse hvilken sosio-politiske kontekst Frida Hansen måtte forholde seg til og hvilke konsekvenser det hadde for hennes kunstneriske uttrykk. Som tidligere nevnt er en viktig agenda for nyere feministiske kunsthistorieforskning vært å avdekke og eventuelt bekrefte kvinnelige kunstners produksjon, og hvordan den fikk mulighet til å utvikle seg under gitt de forholdene den befant seg i.⁵⁷ Dette perspektivet er viktig å bemerke seg i møte med Frida Hansens arbeider, spesielt for å få en bedre forståelse av hvorfor denne åpenbart dyktige kunstneren ble forbigått her til lands i sin levetid og raskt glemt etter sin død.

I følge Garb truet kvinnesaksspørsmålet det patriarkalske samfunnet og mange kvinnelige kunstners higen etter profesjonalitet på lik linje med mannlige kunstnere i Frankrike og England førte til at reformer ble iverksatt som konstruerte et narrativ hvor kvinnen av natur hadde en tilhørighet til hjemmet og det huslige.⁵⁸

Et viktig begrep i denne sammenhengen er ordet *profesjonell*. Mot slutten av det forrige århundre var det ikke at kvinner produserte kunstneriske arbeider som representerte den største trusselen mot verdiene til den tradisjonelle borgerskapsfamilien. Det var sosialt akseptert og ansett som passende at kultiverte middel- og overklasse kvinner sysselsatte seg med kreative aktiviteter. Kreative praksiser som nålarbeider, dekorering av håndvifter, akvarellmaling og porselensmaling ble betraktet som naturlige aktiviteter mange mente var passende for kvinners kapasitet og evner.⁵⁹ Men det var nivået av profesjonalitet som vakte bekymring blant samfunnets maktelite. Det var definitivt mange kvinner som engasjerte seg for kunst, men som ønsket å skape originale arbeider utenfor den rammen de typiske ”kvinnesyslene” konstituerte. Disse kvinner betraktet seg selv som en del av en større

⁵⁷ Garb, ’L’Art féminin’: The formation of a critical category in late nineteenth- century France, 39.

⁵⁸ Garb, ’L’Art féminin’: The formation of a critical category in late nineteenth- century France, 41.

⁵⁹ Garb, ’L’Art féminin’: The formation of a critical category in late nineteenth- century France, 41.

kunstkontekst, og ønsket respekt og anerkjennelse både som kunstnere og kvinner, og slik utviklet det seg ambisjoner og initiativ om et liv som profesjonell og offentlig kunster.⁶⁰

Men kvinnelige kunstnere ble allikevel oppfordret til å produsere verk hvor deres ”feminitet” kom til syne. Det var en generell oppfatning at kvinner var i besittelse av en helt unik form for ”feminintet” som skulle avdekkes i kvinners kunst- kvinnelige kunstneres arbeider skulle bære preg av kunstnerens kjønnsidentitet. Kjønn og ulikheter var aldri et tema når kunst produsert av en mann ble diskutert. Mannens kunst var kjønnsnøytral, men ”feminin” kunst ble konstruert som en egen kategori. Det kjønnsespesifikke var altså gjeldende *kun* når kvinners kunst var tema.⁶¹

I denne sosiale konteksten velger Frida Hansen å vende seg mot tekstil og veven når hun tar de første skrittene på veien mot å bli kunstner. Det er verdt å bemerke seg hvor radikalt dette egentlig var i dette sosio-politiske klima- det faktum at hun i det hele tatt tar fatt på et krevende prosjekt som innebærer at hun må lære seg et håndverk hun i utgangspunktet ikke behersket. Som ung hadde Frida Hansen lært seg kunsten å brodere som mange andre unge piker fra de øvre sosiale lag, og etter at familien mistet sin bedrift tok hun opp håndarbeidet igjen, men denne gang som et levebrød. Hun startet en liten forretning som tok for seg nålarbeider, men det tok ikke lang tid før hennes kunstneriske ambisjoner trakk hun i retning Lærdal hvor hun etter flere prøvelser lærte seg å veve på den gamle oppstadveven.⁶² Etterhvert produserte hun billedtepper hvor hun tilpasset teknikk med estetikk og hun sto selv for alle ledd i produksjonen i motsetning til sine mannlige kolleger som Gerard Münthe som identifiserte seg som både kunstner og designer men aldri håndverker. ”Forholdet mellom ide og produksjon var et uinteressant problem for han.” forteller Fredrik Wildhagen.⁶³

Det kan tolkes dithen av polariseringen mellom kunst og håndverk var tydelig under modernismen- også i Norge. Men Frida Hansen var ikke fornøyd med å skape billedtepper innenfor de grensene samfunnet hadde etablert som passende for kultiverte overklassekvinner som hun selv. Hun brakte tekstilkunsten sin ut av den private sfæren og inn i offentligheten, og forlangte anerkjennelse som kunstner. Griselda Pollock og Rozsika Parker beskriver skillene mellom det som fikk status høyverdig kunst og objekter omtalt som håndverk som en konsekvens av strukturelle konstruksjoner. Det handlet i større grad om *hvor* praksisene fant

⁶⁰ Garb, 'L'Art féminin': The formation of a critical category in late nineteenth- century France, 39.

⁶¹ Garb, 'L'Art féminin': The formation of a critical category in late nineteenth- century France, 44.

⁶² Wildhagen, *Formgitt i Norge*, 71.

⁶³ Wildhagen, *Formgitt i Norge*, 64.

sted, mer enn *hva* eller *hvordan* de ble produsert.⁶⁴ ”The structures of difference are between private and public activities, domestic and professional work.”⁶⁵

I lys av Pollock og Parkers påstand kan det argumenteres for at Frida Hansen brøt med den fikserte oppfatningen om vev som en feminin aktivitet og derfor noe amatørmessig, men heller forventer at den vurderer etter de samme kriteriene som den ”maskuline” høyverdige kunsten ved at hun bringer et feminint ladet håndverk ut av den private vevstuen og ut i den offentlige sfæren. Hun forholder seg til en viss grad til art nouveau og arts and craftsbevegelsens ideologi ved at hun ignorerer sjanger-hierarkiene, men hun lar seg ikke diktere av stilens fokus på den objektiviserende kvinnekroppen. I stedet tar hun selvstendige valg og utvikler sin egen stil.

2.8 Om den ”nye kvinnen” i Norge

Som tidligere nevnt, vil det muligens virke unaturlig å plassere Frida Hansens i den tradisjonelle kvinnesakskonteksten. Men oppgaven allikevel argumentere for at det er korrekt å plassere Hansens kunstnerskap som en del av den feministiske diskursen. Frida Hansen er kvinnesaksforkjemper på egne premisser. Hun signaliserer et modig bilde av den ”nye kvinnen” artikulert via et moderne formspråk. I Norge kan vi finne eksempler på den ”nye kvinnen” illustrert i Henrik Ibsens kontroversielle drama *Et dukkehjem* så tidlig som 1879.

En kvinde kan ikke være sig selv i nutidens samfund, der er et udelukkende mandligt samfund, der love skrevne af mænd og med anklagere, og dommere der dømmer den kvindelige færd fra mandligt standpunkt. – Henrik Ibsen⁶⁶

Det kan tyde på at Ibsens engasjement for kvinners samfunnsmessige posisjon vokste fram etter innflytelse fra Camilla Colletts tekster om kvinners livssituasjon.

Collett leste både John Stuart Mills *The Subjection of Woman* fra 1869, kjent for å ha vært en betydelig inspirasjonskilde for mange radikale og venstreorienterte. Mills fryktløse og kompromissløse ytringer om kvinners situasjon spilte en viktig rolle i den betydelige

⁶⁴ Parker, Rozsika og Griselda Pollock, *Old Mistresses- Woman, Art and Ideology* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981), 70

⁶⁵ Sitat Parker og Pollock, *Old Mistresses- Woman, Art and Ideology*, 70.

⁶⁶ Sitat Henrik Ibsen i et brev til sin danske forlegger, datert 19.10 1878. www.ibsen.uio.no

endringen innen den nordiske litteraturen som forekommer i 1870-årene.⁶⁷ Hun var nok ikke den første norske forfatter med interesse for John Stuart Mill. Mange kvinnesaksforkjempere som etterhvert organiserte seg kan vende et takknemlig nikk til Collett som inspirerte til å gå i bresjen for kvinners oppdragelse og utvikling, samt å bekjempe den allmenne mening som hindret kvinnen fra å utnytte sine evner og utvikle sitt potensiale.⁶⁸

Det populære norske tidsskriftet *Urd* rettet seg mot dannede borgerskapskvinner, og tok for seg alt fra artikler om barneoppdragelse og matoppskrifter, til kulturelle og samfunnsmessige temaer. Sistnevnte med en noe dempet og forholdsvis nøytral tone.⁶⁹ Magasinet publiserte i januar 1899 en premieoppgave hvor de ønsket at norske kvinner skulle skrive ned sine tanker om hva de mente var ”En karakteristikk af vor Tids Kvinde.” Samtidig søkte tidsskriftet tilbakemeldinger om hvorvidt den moderne norske kvinnen kunne kjennetegnes som ”sterk” eller ”svak”. Hadde samtidens kvinner noen fordeler fremfor fortidens kvinner? og ikke minst; om norske kvinner anno 1899 var lykkeligere enn kvinner fra de eldre generasjoner.⁷⁰ Tilbakemeldingene publisert i *Urd* pekte i en positiv retning for samtidens kvinner i Norge. Flertallet av svarene konkluderte med at samfunnets sosiale forhold hadde endret seg i vesentlig grad, og at norske kvinner kunne nyte mer selvstendighet i form av arbeid og mulighet til å kunne forsørge seg selv. Ut i fra de innsendte svarene kunne det i følge Kristin Johansen tolkes som om mange mente kvinnesakskampen hadde seiret, og at ”Kappestrid med Manden” var et tilbakelagt og avleggs tema.⁷¹ Kvinnesaksforkjempere som fortsatt mente kampen ikke var overvunnet, ble beskyldt for å fremme et forakt mot ”kvinneligheten” selv. Til tross for denne noe hissig holdningen blant flertallet, kom det tydelig frem at kvinnesak, til syvende og sist, hadde ført til bedre livskvalitet for mange kvinner ved århundreskiftet.⁷²

Frida Hansen bør vurderes som feminist i praksis og levemåte på samme vis som eksempelvis Kitty Kielland og Harriet Backer kan sies å ha vært. Det kan virke som om kvinnefigurene hun møysommelig skaper i veven har en tilknytning til hun selv, og hennes

⁶⁷ Anna Caspari Agerholt, *Den norske kvinnebevegelsens historie: Ny utgave med innledning av Kari Skjønberg* 2. Utg. (Oslo: Gyldendal, 1973), 26.

⁶⁸ Agerholt, *Den norske kvinnebevegelsens historie*, 28.

⁶⁹ Kristin Johansen ”Fin de siècle- feminisme og husmorbevegelse” i *Norge anno 1900- kulturhistorisk glimt fra århundreskifte* Red. Bjarne Rognan. Medforfatter Sand, Arthur. (Oslo: Pax forlag, 1999), 245.

⁷⁰ Johansen, ”Fin de siècle- feminisme og husmorbevegelse” i *Norge anno 1900- kulturhistorisk glimt fra århundreskifte*, 243.

⁷¹ Johansen, ”Fin de siècle- feminisme og husmorbevegelse” i *Norge anno 1900- kulturhistorisk glimt fra århundreskifte*, 243.

⁷² Johansen, ”Fin de siècle- feminisme og husmorbevegelse” i *Norge anno 1900- kulturhistorisk glimt fra århundreskifte*, 244.

eget liv. Den norske maleren, forfatteren og kvinnesaksforkjemperen Aasta Hansteen (1824-1908) uttrykte stor begeistring for Mills publikasjoner på kvinners vegne, og oppfattet han som en redningsmann som skulle befri kvinner fra et liv i ufrihet. Hansteen utfordret og overskred grensene for hva som ble ansett for sømmelig oppførsel og sosialt akseptabelt. I løpet av sitt liv holdt hun en rekke foredrag i nordiske byer, og hennes skarpe formuleringer og målrettede angrep på hva hun så som kirkens undertrykkende kvinnebilde, gjorde at hun kom i en åpen konflikt med statskirken. Hennes bok *Kvinden skapt i Guds billede* førte til et voldsomt oppstyr. Hun hevdet at hvis mann og kvinnen var skapt i Guds bilde, burde de også ha samme rettigheter.⁷³

Ikke overraskende ble borgerskapskvinnens økende muligheter for selvstendighet møtt med motstand. Den moderne progressive kvinnen som forlot mann og barn for en karriere ble hyppig karikert og latterliggjort i dagspressen ved slutten av 1880-årene. Ugifte kunstnere som Kitty Kielland og Harriet Backer ble også offer nådeløse illustrasjoner i norske tidsskrifter hvor de fremstår som lite ”kvinnelige”, og dermed lite attraktive.⁷⁴ “Woman have become men’s equals...They have relinquished all their coquettishness...and will no longer be woman, but hommesses, too masculine.” -George Valbert, 1889.⁷⁵ Kvinnene i Frida Hansens bilder utstråler styrke og uavhengighet, samtidig som de fremstår som attraktive og ”kvinnelige”. Hennes egen livshistorie vitner om at hun ikke relaterte til tidens stereotypiske kjønnskarakteristikk, noe hennes egne kvinneskildringer uttrykker ved at hun integrerer ”maskuline egenskaper med ”feminine” med tanke på at hun blant annet var økonomisk selvstendig. I lys av det som er avdekket om samtidens reaksjoner på feminisme og kvinnesaksspørsmål kan Frida Hansens bruk av tekstil som kunstnerisk medium virke naturlig og klokt. Med denne formen kan hun formulere sin egen tolkning av feminisme gjennom et mediet som var regnet for ”passende” for kvinnelig kreativ praksis. Hun var antakeligvis klar over hvordan samfunnet behandlet kvinner som var kvinnepolitisk aktive på et utalt vis- hennes bekjente Aasta Hansteen endte opp med å forlate landet i årevis etter å ha blitt offer for ubarmhjertig kritikk, latterliggjøring og hån.⁷⁶

⁷³ Agerholt, *Den norske kvinnebevegelsens historie*, 29, 30.

⁷⁴ Wichstrøm *Kvinneliv kunstnerliv 2*. Utg. (Oslo: Gyldendal, 2002), 168.

⁷⁵ Silverman siterer George Valbert fra 1889 i *Art nouveau in fin- siecle France: politics, psychology, and style*, 63.

⁷⁶ Anna Caspari Agerholt. *Den norske kvinnebevegelsens historie: Ny utgave med innledning av Kari Skjøsberg 2*. Utg. (Oslo: Gyldendal, 1973), 30.

3. Presentasjon av utvalgte verk

Følgende vil kort presentere noen utvalgte verk for som etterfølges en drøftelse av hvordan Frida Hansens kvinneskildringer bryter med konvensjonelle fremstillinger og hvordan den ”nye kvinnetypen” kommer til syne i tekstilkunsten hennes.

3.1 *Pintse- chor*, (1897)

Frida Hansens diptyk *Pintse- chor* (fig.4) fra 1897 viser på den venstre delen 10 kvinner tett oppstilt med foldede hender og blikket vendt mot himmelen. Den høyre delen av det to- delte teppet viser 11 kvinner oppstilt på samme vis, med de samme foldede hender og blikket vendt opp. Formatet er dessverre ukjent fordi de to teppene ble adskilt i samme år som det ble produsert. Kunstindustrimuseet i Budapest kjøpte den ene delen, mens Hansen beholdt den andre delen selv.⁷⁷ Allikevel er det nærliggende å anta at det rektangulære diptyket er av betydelig størrelse på lik linje med Hansens andre vevnader. Den to- delte billedvevnaden ble avbildet i magasinet *Julaften* i 1897 og derfor vet vi ihvertfall noe om hvordan de to delene tok seg ut sammen.⁷⁸

Kvinnenes kropp kan kun ses i profil, og når diptyket er plassert korrekt ville de 21 ansiktene være vendt mot hverandre. Rundt hver enkelt av de syngende kvinnenes hode er det plassert en glorie. Koret av engler er et kjent motiv hentet fra kristen ikonografi, men motivet står også som en del av samtidens motivtradisjon hvor art nouveau kunstnere gjerne personifiserte musikk gjennom kvinneskikkelser.⁷⁹ Det er ikke kjent hvorvidt bilde opprinnelig skulle ha en religiøs funksjon utover tema for motivet, og med tanke på at Frida Hansen nærmest uten unntak arbeidet uten oppdragsgiver kan er det lite sannsynlig at diptyket skulle plasseres i en kristelig institusjon. Kvinnene er omkranset av hvite liljer, som om kvinnene befinner seg i en eng av blomster.

Frida Hansens figurer har naturalistisk formede hoder, men stiliserte, flate, abstraherte og ornamenterte kropper. Sett bort i fra kvinnenes overkropp er det ingen forsøk på en illusjonisme eller tre-dimensjonalitet. Hansen forholder seg til sitt mediums flathet som understrekes ved at hun enhver form for plastisitet.

Oppmerksomheten trekkes mot den bysantinske kunsten grunnet den flate, monokrome blå bakgrunnen. Fargene er sannsynligvis hennes egne plantefarger, i ulike nyanser av varme jordtoner, med unntak av den mørke blå bakgrunnen.

⁷⁷ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 48.

⁷⁸ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 48.

⁷⁹ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 48.

Linjen er tydelige omrisslinjer, og definerer klart de visuelle formene til kvinnene og blomstene i bilde. Linjene skaper skarpe konturer og danner de vertikale linjene som skiller de non-figurative underkroppene. Linjen brukes i liten grad til å skape en illusjon av rom, men det finnes allikevel et snev av romlighet som anes ved det sjakkbrett formede gulvet koret er plassert på. Til tross for noe romlighet er figurene såpass flate at det kan fornemmes som om de svever.

3.2 *Melkeveien* (1898)

Frida Hansens monumentale billedvev *Melkeveien* (fig. 5) fra 1898 måler 260 x 345. Verket ble kjøpt av Museum für Kunst und Gewerbe i Hamburg antakeligvis rundt år 1900.⁸⁰ Bilde er befolket med seks hvitkledde kvinner som vandrer diagonalt over en dyp blå nattehimmel. Mellom seg bærer de et florlett slør av stjerner. Den høyre foten til samtlige kvinner i bilde er plassert foran den venstre, noe som indikerer at kvinnene beveger seg. Alle holder den venstre armen inntil brystet, mens den andre armen er løftet for å kunne holde sløret i høyde med hode. Annenhver holder armen utstrukt, mens de andre har armen delvis bøyd. Blikket er festet fremover. Kvinnene har smal figur som er dekket med små stjerner, bleke ansikter, og gyllent bølgende hår. Håret prydes med en beskjeden krone, som er smykket med en farget sten i front. Kvinnenes kikkelsene har skinnende glorier som omgir hodene deres.

Igjen finner vi flathet og en enkel komposisjon i bakgrunnen som er blottet for detaljer og forsøk på en illusjon av volum eller romlighet. Universet er redusert til en mørk nattehimmel avbrutt med en rekke lysende stjerner som er spredt over hele billedflaten. Kvinnefigurene har en mer naturalistisk utforming ved bruk av skygge, og resultatet er en større grad av plastisitet. Paraden av kvinner danner en diagonal linjedominans i bilde. De er iført lange hvite kjoler som skaper et dynamisk samspill, og en illusjon av bevegelse i motivet fordi stoffet er organisert i repeterende kurver som svingende linjer. Motivet er avskåret og kan gi en fornemmelse at vi kun ser et lite fragment av denne tilsynelatende endeløse lenken av kvinner. Men selv om denne teknikken ofte gir en assosiasjon til noe øyeblikkelig, kan tema indikere at vi bevitner en evighetsskildring.

Fargepaletten er kontrastfylt med den mørke blå nattehimmelen som lyses opp av de hvitkledde kvinneskikkelsene, noe som gir et samspill mellom den kalde blåfargen, og de varme valørene i kvinnenens fremtoning. Bilde kan på samme måte som *Pintse-chor* identifiseres som en del av kjent kristen ikonografi. Nederst på teppet finner vi et sitat fra 1.

⁸⁰ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 66.

Mosebok: ”Og det skal være lys på himmelhvelvingen, til å lyse over jorden. Og det ble så.” Teksten referer til skapelsesberetningen og er følgelig et omtalt tema.⁸¹

3.3 *Salomes dans* (1900)

Kristen ikonografi er også tema i Hansens neste verk *Salomes dans* fra 1900 (fig.6). Det avlange billedteppet måler imponerende 193 x 682 c og var opprinnelig en del av to panderter. Men de to teppene ble adskilt, og solgt til forskjellige samlere. Det andre billedteppet kalt *De fem kloge og de fem daarlige jomfruer* ble solgt til et privat eie i Italia, men *Salomes dans* ble solgt til Museum Bellerive i Zurich.⁸² De to teppene har nærmest identiske mål, og begge motiver er hentet fra norske 1500- 1600 talls billedtepper.⁸³

Sentralt i bildets midtre felt står Salome kun iført et tynt slør rundt hoftene. Sløret er dekorert med sammenkrøllede slanger. Overkroppen er pyntet med perler, ellers er den hvit med bare bryster. Slangemønsteret går igjen i Salomes lange røde hår, og i den vevde rammen rundt hele det store Salome-teppet. Sammen med slangen prydes rammen av druer og blomster. På hver side av Salome står det totalt 12 kvinner plassert på samme plan, en av de holder et fruktfat, en annen av dem spiller harpe formet som en svane Hals. Selve scenen de står på er dekket med tepper hengt opp til fest. En mørk blå himmel skimtes i bakgrunnen, og bak Salome finnes et rekkverk med brennende fakler. Det mest markante teppet er plassert i midten av komposisjonen, det er høyere enn de andre teppene og danne bakgrunnen for Salome.⁸⁴

Bilde har en rik koloritt, men preges i stor grad av varme jordtoner, kraftige rødtoner og klare nyanser av blått. Det avlange teppet har et friese-aktig preg, og det i likhet med de overnevnte verk en flathet som understrekes ved at det ikke benyttes lys/skygge som virkemidler for å skape romlighet. Men Frida Hansen repeterer ønske om å gi kvinnefigurene en mer naturalistisk fremtoning enn andre elementer i bilde.

⁸¹ Ueland, Hanne Beate. Janne Leithe, Inger L. Gudmundson et. al. *Frida Hansen- art nouveau i full blomst* (Stavanger: Stavanger kunstmuseum, 2015),

⁸² Ueland. Leithe, Gudmundson, *Frida Hansen- art nouveau i full blomst*, 37.

⁸³ Thue, *Frida Hansen- en europeer i norsk tekstilkunst*, 67.

⁸⁴ Ueland. Leithe, Gudmundson, *Frida Hansen- art nouveau i full blomst*, 41.

3.4 *Libellenes dans* (1901)

Frida Hansens *Libellerens dans* (1901) har et avlangt format som strekker seg vannrett over 111, 5 x 417 cm og viser fem kvinner som med vevre vinger og flortynne draperte kjoler danser over et vannspeil (fig. 7)⁸⁵ En mannlig figur stiger opp fra vannflaten mens han spiller på en harpe, noe som kan tolkes som en attributt assosiert med nøkken. Bakgrunnen er dekket av sterke fargepartier av oransje, gult og rødtoner i likhet med kvinnes hårmanke. De dansende kvinnene har hodet forsiktig bøyd til venstre side med blikket vendt utover mot betrakter. Kjolene omsvøper kun nedre del av kroppene, og naken hud blottlegges under de transparente insekts-lignende vingene.

3.5 *Semper Vadentes*, (1905)

Billedveven har et format på 288 x 360 cm På samme måte som *Melkeveien* viser også dette verket vandrende kvinner (fig. 8) Fire kvinner med en tydelig positur vandrer med fast blikk gjennom et landskap av diagonale og rette linjer på en mørk blå bakgrunn. (fig.9) De fire kvinner har ulik bekledding og bærer ulike attributter i hendene sine. Motivet er innrammet og dekorert av blomster og levende lys som lyser opp og viser vei den mørke nattehimmelen.

Semper Vadentes har den samme to- dimensjonale enkelhet vi har sett tidligere, og hele flaten prydes med ornamentikk. Rette linjer omkranser vevnaden, og illuderer en ramme prydet med blomster og tente lys. Selve motivet har en bakgrunn i blåtoner med bølgende lyst parti øverst til høyre. Over den blå flaten strekker det seg vannrette og diagonale linjer i brunt, burgunder og rosa. Det ligger blomster på linjene, og linjene skaper en dynamikk i bilde. Mellom linjene er det også blomster.⁸⁶ Nederst til venstre i bilde finner vi på en banderol teksten ” *Semper Vadentes. Semper Vadentes. Semper agnetes. Semper e naut in vitam ad aeternum. Domine.*” Oversatt finnes teksten på norsk og på en kartong: ”Altid ilende. Aldrig hvilende. Bort fra vuggen, ud i livet, ind i evigheten. O Herre.”⁸⁷

I hendene holder kvinnene på hvert sitt attributt, bestående av et smykke, en liten pose, blomster og et tent lys. Hansens bruk av koloritt, måten kvinnene er utformet med attributter gir assosiasjoner til middelaldersk kunst. I kjent stil er fargebruken preget av symbolske farger som skarpe rødtoner, og nyanser av blått. Bakgrunnen er flat, og det er kun utformingen av kvinneskikkelsene som bærer preg av stofflighet.⁸⁸

⁸⁵ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 93.

⁸⁶ Ueland, Leithe, Gudmundson, *Frida Hansen- art nouveau i full blomst*, 34.

⁸⁷ Ueland, Leithe, Gudmundson, *Frida Hansen- art nouveau i full blomst*, 35.

⁸⁸ Ueland, Leithe, Gudmundson, *Frida Hansen- art nouveau i full blomst*, 35.

3.6 I rosenhaven (1904)

Med sitt format 313 x 375 føyer også dette verket seg under rekken av Frida Hansens arbeider av betydelige størrelser (fig.10). Teppet tilhører Drammen Kunstmuseums samling, og var i følge Anniken Thue den første store billedveven Hansen produserer i sitt hjem på Bestum i Kristiania.⁸⁹ Flaten er dekket av et motiv av åtte kvinner som befinner seg i hage med rosentrær i full blomst. Kvinnene er ikledd identiske trekantformede kjoler rikt ornamentert med blomsterlignede mønster. Det eneste som skiller kvinnene er kjolenes ulike farger som befinner seg på et spekter fra hvite, røde oransje og til blå og grønne nyanser. I likhet med Pintse- chor er kvinnes overkropp detaljert og naturalistisk utformet, mens underkroppen er abstrahert. Kjølens geometriske form brer seg over flaten fremstår som fargede felt i flaten. Tema for motivet responderer på tidens velkjente ikonografi og estetikk med kvinner som tilbringer tid i sine hager eller i naturen. Kvinnefigurenes oppmerksomhet er rettet mot blomstene, og nederst i motivet har Hansen vevd inn litterære innslag i form av to dikt: ” Roser Unge/ Røde Tunge= Blomst” og Roser Hvide/ Skjære Fine/Aande= Blomst”.⁹⁰

4. Drøftelse av Frida Hansens kvinneskildringer i lys av impulser fra Norge og kontinentet

Frida Hansens monumentale billedtepper er i all hovedsak viet til kvinnen, og i møte med verkene kan det oppleves som om Hansen bevisst fokuserer på egenskaper ved kvinnen som ikke ofte kom til syne i kunsten i 1800- tallets siste ti år. De neste underkapitlene vil se nærmere på hvordan Frida Hansens kvinnefremstillingene forholdt seg til samtidens tradisjonelle narrativer om sosialt konstruerte ”kvinnetyper”, og hvordan vi kan forstå de. Hvilke regler måtte hun bryte for å kunne skape kunst som kunne formidle essensen av hva det ville si å være en selvbevisst og moderne kvinne?

Første underkapittel vil gå biografisk til verks for å se hvordan Frida Hansen plasseres i Puvis de Chavannes kunstkontekst og sammenstilles med han i forhold til hans maleri *La rêve* (1883) og Hansens *Melkeveien* (1898), samt undersøke eventuelle likheter og på hvilke måter hennes kvinnefremstillinger skiller seg fra Puvis’ tidstypiske kvinneskildringer.

⁸⁹ Thue, *Frida Hansen- en europeer i norsk tekstilkunst*, 78.

⁹⁰ Ueland, Leithe, Gudmundson, *Frida Hansen- Art nouveau i full blomst*, 31.

Deretter følger et underkapittel hvis formål er å peke på hvordan Griselda Pollocks perspektiver om 1800- tallets konstruksjon av kvinnetyper med den pre- rafelittiske musen Elizabeth Sidall som eksempel, kan forstås som visuelle uttrykk for dette, samt på hvilken måte Frida Hansens kvinneframstillinger kan tolkes som brudd på denne formuleringen av kvinner.

Tema for neste underkapittel omhandler *fin- de- siècle* årenes kunstneriske motivverden som i utstrakt grad handlet om hvordan kvinnen kunne benyttes som en kanal for å formulere kjønns- hierarkier og mannlig dominans, var det samtidig noen kunstnere som valgte alternative tolkninger som brøt med kvinner som dekorative objekter. Dette konkretiseres nærmere i et underkapittel om Alphonse Mucha, noe som kan virke lite opplagt med tanke på hans grafikkarbeider fylt med sensuelle femme fatales, men som også kan plasseres i blant en gruppe kunstnere som spiller på andre aspekter ved kvinnen som harmonerer med Frida Hansens formidlingen av den ”nye kvinnen.” Hvordan Frida Hansen kan sies å sympatisere med denne gruppen kunstnere avdekkes i neste underkapittel om verket *Salomes dans* (1900) ved at hun nedtonet samtidens populære karakter Salomes erotikk, og heller åpnet opp for alternative tolkninger av den velkjente historien.

De påfølgende underkapitlene tar for seg verkene *Pintse- chor* og *Libellenes dans* for å forsøke å anskueliggjøre på hvilke måter Frida Hansen var i dialog med samtidens kunstneriske trender estetsismen og art nouveau, mens hun skapte nye tolkninger av stilenes entusiasme for analogier mellom kvinner, insekter og blomster, samt hvordan Hansen arbeider har paralleller til kunstnere som Gustav Klimts moderne formspråk.

Drøftelses- kapittelets to siste kapitler analyserer verket *I rosenhaven* (1904) i lys av arts and crafts bevegelsens teorier og Pollocks teorier om kvinnekunst og bruk av rom og arenaer tilgjengelig for kvinner som under den tidlige modernismen. Pollocks innsikter om kvinners begrensede tilgang til offentligheten er essensiell fordi den avslører omstendighetene kvinner som Frida Hansen arbeidet under og hvilke valg en kvinnelig kunstner sto ovenfor med hensyn til valg av medium og motiv. Dette tema leder til drøftelseskapittelets siste del hvor Frida Hansen plasseres i kontekst med norske kvinnelige kunstnere; hvordan passer hun inn i dette miljøet og hvordan skiller hun seg ut? Aasta Nørregaard presenteres som eksempel på en norsk kunstner som forholdt seg til portrett- sjangeren hvor hun hadde større mulighet til å lykkes som kunstner, men at hun samtidig benytter det ”feminint” ladede mediet *pastell* for å presentere sterke kvinneportretter.

4.1 Om Frida og franske impulser

Det er tydelig at opphold på kontinentet fikk betydning for Frida Hansens kunstneriske utvikling, og hennes reiser til Paris er ofte trukket frem som den primære inspirasjonskilden.⁹¹ Vi vet at Frida Hansen hadde flere opphold i Paris, og at hun mest sannsynlig studerte en periode under Puvis de Chavannes (1824- 1898) mot slutten av 1800-tallet, i likhet med mange norske kvinnelige kunstnere.⁹² I følge Anniken Thue vet vi også at Hansen og Puvis hadde forbindelser til hverandre gjennom et av Frida Hansens vevarbeider som han ble gitt i gave av en annen elev.⁹³

Chavannes var en svært ettertraktet kunstner ved århundreskifte. Han dekorerte offentlige vegger med sine storslåtte veggmalier, og både kritikere fra høyresiden, radikale avantgarde- kunstnere, samt medlemmer av akademiet var enige om viktigheten av hans arbeider i det franske bybildet. Selv om Puvis' veggmalier var fylt av symbolikk assosiert med den franske kulturarven, og en forherligelse av nasjonens storhetstid, provoserte kunsten hans publikum ved at stilen hans ressonerte mer med kunst assosiert med *avant-garden*. Han avviste akademi- tradisjonen med små, tette penselstrøk til fordel for bredere fargefelt. Puvis' fantasiverden appellerte til publikums egne oppfatninger om hva som konstituerte det "franske".⁹⁴ På samme måte som Frida Hansen revurderte han sitt medium, og kombinerte det historiske og tradisjonelle med det moderne. Resultatet var et uttrykk som vakte både positiv og negativ oppmerksomhet i det franske kunstmiljøet.

Paris var et sted for radikal forandring, og en metropol hvor kunstnere kunne oppleve essensen av modernitet. Som tidligere nevnt var sensuelle avslappede kvinner nøye plassert i en antikk setting gjerne i pakt med naturen, et yndet tema for perioden, men det var noe nytenkende over Puvis' mimring over en idyllisk og svunnen tid som muligens kan ha appellert til Frida Hansen. Mange norske modernister søkte etter det "norske" uttrykket ved å vende blikket bakover mot fortidens sager og eventyr på liknende vis som Puvis' søkte mot fantasiverden og de klassiske mytologiene- Puvis inkorporerer både moderne og eldre elementer for å fremme en overskridende effekt, og narrativene i maleriene hans er både tidløse og stedløse. Han implementerer mange av renessansens etablerte regler i forhold til

⁹¹ Liium, *Tekstilkunst i Norge*, 91.

⁹² Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 43.

⁹³ Thue, *Frida Hansen- en europeer i norsk tekstilkunst*, 43.

⁹⁴ Jennifer L. Shaw *Dream States: Puvis de Chavannes, Modernism, and the Fantasy of France* (New Haven: Yale University Press, 2002), 1.

klassiske temaer, men så brytes de samme reglene ved bruk av en bakgrunn som utover hans kunstnerskap blir flatere og flatere, samt en utstrakt bruk av brede kolorerte partier. Det er sparsommelig bruk av skygge i Puvis de Chavannes' malerier.⁹⁵

Chavannes var i prosessen med veggmaleriet til Boston Public Library *Les muses inspiratrices acclament le genie messenger de lumiere* i 1895, samme periode Frida Hansen var i Paris. Verket viser musen fra den greske mytologien. Kvinnelige skikkelser svever over en vakker olivenlund som møter en himmelblå sjø. Figurene representerer ulike egenskaper knyttet til opplysning og kontemplasjon. Det er også nærliggende å anta at Hansen fikk muligheten til å betrakte Puvis' maleri *La rêve* fra 1883 (fig.11) som ble vist på Salongen samme år. Bilde viser en mann som sover nederst til venstre i billedflaten. Ved siden av han ligger det en sekk som indikerer at han er på reisefot eller muligens er en omstreifer. Over han svever det tre eteriske kvinneskikkelser i lange, hvite draperte kleder. Igjen finner vi brede fargede felt av nedtonede nyanser av blått, og et fravær av en detaljert overflate. Puvis' preferanse om en to-dimensjonal flathet i maleriet er tydelig, og gir en fornemmelse av en tilbaketrekning fra den detaljerte maleriske tradisjonen. Bortsett fra et lite tre, og noen få strå er det lite detaljer i bildet. På ett vis finnes det elementer fra klassisismen og naturalismen, men det er samtidig et fravær av realisme som trekker betrakter i en retning mot symbolisme og fantasi. Fantasiens seier over historismen og naturalismen peker fremover mot den nye generasjon avant- garde kunstnere. De som ønsket å unnsnippe realismen og modernitet gjennom det indre, det mytologiske og det spirituelle.⁹⁶

Puvis' forenkling av motivet, flate kolorerte bakgrunner og bruk av ekspressive linjer som kunne tilpasses vev- teknikken kan ha vært årsaker til Frida Hansens entusiasme for Puvis' arbeider.⁹⁷

Hansens monumentale billedvev av *Melkeveien* (1898) har en relativt enkel komposisjon, og den dyp blå to-dimensjonale flaten dekket av stjerner vekker en form for mystisk melankoli som kan gjenkjennes fra Puvis' kunst. Frida Hansens verk poetiske skildring av *Melkeveien* har klare referanser til Puvis' malerier som søkte etter en tidløs verden spunnet på antikkens estetikk og allegoriske temaer. I tråd med 1890- tallets estetikk, er dette verket preget av lange, smale kvinneskikkelser med flommende, gyllent hår i tråd med tidens skjønnhetsideal, og på samme måte som Puvis' plasserer Frida Hansen den hvitkledde idealiserte kvinnefiguren i en drømmelignende verden. Men Hansen følger kun til en viss grad

⁹⁵ Shaw, *Dream States: Puvis de Chavannes, Modernism, and the Fantasy of France*, 4.

⁹⁶ Shaw, *Dream States: Puvis de Chavannes, Modernism, and the Fantasy of France*, 8.

⁹⁷ Thue, *Frida Hansen- en europeer i norsk tekstilkunst*, 43.

Puvis' formspråk, og deres likheter stopper ved at Hansens kvinner utsondrer et nærvær og markerer seg på en annen måte enn Puvis' kvinneskikkelser. Frida Hansens prosesjon av kvinner har noe eterisk og overnaturlig over seg, samtidig fremstår de som tydelige med et sterkt nærvær. Kvinnenes dominerende plass i billedflaten, deres faste blikk, rake holdning og hevede armer overbeviser effektivt om deres beslutsomhet og autonomi. Med tanke på hvilken sosio-politiske kontekst Hansen befant seg i, bør *Melkeveien* ikke *kun* regnes som et norsk bidrag til den internasjonale art nouveau- stilen, men bør også forstås som et billedlig bidrag til debatten om kvinners rolle i samfunnet og om deres evne til selvstendighet.

Melkeveien viser i likhet med Puvis' *La rêve* eteriske kvinneskikkelser med gjentakende positurer, og art nouveaunstneren Frida Hansen kommer til syne i bildet med de svungne linjene mellom kvinnene, som nærmest skaper et rytmisk preg. Bildets komposisjon skaper en bevegelse og dynamikk, som er en typisk karakteristikk for art nouveau stilen. Den dekorative forenklingen er fremtredende i *Melkeveien*, og motivet er på samme måte som hos Puvis' både naturalistisk og abstrahert. Men i motsetning til art nouveau-stilen som var blottet for meningsinnhold i tråd med estetisismens idéer, mener jeg ikke Hansens kan sies å være det. Tidligere forskning har påpekt at *Melkeveiens* "tyngdepunkt ligger i det dekorative", og bør derfor tolkes og ut i fra dets formale egenskaper.⁹⁸ Denne påstanden bør kanskje revurderes, da denne forståelsen på mange måter fremstår begrensende på verkets potensiale, og lukker det for andre alternative tolkninger og opplevelser.

Det monumentale kunstverket *Melkeveien* omfavner på ett vis hele Frida Hansens kunstnerskap i all dets kompleksitet, ved at det representerer internasjonal modernistisk kunst via et konvensjonelt norsk håndverk. Mediet, skapt av ull og tråd, fremstiller aktive og selvstendige kvinner, som igjen henviser til flere av tidens progressive tankestrømninger om en "ny kvinnetype". Samtidig kommuniseres et klart budskap om kvinners vilje til å finne egne veier, og skape kunst ut i fra de begrensende mulighetene de hadde. Det innholdsmessige trenger med andre ord ikke alltid være knyttet opp mot det narrative.

Et godt eksempel hvordan Frida Hansen viser alternative tolkninger av kvinnen som konsept finnes blant annet i verket *Melkeveien*. Griselda Pollock diskuterer i *Visions and Difference* hvordan pre- rafilittenes motiver var befolket med kvinnefigurer hun mener fungerte som tegn på feminitet i den sen-viktorianske perioden. Motivene av Rossetts favorittmuse Elizabeth Siddall (1829- 1862)⁹⁹ kan med utgangspunkt i Pollocks perspektiver ikke forstås som portretter av "Siddal". "Sidal" står i anførselstegn fordi hennes navn ble med

⁹⁸ Thue, *Frida Hansen- en europeer i norsk tekstilkunst*, 128.

⁹⁹ Pollock, *Vision and Difference*, 129.

overlegg endret for å konstruere en alternativ persona hvis mystiske skjønnhet ble idealisert.¹⁰⁰ ”Sidal” referer egentlig ikke til et faktisk individ men heller en kvinnetype som kan leses som et symbol i sammenheng med samtidens diskurs om kjønnsroller hvor kvinnens feminitet var underlegens mannens dominans.¹⁰¹ Rossettis ”Sidal” ble en konnotasjon til det passive, det sykelige og det hjelpeløse som ble skarpe kontraster til maskulinitetens karakteristikk. Denne motivtypen underbygget dermed kvinnens rolle som mannens motpol.

Frida Hansens lenke av kvinner som glir over nattehimmelen antyder den samme romantisering av middelalderen og en mystisk spiritualitet gjenkjent fra Puvis’ drømmescenarier og pre-rafaelittene. Allikevel tilfører Hansens sine hvitklede kvinneskikkelser en annen *aura* og muligens en annen dimensjon som viker fra mange av 1890-årenes kunstnere, ved at hun fremhever kvinnens rolle i motivet med en annen konnotasjon enn skjønnhet og ynde. Visst er Frida Hansens bilder unektelig vakre, men hennes svevende kvinnes positur og klare blikk gir assosiasjoner til bevegelse, aktivitet og tydelig misjon.

Pollocks tilnærming til kvinneframstillinger som tegn kan også overføres til Frida Hansens karakteristikk av kvinnen som autonome figurer. Hansens illustrasjoner av kvinner med fornemmelse av kvinnens subjektivitet, kan gi en opplevelse av en selvstendigjørelse og en presentasjon av kvinner som autonome individer. I lys av Pollocks teori vedrørende ”Sidal” som et tegn på feminitet, kan spørsmålet om Frida Hansens kvinneskildringer også kan forstås som tegn på en ”ny kvinnetype” være berettiget.

Frida Hansens tekst nederst på bildet referer til skapelsesberetningen kan peke i denne retning, og det er verdt å reflektere over hvorfor den er inkludert i et bilde med kvinner som det primære fokus. Kunsthistorien har mange eksempler på mannlige figurer som opptrer som den guddommelige kraft. Et av de mest kjente motivene gjenfinnes blant annet hos Michelangelo. Historien har gjennomgående omtalt skaperen som en (hvit) eldre mann. At mannlige figurer formidler det guddommelige i forbindelse med melkeveien er ikke uvanlig, spesielt i 1500- 1600 tallets malerier.¹⁰² I Hansens bilde derimot, stammer den skapende kraften fra kvinner, her er himmelen og det guddommelige dedikert til kvinner. Tekstens bibelreferanse og kvinnens glorie åpner opp for en tolkning om at det hellige og sakrale representeres, og kanaliseres gjennom kvinnene.

¹⁰⁰ Pollock, *Vision and Difference*, 131.

¹⁰¹ Pollock, *Vision and Difference*, 135.

¹⁰² Ueland, Leithe, Gudmundson, *Frida Hansen- art nouveau i full blomst* side, 37.

Kvinnene ble vist svevende over lerretet på samme måter som i Puvis' fantasi-verdener. Hansens kvinner gir også en fornemmelse av en flytende og utenomjordisk tilstand som mange av tidens art nouveau kunstnere var opptatt av, men hennes kvinner kan leses som aktive, tydelige og selvstendige. De har en tydelig tilstedeværelse og de opptar en plass i bildet på en måte som skiller seg ut. Selv om blikkene er vendt noe til siden, og ikke med en konfronterende *en-face* positur, er allikevel blikket klart og hodet hevet mot et tydelig felles mål.

4.2 Om *Semper Vadentes* og et nytt liv gjennom kunsten

Frida Hansens eget liv og livsvalg vitner om en beundringsverdig standhaftighet og målbevissthet som også kommer til syne i hennes arbeider. I billedveven *Semper Vadentes* viser kvinnenens beslutsomme positur den samme resolute og dynamiske målbevissthet som i *Melkeveien*. Selv i en febrilsk periode preget av usikkerhet viser Hansen gjennom sine verk en ukuelig fremtidstro, og kanskje er *Semper Vadentes* verket som formidler dette sterkest. Linjene som kvinnene omkranses kan leses som metaforer på de mange stier og forgreninger kvinner møter gjennom livet. Anniken Thue bemerker i sin publikasjon om Frida Hansen at dette verket muligens bærer med seg selvbiografiske elementer fra Frida Hansens eget liv.¹⁰³ Frida Hansen overlevde selv tragedie. Hun opplevde å miste alt, både hjem på Hillevåg, og to barn.¹⁰⁴ Det er verdt å dvele over hvordan hun klarte å produsere massive og monumentale modernistiske verk under slike omstendigheter. Hvorfor hun i det hele tatt tok på seg et slikt prosjekt. På et vis kan det virke som om hun skaper et nytt liv via kunsten. Det kan derfor argumenteres for at hun kan defineres som feminist i praksis og levemåte, ikke nødvendigvis gjennom uttalt kvinnesaksaktivisme i ordets tradisjonelle forstand, men ved å ytre feminisme med kunsten som talerør.

De fire kvinnefigurene i *Semper Vandentes* har den samme høyreiste og verdige holdningen, og fanges i et øyeblikk i deres evige vandring som om det er i deres natur å være i konstant bevegelse. I art nouveauas korte men intense periode skulle kunsten bevege seg via flytende linjer og kurver gjennom sjelen og underbevisstheten. Her inkorporerer Hansen referanser både til Ruskin og den gotiske gjenoppdagelsen, men også kanskje enda mer tidens tankestrømninger influert av Sigmund Freuds teorier om psyken og det underbevisste.¹⁰⁵

¹⁰³ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 104.

¹⁰⁴ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 18.

¹⁰⁵ Chu, *Nineteenth- Century European Art*, 462.

De flytende linjene som beveger seg horisontalt over den dype blå flaten som en kraft som driver kvinnene fremover, og hver av de fire kvinnene befinner seg på hver sin sti. Selv om det er formale likheter kvinnene i mellom har Hansen differensiert de ut i fra ulike attributter som hver og enkelt bærer i hendene sine. Den ene kvinnen på den nederste ”linjen” i tepet bærer med seg et smykke, og den fremfor hun bærer en liten pose som kan tolkes som en pose med penger. De to bakerste kvinnene vandrer på en linje som ligger noe høyere i tepet. Den bakerste kvinnen bærer en bukett blomster og den foran hun har et lys i hendene. Ifølge Thue representerer de to kvinnene fremst i billedsjiktet verdier av forfengelig og materialistisk art, mens kvinnene bakenfor verdsetter verdier som ikke kan kjøpes. Tatt i betraktning det vi vet om Frida Hansens lidenskapelige forhold til blomster både personlig og i hennes kunstnerskap kan blomsterbuketten leses som hennes kilde til kunstnerisk inspirasjon.¹⁰⁶

Oppgaven har til hensikt å illustrere på hvilke måter Frida Hansens kvinnefremstillinger kan forstås som manifestasjoner på ”den nye kvinnen”. I den forbindelse er det viktig å trekke frem at Hansen igjen har plassert glorier rundt de fire kvinnene. Hun benytter symbolske virkemidler på insisterende vis gjennomgående i sine kvinnefigurer i form av eksempelvis glorier, og det er derfor svært sannsynlig at de hadde en innholdsmessig betydning utover det rent formmessige. Glorien, også referert til som *nimbus* opptrer som en sirkel vanligvis rundt Gud eller en hellig eller from persons hode. Glorien symboliserer hellig lys og guddommelig nærvær.¹⁰⁷ Gloriens ikonografi er synlig i både det profane oldtidens Hellas, under Romerriket, den senere kristendommen og i østlige religioner. I Østen symboliserer glorien makt fremfor hellighet. Med tanke på at den mistet sin gunst i kunsten etter renessansen¹⁰⁸, er det verdt å reflektere over dets nyoppdagelse under modernismen blant progressive art nouveau- kunstnere som hos Alphonse Mucha og Frida Hansen, selv om oppgaven argumenterer for at deres motivasjon for å inkorporere den i sine kunstverk var ulik. I forhold til Hansens glorifisering av kvinnen kan det tolkes som om hun presenterte kvinner som opplyste individer, med en ny form for selvbevissthet. Kanskje en ny erkjennelse om hvilken makt de besatt som skapere av liv, symbolisert ved *Melkeveiens* kvinner som bærer av stjernene som lyser opp nattehimmelen, men også en ny erkjennelse om kvinner med klare intensjoner for seg selv. På samme måte som i dag kan det sies å være

¹⁰⁶ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 104.

¹⁰⁷ James Hall. Introduksjon av Kenneth Clark. *Dictionary of Subject and Symbols in Art*. 2. utg. (Boulder: Westview Press, 2007) 148.

¹⁰⁸ Hall. *Dictionary of Subject and Symbols in Art*, 149.

svært vågalt og benytte tradisjonstung kristen ikonografi som glorien for å formidle feminisme. Om Frida Hansen bevisst foretok et slikt valg med feministiske hensikter er uvisst, det finnes ikke tekstlige kilder som bekrefter eller avkrefter denne påstanden. Men ut i fra en helhetlig forståelse av verkets autor, hennes biografi og sosiale og estetiske kontekst er dette en mulig tolkning.

4.3 Om en revurdering av kvinnen som *objet 'd' arte*

Den franske kunstkritikeren Camille Mauclair avslørte en ny type kvinneframstillinger i en forbindelse med verk stilt ut på *Salongen* i løpet av 1890-årene, og kommenterte hvordan kvinnetypen "femme nouvelle" manifesterte seg i kunsten. Mauclair tolket et portrett av en mann som et verk som kunne analyseres og evalueres på et intellektuelt og moralsk plan. Men et portrett av en kvinne kunne ikke tilby noe utover sine rent dekorative egenskaper. En vakker kvinne var kun det, en fysisk entitet som ikke åpnet opp for alternative tolkninger. Et feminint portrett tilhørte derfor den dekorative sjangeren. Etterhvert, hevder Mauclair, oppleves et ikonografisk skifte, og alternative kvinneskikkelser utformes. Kvinnen presenteres som et aktivt vesen av noen moderne kunstnere som responderer på samtidens sosiale endringer.¹⁰⁹

Andre av samtidens kunstkritikere påpekte også den "nye kvinnens" konflikt med kvinners tradisjonelle rolle i kunsten som *objet d'art*, ved at kvinner i økende grad motsatte seg sin funksjon som et dekorativt objekt. Kunstkritikerene Marius-Ary Leblond påpekte flere eksempler i samtidens kunst hvor tegn etter den "nye kvinnen" manifesterte seg. Kvinnenes form og uttrykk i denne motivtypen bidro til en bevisstgjøring vedrørende det "mannlige" psykologiske og reflekterende portrettets opphøyde status, og bevisstgjøring av den kvinnelige portrettkunsten som en ren dekorativ sjanger. Kvinner presenteres i disse maleriene som offentlige, aktive karakterer som finner sin plass i den pulserende og dynamiske storbyen.¹¹⁰ Andre bilder viser kvinner hvis billedlige form i mindre grad spiller på utseende og fysikk som dekorative trekk som skal fremheves, og kvinnens dekorative rolle i kunsten utfordres dermed.¹¹¹ "The most striking inversion Leblond noted was the redirection of female energy from external artificing to internal cultivation. Rather than create decorative ensembles of her dress and accessories, the new woman analyzed ideas."¹¹²

¹⁰⁹ Silverman *Art nouveau in fin- siècle France: politics, psychology, and style*, 69,70.

¹¹⁰ Silverman *Art nouveau in fin- siècle France: politics, psychology, and style*, 69.

¹¹¹ Silverman *Art nouveau in fin- siècle France: politics, psychology, and style*, 70.

¹¹² Silverman siterer Marius- Ary Leblond i *Art nouveau in fin- de- siècle France*, 70.

Leblond kommenterer her et skifte i kunsten hvor kvinners intellektuelle evner, og hennes psykologi og idéer kommer til syne, og ved eksempelvis å kle seg enklere forsøker hun kanskje å viske ut oppfatningene om at hennes feminitet er knyttet opp mot ytre attributter som kurver, blonder, fløyelsslep og silkehansker.

4.4 *Le style Muchas* dualisme

Kunsthistoriker Julian Adoff ved University of Illinois i Chicago avslører sin artikkel *Reading beyond "Alphonse Mucha: In Quest of Beauty"* publisert på plattformen www.discursiveimpuls.com dette skifte kjølevannet av utstillingen ved samme navn. Adoffs artikkel peker på tendenser i art nouveau- kunstneren Muchas litografier som avdekker kvinnefremstillinger som bryter med den konvensjonelle portrettingen av kvinner ved det 18. århundreslutt.¹¹³ Med tanke på hans betydelige produksjon mettet med sensuelle *femme fatales* kan nok denne påstanden virke noe overraskende. Men Adoff argumenterer for at Muchas kunst indikerer et kulturelt skifte i 1800- siste tiår. Mange av de samme beskrivelsene på Pre- rafaellittisk kunst kan benyttes på Alphonse Muchas verk; som nymfelignende kvinner med gyllent flommende hår dekorert med frodige blomster. Men i følge Adoff spiller Muchas kvinner også på andre elementer. Bak Muchas kvinnefigurer finnes ofte en nimbus av florale og dekorative motiver som skulle gi en beroligende effekt. Alle kvinnene i *Le style Mucha* har et fredelig og harmonisk ansiktsuttrykk, som om glorien bak dem har lyktes i sitt oppdrag. Det kan tolkes dithen at Muchas motivasjon for å trekke frem glorieformen ikke hadde som formål å skjenke kvinnen hellig status, men å gi bildet en aura av harmoni og skjønnhet.

Estetisismens maksime formulerte "kunst for kunstens skyld. Kunstens agenda var å utrykke skjønnhet. Og hva er egentlig skjønnhet? Skjønnhet kan i følge kunsthistoriker Adoff forklares som en projeksjon av moralsk harmoni både på et fysisk og et psykisk plan- noe som ble siktemål for den estetiske bevegelsen, spesielt i en tid preget av industrialisering og materialisme. Adoff beskriver Muchas kvinner som er plassert på en to-dimensjonal flate og ofte med abstraherte underkropper fremstår som motsetninger mellom den rasjonelle naturvitenskapen og den romantiske symbolismen. Mellom natur og maskin. Med sin feminitet utstrålte de fred og harmoni i 1890 årenes prøvende tider.

Deres oppgave var ikke å understreke Muchas maskulinitet som "Sidal" gjorde for Rossetti. De sensuelle kvinnene i Muchas bilder frembringer en følelse av harmoni, og hever

¹¹³ Julian Adoff ved University of Illinois i Chicago artikkel "Reading beyond Alphonse Mucha: In Quest of Beauty" ved University of Illinois, Chicago publisert på plattformen www.discursiveimpuls.com 24.04.2019.

moralen i en tid hvor kvinners seksualitet ble oppfattet som dekadent og truende. I følge Adoff utfordret Mucha samfunnets syn på kvinner som noe farlig.

Adoff referer til Sarah Blattners artikkel ”Alphonse mucha and the Emergence of the ’New Woman’ during the Belle Epoque(1871-1914)” Her plasserer Blattner Muchas arbeider i kontrast til den pre- rafaelittiske kunsten. Kvinnene fremstilt av Broderskapet blir beskrevet som passive, jomfruelige og underdanige, med en aksept for deres rolle som objekter for menns beundring. Men med den franske art nouveau- kunsten ble denne kvinneskikkelsen frigjort. Muchas motiver kan forstås som en feiring av fremveksten av *femme nouvelle*, og dermed som et skifte i representasjon av kvinner. De er ikke lenger undertrykket, men frigjorte. Men samtidig oppleves art nouveau kvinner som fulle av dikotomier ved at de simultant både fremstår som truende og ikke truende, både fristerinner og jomfruer. Selv om Mucha muligens ikke hadde som agenda å presentere kvinner med samme hensikt som Rossetti og hans like, ble kvinnene hans allikevel fremstilt på et vis hvor de tilfredstilte det mannlige blikket.

For å illustrere at art nouveau hadde et spekter av kunstnere er det verdt å nevne søstrene Margareth Macdonald senere gift med Charles Rennie Mackintosh, og Frances Macdonald gift med James Herbert kjent fra The Glasgow School også referert til som *The Four*. Søstrene var studenter ved skolen i 1890 årene, og dannet en kreativ allianse med sine mer velkjente menn. Deres innovative arbeider viste stiliserte androgyne kvinner med en sammensetning av botaniske mønstre som illustrerte plantenes multiple livssykluser. Søstrenes billedstil ble mottatt med negative omtaler, men de viste en ny standard i kunsten. Macdonald- søstrene viste et spekter innen art nouveau stilen hvor de skilte seg fra pre-rafelittenes kvinneobjektiverende motiver hvor kvinner omgjøres til tegn og mister sin menneskelighet. Et sted midt i mellom Macdonald-søstrene og den pre-rafelittiske bevegelsen finnes Alphonse Muchas litografier hvor kvinner fortsatt var til mannens forlystelse, men allikevel en del av et større formål. Han videreutviklet estetisismens ideer om skjønnhet og kunst for kunstens skyld, og han brukte sin søken etter det vakre for å kunne finne en dypere mening.¹¹⁴

Frida Hansen kan plasseres i denne gruppe kunstnere ved at hun også presenterte kvinneskikkelser som kan forstås som tegn på den ”nye kvinnen” som søkte en ny form for anerkjennelse i verden. Hansen vevde sine kvinner med en aura av hellig lys, som om hun forherliger og ærer kvinnens iboende natur. Gjennom veven manifesterer *Melkeveien* og

¹¹⁴ Julian Adoff, artikkel Reading Beyond ” Alphonse Mucha: In Quest of Beauty” nettsted discursiveimpulse.com lest 25.04.2019.

Semper vadentes verdige, høyreiste, dynamiske og skapende kvinner. På samme vis som *Melkeveien* har *Semper vadentes* tekst som formulerer på følgende: ”Semper Vadentes. Semper e natu in vitam ad aeternum. Domine. En kartong til billedveven har den norske oversettelsen: Altid ilende. Aldrig hvilende. Bort fra vuggen, ud i livet, ind i evigheten. O Herre”.¹¹⁵ Teksten trekker unektelig paralleller til Hansens eget livs historie hvor hun måtte finne nye veier for å skape sitt eget liv, men kan også leses som en oppfordring til samtidens kvinner om ikke å gi etter for samfunnets strukturer, men å fortsette å bevege seg fremover. Historien viser at slett ikke alle kvinner ved århundreskifte hadde resignert under periodens kjønnsbaserte undertrykking og mangel på likestilling.

Det kan argumenteres for at Frida Hansen befant seg i en kontekst hvor en gruppe kvinner som forsøkte å forme et nytt samfunn og et nytt kjønnssystem, og at hun kan tolkes som en del av denne grupperingen. De ønsket på lik linje med menn å kunne delta i offentligheten, arbeide som profesjonelle kunstnere, forvalte sin egen økonomi og administrere sine liv. Frida Hansens eget liv og hennes kvinnefremstillinger kan tolkes som tegn på kvinner med de samme ambisjoner. Kanskje var ønske om å bryte ned de konvensjonelle kjønnsroller deres primære agenda, noe Frida Hansens egen biografi bærer preg av å dele. Muligens ble hennes tekstilkunst og dets motiver betraktet som en trussel mot den etablerte oppfatning av kunstbegrepet på grunnlag av det faktum at hun vevde bilder med handlekraftige og aktive kvinner som sitt hovedfokus. Anniken Thues forskning trekker frem norske kunstkritikers kommentarer om at Frida Hansens kunst simpelthen ikke var ”norsk” nok for å fortjene ros og anerkjennelse.¹¹⁶ Hansen vever nye kvinneskikkelser som viser hvordan kvinnens rolle i samfunnet er i endring. Kan Frida Hansens utestengelse fra den norske kunstverden på bakgrunn av dette muligens skyldes at hennes tekstilarbeider presenterer målbevisste kvinner som utsondrer en ny ideologi om det å være kvinne som virket truende?

Med tanke på at Frida Hansens opphold i Paris og hennes bekjentskaper i Norge var hun unektelig bevisst på samtidens kunstneriske trender, og var som poengtert tidligere samfunnsengasjert, men gitt de omstendighetene hun levde under måtte hun utvikle sin egen måte å uttrykke seg i hennes forsøk på å etablere seg som kunstner. Hun skapte tekstilkunst som hvor moderne ideer avsløres ved bruk av garn og vevstolen. Gjennom sin kropp skaper hun fremtidens kvinner, og i motsetning til kontrast til Rossettis konstruksjon av ”Sidal” som en signifikant for kvinner, kan glorien over kvinnene i Hansens bilder forstås som en

¹¹⁵ Ueland, Leithe, Gudmundson, *Frida Hansen- Art nouveau i full blomst*, 35.

¹¹⁶ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 74.

signifikant for en alternativ forståelse av hva det å være kvinne innebærer. Hun er ingen tvilsom *Jezebel*, ei ingen prektig *Madonna*. Kvinnene i Hansens bilder bærer glories, visuelle tegn på hellige skapninger. Allikevel kan det tolkes som at Frida Hansens kvinner ikke skal forstås som skapninger fra en himmelsk dimensjon, men som fysiske kvinner av jorden. Måten kvinnene i *Semper vadentes*, *Melkeveien* og i *Salomes dans* dominerer flaten og deres fysiske fremtoning i bildene gjør at de fremstår som jordiske kvinner. *Melkeveiens* kvinners hvite kjoler og liljene i *Pintse-chor* symboliserer muligens uskyld og den hellige Maria. Dette er kvinner som føder barn, som bringer menneskeheten videre. I Frida Hansens kunst feires kvinnen som et individ med guddommelige egenskaper i kraft av hennes evne som skaper av liv og skaper av kunst.

4.5 Om Salomes nye identitet

Den infamøse art nouveau kunstneren Aubrey Beardley (1872- 1898) utfordret det viktorianske England med sin skandaløse versjon av nymfen *Salome* (fig.12) Overraskende nok lot Beardsley sin *Salome* å være påkledd, slik at hennes sensuelle natur ikke kommer til syne, noe som kan betraktes som en uventet manøver i sammenheng med fremstilling av den syndige fristerinnen. Men allikevel, Beardsleys illustrasjon viser *Salome* svevende i luften, mens hun holder den hellige døperens hode i hendene. Bilde fikk tittelen *The Climax*, noe som stadfester *Salomes* tilfredstillelse, og teaterplakatens seksuelle art.¹¹⁷

Frida Hansens versjon av den beryktede scenen *Salome dans* ble produsert i forbindelse med Verdensutstillingen i Paris i året 1900.¹¹⁸ Beardsley tegninger av *Salome* i forbindelse med Oscar Wildes kontroversielle teaterstykke fra 1891 responderer med historiens tolkning av *Salomes* skjebne som en farlig *femme fatale* som hensynsløst bruker sin seksualitet som middel for å utføre bestialske drap. Frida Hansens versjon avviker dog fra denne kvinne-fiendlige tolkningen. Hansen fremstiller *Salome* med et noe unnvikende og introvert blick. Kan det hende at hun bevisst gir *Salome* et ansikt som ikke virker inviterende og velvillig som en kommentar til samtidens umiskjennelige ytringer av denne beryktede kvinnen? Frida Hansens lesning av dramaet som er i ferd med å finne sted er befinner seg nærmere den bibelske historien enn den moderne Aubrey Beardleys formulering.¹¹⁹

Ved å nedtone *Salomes* seksualitet presenteres hun med en verdighet og menneskelighet fraværende i Klimt, Moreau og Beardsleys versjoner. Frida Hansen følger

¹¹⁷ Hirsh, *Symbolism and Modern Society*, 131, 132.

¹¹⁸ Ueland, Leithe, Gudmundson, *Frida Hansen- Art nouveau i full blomst*, 37.

¹¹⁹ Ueland, Leithe, Gudmundson, *Frida Hansen- Art nouveau i full blomst*, 41.

estetisismens språk ved at bilde er rikt ornamentert og dekorert, og hovedpersonen fyller tiden estetiske krav om ynde og eleganse. Allikevel, Salomes ”kvinnelighet” i Hansens tolkning vises ikke den typiske tvetydigheten mellom den vakre kvinnens dødelige tiltrekningskraft med elendighet og undergang som følge. Den samme dualismen som mange opplever i Muchas kvinneframstillinger, hvor kvinnene fremstår både som fristerinner og jomfruer, finnes også i Hansens Salome ved at hun er både sensuell, men også menneskeligjort.

Anniken Thue har tidligere kommentert likheten mellom posituren til kvinnen i Muchas litografi *La Trappistine* fra 1897 (fig. 13) og Hansens Salome.¹²⁰ Kan det være at Frida Hansens klare nikk mot Muchas reklameplakat indikerer en sympati for hans tilnærming til art nouveau og estetisismen hvor skjønnheten som skulle formildes *også* kunne bære av dypere mening?

4.6 Om floral/feminitet

For å se nærmere på Frida Hansens tolkninger av ”feminitet” gjennom estetisismen og art nouveau formspråk vil dette underkapittelet redegjøre for hvordan et prangende planteliv ble benyttet som et av virkemidlene innen stilretningene for å skape konnotasjoner mellom kvinner og natur. Deretter vil kapittelet forsøke å belyse hvilke konsekvenser det medførte i forhold til kvinners ønske om anerkjennelse som profesjonelle kunstnere.

Frida Hansens billedvev lot seg ikke diktere av det typiske konseptet om hva feminitet skulle være. Hansens tekstilkunst og kvinneskildringer viste en annen oppfatning av feminitet, og på denne måten demonstrerte hun at tidens sedvanemessige kvinneframstillinger ikke lenger var gyldige. Det er stor sannsynlighet for at Hansen valgte å vie en betydelig del av billedflaten i *Pintse –chor* til hvite liljer nettopp på grunn av deres religiøse symbolikk med tanke på kyskhets og renhet. Igjen finner vi kvinner *in gloria*. Hansens kvinneskikkelser presenteres i følge oppgavens tolkning som hellige. Englekoret er velkjent fra kristendommens liturgi. Den kristne engelen kan forstås som en antropomorfisk syntese av hellige dyr som ørnen, svanen, fønixen for å nevne noen. Engler kan beskrives som en blanding av svanens hvithet, ørnens penetrerende syn og fønixens udødelighet.¹²¹ Engler som musikere og sangere kan i kunsthistorien gjenkjennes som allegorier for harmoni i de himmelske sfærer, men for art nouveau kunstnere var det ikke uvanlig å benytte kvinner for å personifisere musikk.

¹²⁰ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 54.

¹²¹ Mathilda Battestini, *Symbols and Allegories in Art* (Los Angeles: Getty Trust Publications, 2005), 154.

Hansens englekor kan tolkes som hybrider mellom kvinner og engler. Fra 1200 tallet var normen å fokusere på englenes hoder eller vinger i bildene for å understreke deres spirituelle og immatrielle natur.¹²² Pinsekorets overkropp domineres av glorien, men korets underkropper er iført kjoler med mønstre og sjatteringer kjent fra samtiden og gir assosiasjoner til Gustav Klimst abstraherte former sin utforming av kvinnekroppen. Figurene i koret er i karakteristisk art nouveau stil utformet med modellerte overkropper, men stiliserte, abstraherte og forlengende underkropper.

De gylne fargene koret er kledd er også knyttet opp mot det guddommelige.¹²³ Hansens kvinner er verken en *lily woman* eller en *femme fatale*, hun er hellig uten å fremstilles som den konvensjonelle stereotypen *Madonna*. Stort sett alle Frida Hansens kvinneskikkelser bærer glorier, og det er verdt å bemerke seg over hvor radikalt det var at en personlig kristen kvinne velger å skjenke kvinner status som hellige på slutten av 1800- tallet.

Det syngende koret er omgitt av hvite blomster som minner om liljer. Den hvite liljen var en viktig attributt i den kristne kunsten, og symboliserer i følge Battestinis bok *Symbols and Allegories in Art*, dyd og renhet, ofte assosiert med Jomfru Maria. Mange kunstnere har gjennom kunsthistorien benyttet blomster i sine motiver for å formidle spesifikke budskap.¹²⁴ Siden middelalderen har floral symbolikk blitt brukt som en ekvivalens til feminitet. Blomstenes egenskaper ble beskrevet som feminine egenskaper som kvinner ideelt sett skulle etterligne. Som nevnt var representasjoner av Jomfru Maria inkludert en hvit lilje som skulle avspeile hennes spirituelle og seksuelle uskyld.¹²⁵ Denne trenden fortsetter, og i løpet av 1800- tallet mange kunstnere benyttet hyppig blomster som en standard rekvisitt i sammenheng med portrettering en av kvinner.

Manifestasjonen av kvinne/blomst metaforen vokste enda tydeligere frem med den estetiske bevegelsen og blant art nouveau- kunstnere.¹²⁶ Det typiske motivet var som tidligere nevnt en eller flere kvinner plassert i en setting med blomster, gjerne en innhegnet hage eller i en blomstereng. Kunstneren manipulerte komposisjonen slik at kvinnen(e) skulle likne mest mulig på blomster. Andre eksempler på hvordan kvinner representerte et foretrukket tema finnes i kunstnerskapet til en av estetisismens mest berømte kunstner, Albert Joseph Moore

¹²² Battestini, *Symbols and Allegories in Art*, 150.

¹²³ Battestini, *Symbols and Allegories in Art*, 154.

¹²⁴ Mathilda Battestini, *Symbols and Allegories in Art*, 154. (sjekk)

¹²⁵ Annette Stott, "Floral Femininity: A Pictorial Definition" i *American Art*, Vol. 6, No 2, publisert av The University of Chicago på vegne av Smithsonian American Art Museum, 1992, www-jstor-org.ezzproxy.uio.no den 19.03.19..61.

¹²⁶ Stott, "Floral Femininity: A Pictorial Definition" i *American Art*, 61.

(1841- 1925) Hans maleri *The Dreamers* fra 1882 (fig. 13) fremstiller et yndet tema for Moore, nemlig sovende kvinner. Kvinnene i Moores bilder er typisk omsvøpet greskinspirerte draperier, sovende på svulmende fløyelsputer i beroligende dekorative settinger. Moores kunstneriske ambisjon var visstnok å fjerne all form for menneskelig følelse i bildene sine.¹²⁷ Liknende motiver finnes også hos Edward Burne- Jones (1883- 1898) som Frida Hansen angivelig var influert av i forbindelse med sin interesse for Arts & Crafts bevegelsen og William Morris.¹²⁸

Serien *The Legend of the Briar Rose: The Princess and her Maidens* (fig.14) malt i perioden 1871-90 viser sovende prinsesser i et rom fylt av rosebusker. Burne- Jones' gode venn William Morris var involvert under produksjonen, og skrev poesi som skulle akkompagnere verket: "The fateful slumber floats and flows About the tangle of the rose."¹²⁹ Analogien mellom kvinner og blomster er et hyppig brukt motiv i 1880- 1890 årene. Til tross for omfanget av opplag av denne billedsjangeren er det verdt å bemerke at bildenes motivtype er lite utforsket. Gjennom denne type malerier ble den viktorianske definisjonen på feminitet illustrert i en tid hvor mange kvinner utfordret nettopp denne oppfatningen av kvinner. I følge Annette Stott artikkel "Floral Femininity: A Pictorial Definition" i *American Art* kan blomster/kvinner motivene forstås som en konservativ respons på kvinnesaksforkjempere og diskursen rundt fenomenet den "nye kvinnen". Ved å forsøke å kontrollere hva som skulle definere feminitet ble det konstruert en sjanger som skulle opprettholde det tradisjonelle bilde av "kvinnelighet" i en tid preget av sosial endring. Det kan argumenteres for at de florale/feminine maleriene konstituerte en respons fra kunstnere i forhold til den gryende trussel kvinnesaksspørsmål kunne utgjøre mot kunsthierarkiene.¹³⁰ Mange kvinner utfordret maktbalansen i kunstverden ved at de forlot de typiske kvinnekunstene som eksempelvis blomstermaleri og porselendekorering, til fordel for medier betraktet som "maskuline" som eksempelvis staffelimaleriet. Men blomster/kvinne- maleriene insisterte på at kvinner fortsatt skulle tilhøre en virkelighet knyttet til en verden av natur og blomster. Det var ikke tilfeldig at blomster ble ansett som en passende analogi til kvinner. Blomsters primære formål var dets dekorative funksjon, og den estetiske glede gjennom stimulering av sansene. Blomsters egenskaper som passive og vakre var også kvaliteter mange mente datidens kvinner burde strebe etter. Blomstermotivernes popularitet sammenfalt

¹²⁷ Lambourne, *The Aesthetic Movement*, 196.

¹²⁸ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 43.

¹²⁹ Lambourne siterer William Morris' dikt i *The Aesthetic Movement*, 196.

¹³⁰ Stott, "Floral Femininity: A Pictorial Definition" i *American Art*, 62.

med den estetiske bevegelsen og art nouveau- stilen preferanse primært fordi blomstens hovedformål nettopp var estetisk tilfredstillelse via sansene. Det samme kan sies om motiver av kvinner.¹³¹ Men kvinners nye identiteter kom ved århundreskiftet stadig mer til syne, og ikke minst kvinnesaksforkjempernes forsøk på å jevne ut kjønnsforskjellene som mange opplevde som begrensende. Passiviteten som understrekes i den floral/feminine sjangeren fremstilte etterhvert et ideal mange kvinner i den virkelige verden nå avviste.¹³²

Som tidligere nevnt er det nærliggende å anta at denne motivtypen kan tolkes som en reaksjon på den pågående kvinnesakskampen ved at noen kunstnere illustrerte en visuell beskrivelse av feminitet med utgangspunkt i den flora verden. Men den kan også forstås som en respons til spørsmålet om kvinners rolle i den høyverdige kunsten. Dyktige mannlige kunstnere fikk automatisk status profesjonelle og var frie til å ta i bruk oljemalerier, historiemaleriet og landskap som medier for sin kreativitet. Kvinner med kunstnerisk talent ble som regel aldri gitt status som noe annet enn amatør og kun et fåtall fikk anerkjennelse nok til å kunne omtale seg som kunstnere. Et viktig kriterie for å kunne oppnå status som profesjonell kunstner var verkene ble stilt ut ved anerkjente gallerier, men galleriene i Frida Hansens samtid var forbeholdt menn, fordi kvinner hadde ikke det samme tilgang til offentligheten.¹³³

At Frida Hansen hadde et lidenskapelig forhold til flora og fauna er godt dokumentert, og den store hagen ved herskapshuset på Hillevåg var visstnok et fabelaktig syn. Det fortelles om papegøyer, påfugler, vinterhager og eksotiske planter i hennes spektakulære hageanlegg,¹³⁴ og i Hansens tekstilkunst hvor blomster og planter vies betydelig oppmerksomhet. Men Hansens komposisjon av kvinner og blomster gjenspeiler naturlig nok ikke det samme kvinnesynet som de floral/feminine motivene illustrert ovenfor. Kvinnen og blomstene tilhører på et vis den samme verden, men presenteres samtidig som autonome. Det er dog noen likhetstrekk i måten kunstnerne bak blomst/kvinne motivenes utforming av kvinnenfiguren som blomster, altså hvordan kjolen og posituren formes for å etterlikne blomster med kvinnene i *Pintse- chor*. Liljenes stilker har den samme flate rektangulære form som korets kjoler. Det eneste som skiller dem er de abstrakte mønstrene som pryder kjolenes tekstiler. Til tross for at liljene og kvinnene er i tett berøring, og at noen av liljene tvinger seg mellom kvinnenens armer, vekkes ikke den samme idéen om kvinner som blomster. Frida

¹³¹ Stott, "Floral Femininity: A Pictorial Definition i *American Art*, 62.

¹³² Stott, "Floral Femininity: A Pictorial Definition i *American Art*, 73.

¹³³ Pollock, *Vision and Difference*, 97.

¹³⁴ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 15.

Hansen elsker unektelig blomster og lot de pryde stort sett alle av hennes arbeider, men hun stiliserer de, hun presenterer dem på en måte hvor det ikke trekkes analogier mellom dem, eller hvor de er fremstilt for å etterlikne hverandre.

4.7. Om *Pintse-chor* og Klimt

For å illustrere hvordan Frida Hansen kan plasseres som en del av ny gruppe kunstnere som bidro til å endre den visuelle kulturen med art nouveau som utgangspunkt, er den østerrikske maleren Gustav Klimt en figur verdt å trekke frem i denne sammenheng, fordi han også skapte sin egen retning på samme måte som Frida Hansen.

Sessjonistene delte noe av tankegodset bak den franske art nouveau- stilen. Blant annet ved at de også strebet etter et kunstnerisk uttrykk som kunne visualisere det moderne menneskets måte å forholde seg til en ny virkelighet, i en tid preget av forvirring og kulturelt kaos. Klimts kunst kan sies å illustrere aspekter ved periodens sosio-kulturelle stemning.¹³⁵

Det var mange ulike tankestrømninger som bidro til å forme den visuelle kunsten i Europa i fin- de- siècle Europa. Frida Hansen hadde et opplagt ønske om en løsere og mer eksperimenterende tilnærming til kunst, ved at hun nektet å la seg diktere av kunstindustrimuseenes maksime i forhold til hvordan en ”norsk” billedvev skulle fremstå. Både Klimt og Hansen vendte seg mot de mer kunstnerisk fremadskridende landene for kreativ stimulans. Klimt lot seg inspirere av pre- rafaellittenes og *Jugend-* stilen ved at han var sympatisk til deres avvisning av den klassisismen i søken etter å kunne formidle modernitet i det fin- de- siècle mennesket.¹³⁶ Det samme kan sies om Frida Hansen. Hun hentet inspirasjon fra samme retninger, men også arts & crafts bevegelsen for å frigjøre seg fra den nasjonale kunstneriske skjema hun ble forventet å forholde seg til. På denne måten kan hun sies å være en del av sin generasjons opprør mot kunst- autoritetene på lik linje med andre avant- garde kunstnere i Europa.

Det kan tolkes som om Klimt hadde et konfliktfylt forhold til det fysiske og metafysiske. Forholdet mellom drømmer og realitet. Kunsten hans kan oppleves som en evig konfliktfylt indre strid mellom det åndelige og det fysiske. Disse kategoriene hadde begynt å miste holdepunktene og gyldighet i *fin- de siècle* perioden, noe som også kan ha vært en konsekvens av Freuds publikasjoner om drømmetydning, og et resultat av menneskets eksistens i ny og ukjent verden.¹³⁷ I likhet med Klimt er også Hansens motiver nostalgiske

¹³⁵ Schorske, *Fin- de- siècle Vienna- Politics and Culture*, 209.

¹³⁶ Schorske, *Fin- de- siècle Vienna- Politics and Culture*, 214.

¹³⁷ Schorske, *Fin- de- siècle Vienna- Politics and Culture*, 226.

gjenskapninger av en arkaisk kultur, og befinner seg i en slags fantasiverden preget av spiritualitet og mystisisme. Hennes arbeider befinner seg i skjæringspunktet mellom rom og materie, det flytende og det solide, og mellom det geometriske og det abstrakte. Det kan virke som om hun forsøker å forankre seg i en flytende virkelighet både gjennom sine motiver og gjennom veven. I billedveven *Pintse – chor* syntetiserer hun det kjente kristne motivet; det syngende koret med et moderne formspråk.

4.8 Om libeller med en ny agenda

Tema flora og fauna var som diskutert i kapittelet om flora og feminitet en del av art nouveau stilens ikonografi. I det lyriske verket *Libellernes dans*, er Frida Hansens dansende kvinner fremstilt som øyestikkere. Billedveven ble produsert under art nouveau stilens gullår ved starten av 1900-tallet, i en periode hvor stilens fasinasjon for dyreriket var knyttet til naturvitenskapens nylige publiserte illustrasjoner av mikroskopiske bilder av insekter, amøber og maneter.¹³⁸ I utstillingskatalogen til Stavanger Kunstmuseums Frida Hansen utstilling i 2015 henviser kunsthistoriker Gudmundson til en av Verdensutstillingens hovedattraksjoner som kort fortalt besto av et monter som inneholdt utsmykkede sommerfuglkvinner og vakre libeller. Ved første øyekast ble publikum forført av over libellens skjønnhet, men skapningens doble identitet ble avslørt når man kom nærmere og studerte øyestikkerens hode hvor et grotesk og spottende kvinneansikt åpenbarte seg i insektets munn.¹³⁹ Men i motsetning til den typiske kvinnefremstillingen innen art nouveau stilen hvor kvinnen presenteres som en hybrid mellom kvinnen og skremmende dyr, sfinkser eller insekter toner Frida Hansen ned erotiseringen av sine libeller. Deres blikk fremstår verken som spesielt innbydende, og selv om kvinnene unektelig viser nakenhet er de ikke presentert som promiskuøse eller som innsmigrende *amazoner*. I lys av Garbs teorier om kjønn på 1800-tallet kan det tolkes som om Hansen tar i bruk et typisk motiv hentet fra gammelnorske myten om *Nøkken*, og til et visst punkt spiller hun på art nouveau stilens tilbøyning mot å knytte kvinnen opp mot natur, sex og død, men fordi hun er kvinne selv fremstilles libellerne med en ladning hun selv kan relatere til.

Art nouveau stilens preferanse mot å trekke frem ekvivalensen mellom kvinner, dyr og natur kan virke noe underlig med tanke på art nouveau stilens progressive ideologi, fordi denne analogien var tuftet den konservative viktorianske oppfatningen av kvinner som bidro til å forsterke ubalansen mellom kjønnene. Art nouveau stilens dekadente temperament berørte

¹³⁸ Ueland, Leithe, Gudmundson, *Frida Hansen- Art nouveau i full blomst*, 47.

¹³⁹ Ueland, Leithe, Gudmundson, *Frida Hansen- Art nouveau i full blomst*, 47, 48.

mange kunstnere i *fin de siècle* Europa og i Norge, og stilens flytende linjer beveget seg inn i symbolismens mystiske motivverden.

4.9 Om arts & Crafts bevegelsen og ”feminine rom” i *I rosenhaven*

I verket *I rosenhaven* (1904) finner vi det ornamentale i form av geometriske mønstre, blomster og igjen kvinner, omstendelig plassert i en rosehave. Det er heller ikke et spesifikt narrativ som illustreres, ei heller et tydelig fokus. Resultatet er drømmelignende effekter med assosiasjoner til en svunnen harmonisk fortid.

Det var mange ulike tankestrømninger i tiden som bidro til å forme den visuelle kunsten i Europa mot slutten av 1800- tallet. Den engelske visjonæren og grunnleggeren av Arts & Craft bevegelsen William Morris (1834- 1896) mente at det etiske aspektet ved vev som et organisk materiale, ikke kunne skilles fra det estetiske. Frida Hansens tekstilkunst bærer preg av samme ideologi, med tanke på hennes egenproduksjon av plantefarger i organiske toner, samt bruk av ull som materialet i kunsten.¹⁴⁰ Gjennom sine arbeider uttrykte Hansen sympati for arts & craft bevegelsens ønske om å utføre ”det gode” arbeide, også for arbeidsprosessens egen del. Det kan tolkes som om hun koblet det fysiske arbeidet med estetiske verdier. Materialet, tekstilet, veven kan sett i dette perspektivet leses som et produkt av Morris’ og arts & craft bevegelsens tanker om håndverk som et instrument for at både betrakter og skaper av verket skulle få tilgang til et nærvær, et møte med noe annet enn teknologi, maskiner og industri.¹⁴¹ Tekstilet refererer til et nærvær, et fysisk møte med noe autentisk, et slags mytisk ideal som kan oppleves i billedveven.

Flere av Frida Hansens verk kan knyttes opp mot den engelske Arts & Craft bevegelsen, som presenterte en ideologi som gjorde opprør mot den ideologiske estetikken som var på vei mot å få hegemoni på slutten av 1800- tallet. Et fellestrekk var at de gikk i bresjen for en estetikk inspirert av Karl Marx filosofi og John Ruskins tekster. Arts & Craft bevegelsen lest gjennom William Morris opphever grensene mellom kunst og hverdagsliv, og samtidig innen billedkunst og håndverk. Autonome og ikke autonome kunstneriske praksiser.¹⁴² Frida Hansens tanker om håndverk og kunst slekter på de samme ideene. Hennes tekstilkunst formidler en sammenheng mellom kunst og håndverk, og ikke motsetninger. Arts

¹⁴⁰ Rosalind Blakesley, *The Arts and Crafts Movement* (London: Phaidon, 2006), 42.

¹⁴¹ William Morris, ”The Lesser Arts” forelesning for The Trades Guild of Learning, London 1877. Trykket i *Hopes and Fears for Art* (London, 1882.)

¹⁴² Knut Astrup Bull, Gali, Andre *Documents on Crafts no: Material perceptions* (Oslo: Norwegian Crafts, 2018), 44.

& Craft bevegelsens primære agenda var å gjenreise kunsthåndverkets kvaliteter, og de var sterkt kritiske til industrialisering og masseproduksjon.

Arts & crafts bevegelsen var tuftet på et omfattende intellektuelt og kunstnerisk fundament. Bevegelsens ambisiøse prosjekt omfattet alt fra hverdagslige objekter til monumental arkitektur. Med sitt utspring i den viktorianske kulturen avskydde Arts & crafts bevegelsens utøvere det britiske imperiets industriobjekter som de betegnet som dårlig utført håndverk og billige reproduksjoner. Ærbødighet for håndverkeren, et godt arbeidsmiljø og en genuin glede i arbeidsprosessen var essensielt for å kunne ha leve et fullverdig liv i følge bevegelsens tenkere.¹⁴³ William Morris bemerker: ”We ought to get to understand the value of intelligent work, the work of men’s hands guided by their brains, and to take that, though it may be rough, rather than the unintelligent work of machines”¹⁴⁴

Frida Hansens motivverden befinner seg som tidligere nevnt et sted mellom pastorale rosehager, kosmos og drømmelignende eteriske settinger med kvinner sentralt plassert. Hansens kunstproduksjon var som de fleste andre kvinnelige kunstnere på den tiden i følge Pollock, påvirket av sosiale forhold, og ikke biologiske, som var den gjengse oppfatning blant den mannsdominerte kunsteliten. Kvinner hadde ikke tilgang til den moderne verden på samme måte som menn, så opplevelsen av modernitet var ikke den samme.¹⁴⁵ Konseptet ”feminitet” ble strukturert rundt den private sfæren, og kvinner ble avbildet steder og på et vis slik at deres kjønnsmessige forskjeller understrekes. Barer, bordeller og caféer ble ”rom” hvor den mannlige moderne kunstner skapte kunst for en mannlig betrakter. Griselda Pollock kommenterer at modernismens kunsthistorie anerkjente kun *en* helt spesifikk tradisjon som den eneste modernismen, et spesifikt kjønn sett med praksiser som hun mener må avsløres for å kunne oppdage og analysere kvinnelige kunstnere som levde under modernismen.¹⁴⁶

Frida Hansen var en moderne kvinne, men mest sannsynlig frekventerte hun ikke steder i offentligheten hvor verkene til eksempelvis Manet og Degas fant inspirasjon. Med unntak av *I rosenhaven* finner ikke motivene sted i den private sfæren, det var heller ikke vanlig i billedvevens motivtradisjon. Rosenhagen bærer preg av å tilhøre en utenomjordisk sfære. Frida Hansens modernisme manifesteres i religiøse, mytologiske og abstrakte ”rom” hvor kvinnens rolle ikke er objektiviserende. ”We cannot ignore the fact that the terrains of

¹⁴³ Blakesley, *The Arts and Crafts Movement*, 7

¹⁴⁴ William Morris, essey ”Useful Work v. Useless Toil” først publisert i 1888 i *Useful Work v. Useless Toil* (London: Penguin Books, 2008),

¹⁴⁵ Pollock, *Vision and Difference*, 74.

¹⁴⁶ Pollock, *Vision and Difference*, 72.

artistic practice and of art history are structured in and structuring of gender power relations.¹⁴⁷

Selv om tekstilkunsten sjeldent avbildet narrativer utenom eventyr og mytologier kan Hansens tekstilkunst i lys av Pollocks perspektiver forstås som produkter av sosiale og kjønnsmessige strukturer som bidro til å avgjøre hvordan hennes kunst kom til uttrykk. Kvinnelige malere ble påvirket av de samme samfunnsmessige strukturer ved at de ikke deltok på de samme arenaer som menn. Ergo malte de bilder fra den verden som eksisterte for dem. Motiver hentet fra deres liv og det som omga dem. Intime mor/barn bilder, unge kvinner i hager, på balkongene og hverdagslige skildringer fra deres private hjem. Dette var aktiviteter som konstituerte passende rekreasjon for borgerskapskvinner i samfunnet.¹⁴⁸ Mannlige billedkunstnere malte scenarioer fra det offentlige livet og populærkulturen hvor det florerer av seksuelle og kommersielle bytter. Kvinner ble ikke eksponert for den ”moderne” verden på samme måte som menn og dette påvirket kunsten deres.

Pollocks perspektiver gir en forståelse av at Hansens tekstilkunst skiller seg fra andre norske kunstnere som eksempelvis Gerard Múnthe grunnet sosiale og politiske forhold som skilte menn og kvinner på 1800- tallet. Hennes kunst passet ikke inn i den kategorien norsk billedvev muligens fordi hun ikke ønsket å følge kunstindustrimuseenes nasjonale linje, men heller å produsere selvstendige og originale moderne kunstverk. For å kunne oppnå status som profesjonell kunstner ble hun nødt til å finne sin egen vei. Hansen og Múnthe kan lett forstås som rivaler, fordi de begge produserer billedvev i Norge mot slutten av 1800- tallet, hvor den ene tydelig foretrekkes fremfor den andre.

Eksempelvis på Frida Hansens marginalisering i kunsthistorien finnes i Rosalind Blakesleys oppslagsverk *Arts and crafts movement* fra så nylig som 2006. I publikasjonen som tar for seg arts & craft- bevegelsen er det Gerard Múnthe som trekkes frem som Norges primære arts & crafts kunstner. Hansen beskrives som designer og Múnthe som maler¹⁴⁹. Selv om Blakesley skriver at de begge mottok gullmedaljer på Verdensutstillingen i 1900, er det Múnthes kunstneriske sammenfall mellom modernisme og old- norske tradisjoner som trekkes frem som vesentlige bidrag til norsk modernisme.¹⁵⁰ En kan stille spørsmålstegn ved hvilke mekanismer som forårsaker en slik ekskludering. Frida Hansens moderne tekstilkunst hadde også utspring fra det gammel- norske med tanke på medium, men samsvarte ikke med

¹⁴⁷Sitat Griselda Pollock i *Vision and Difference*, 76.

¹⁴⁸ Pollock, *Vision and Difference*, 78.

¹⁴⁹ Blakesley, *The Arts and Crafts Movement*, 194.

¹⁵⁰ Blakesley, *The Arts and Crafts Movement*, 195.

kravet om norske dekorative tradisjoner med hensyn til motiv. Avslører oppslagsverkets betegnelse av Münthe som *maler* nedarvede oppfatninger om at han burde fremheves foran en kvinnelig utøver ved at de ikke likestilles? Det faktum at Frida Hansen deltok i alle ledd av prosessen, i kontrast til Münthe som fungerte som *intellektet* bak arbeidene forsterker muligens denne utvelgelsen. Slike holdninger har røtter i kunsthistoriens behandling av sjangerhierarkiene og kjønshierarkiene, som også var dypt befestet under modernismen. Til forfatterens forsvar er det meget mulig at hun ikke har kjennskap til Frida Hansens bidrag til den norske modernismen, nettopp fordi Hansens posisjon i den norske kunsthistorien ikke har den samme status som Münthe. Eksempelet Münthe versus Hansen indikerer at problematikken er strukturell, og at feminismens perspektiver kan bidra til bevissthet og oppmerksomhet slik at historien kan korrigeres, samt at feminismen er like aktuell i dag som tidligere.

Det asymmetriske forholdet mellom mannlige og kvinnelige kunstnere, som resulterte i ulike forståelser av verden og modernitet, forstås av feminismen som strukturelt, og ikke grunnet kvinners manglende evne til originalitet, intellektuell kapasitet eller kreativitet. På samme måte som det har vært fundamentalt å avsløre de forhold kvinnelige kunstnere som Harriet Backer, Kitty Kielland og Harriet Backer arbeidet ut i fra for å kunne avdekke nye dimensjoner i deres malerier, er dette vel så gjeldende i analysen av Frida Hansens kunstnerskap. Det faktum at den historiske konteksten Hansen befant seg i preget mottakelsen hun fikk i hjemlandet sitt bør ikke ignoreres, ettersom kunsthistorien i følge feministiske perspektiver i utstrakt grad var basert på kjønnsmessige maktrelasjoner.

4.10 Frida Hansen og norske kvinnelige kunstnere ved *fin- de-siècle*

Det følgende kapittelet vil se nærmere på noen samtidige norske kvinnelige kunstnere for å undersøke hva det kan bidra til å kaste nytt lys på hennes rolle som både som kvinne og kvinnelig kunstner. Selv om det er tydelig at franske og britiske impulser spilte en vesentlig rolle for den formmessige utformingen av Frida Hansens vevnader er det verdt å rette oppmerksomheten mot det norske *milieu* i hennes mest innovative periode som kunstner. Kapittelet vil hovedsakelig trekke inn maleren Asta Nørregaard (1853-1933) som eksempel på en annen kvinnelig norsk kunstner som arbeidet utover sitt mediums begrensinger.

Linda Nochlins ikoniske spørsmål om hvorvidt det har vært noen stor kvinnelige kunstnere åpnet opp for nytolkninger av kunsthistorie som disiplin. For å forstå kvinnelige kunstprodusenter krevdes det nye innfallsvinkler og nye måter å forstå den historiske

konteksten kvinner som utøvde kunstneriske praksiser måtte forholde seg til.¹⁵¹ Som understreket tidligere var tidens ånd preget av stramme kjønns kategorier hvis tydelige forskjeller var fundamentalt for dets eksistens. Anna Wichstrøm skriver innsiktsfullt om kvinnelige kunstnere: ”Kunsten deres må ses om produkter skapt innenfor bestemte sosiale vilkår. Hver for seg er de kvinnelige malerne personligheter og enkeltskjebner, kunstnere med individuell identitet og selvstendige kunstneriske intensjoner.”¹⁵²

For å skissere opp et bilde av *hvem* de norske kvinnelige kunstnere var, deres bakgrunn og vei mot status som profesjonelle kunstnere nevner Wichstrøm noen fellesnevner som går igjen hos de fleste i mer eller mindre grad. Kort oppsummert: Sosialt sett tilhørte hun samfunnets høyere sjikt, hvor hun fra en ung alder ble oppmuntret til å skolere seg innen diverse kreative aktiviteter som var ansett som passende for dannede unge piker. Etterhvert som hennes talent og ambisjoner utvikle seg fikk hun tillatelse til å oppsøke kunsts skoler for unge kvinner, og i den forbindelse oppholdt i utlandet med økonomisk støtte fra familie eller mindre stipend. Den kvinnelige norske kunstnerens overgang fra amatør til profesjonell var forsiktig og resonnerte med den konvensjonelle tanken om sømmelighet og beskjedenhet. Wichstrøm forteller at deres produksjon som regel var av mindre skala, og at det kunstneriske uttrykket sjeldent var for oppsiktsvekkende eller radikalt, men fikk allikevel en viss anerkjennelse blant kunsts færens kritikere. Vedrørende det mer personlige hadde hun ofte status som ugift og bodde dermed hos familie og slekt, eller i samboerskap med andre kvinnelige kunstnere finansiert av familie og egne inntekter.¹⁵³

Asta Nørregaard passer godt denne beskrivelsen både personlig og profesjonelt. Hvorvidt Frida Hansen og Nørregaard var kjent er uvisst, men de sto allikevel i relasjon til hverandre som profesjonelle kvinnelige kunstnere i Norge det forrige århundreskifte. Wichstrøm kommenterer Nørregaards portrett av sin kollega Edvard Munch fra 1885 i denne forbindelse:

Større kontraster mellom Edvard Munch og Asta Nørregaard kan man knapt tenke seg. Munch var den dristige modernist og avantgardist hvis form og uttrykk gjennomgikk mange skifter, mens Nørregaard holdt fast ved en konservativ realisme og idealisme hun tilegnet seg i de unge år. - sitat Wichstrøm¹⁵⁴

¹⁵¹ Anna Wichstrøm *Kvinneliv kunstnerliv*, 9.

¹⁵² Sitat Wichstrøm *Kvinneliv kunstnerliv*, 9.

¹⁵³ Wichstrøm *Kvinneliv kunstnerliv*, 158.

¹⁵⁴ Sitat Anna Wichstrøm, *Asta Nørregaard- En livshistorie* (Oslo: Pax Forlag, 2011), 6.

Her beskrives realiteten for mange kvinnelige kunstnere i samtiden; Mannen som den selvsikre og progressive modernisten, kvinnen som det tålmodige, imiterende portrettmaleren. Allikevel, selv om Nørregaard på enestående vis behersker realismens formspråk og søker etter en form for idealisering i likhet med klassisismen, skaper hun også portretter av borgerskapet øvre klasse som feirer den sterke kvinnestemmen. Hun representerte den norske overklassen med verdighet og respekt, samtidig som hennes portretter presenterer den portrettede kvinnen som et selvstendig individ, og burde dermed også omtales som moderne til tross for sin tradisjonelle akademistil.

Nørregaard arbeidet med utgangspunkt i en teknikk kunsthistorien omtaler som *pastell*. Pastellen som medium fikk en renessanse etter 1860, og dets estetikk henger sammen med tidens opptatthet av 1700- tallets kultur. Den kan kort forklares som en kombinasjon av tegning og maleri og fikk en feminin ladning fordi pastell- stilen kan karakteriseres som sensuell, diffus og uformell, og den ble knyttet opp mot sminke og dermed en kunstig kvinnelighet, og en skarp kontrast til oljemaleriet.¹⁵⁵ Asta Nørregaards bruk av pasteller har derimot tydelige klare linjer, og har likhetstrekk med oljemaleri. Hun forklarer i sin bok om portretter at hun mener fargen ikke burde ha forrang over streken, noe som indikerer en sans for ”maskulin” tegning.¹⁵⁶

Parallellen mellom Frida Hansen og Asta Nørregaard er muligens ikke opplagt, men de har noen fellesnevner ved at begge revurderer et feminint kjønn medium- Hansen vevevn og Nørregaard pastellen og portrettsjangeren. Begge skaper sine tolkninger av kreative ”kvinnearbeider”. En annen fellesnevner er at det kan tolkes som om de begge fremstiller sine egne opplevelser av hva det vil si å være en moderne kvinne gjennom dette feminint ladede mediet. Kanskje kan det forklares som om arbeidene deres viser deres egen opplevelse av modernitet med utgangspunkt i den konvensjon de måtte forholde seg til. Hvordan de manøvrerte og videreutvikle de medier ansett som passende for deretter å formidle deres kunstneriske agenda. Hansens og Nørregaards motiver er begge preget av vakre gevanter, blomster og dekor. Men det at de bruker feminint kodete symboler betyr ikke nødvendigvis at verkene ikke kan være bærer av et meningsinnhold som motsetter seg den konvensjonelle tanken om *feminin* kunst.

Tilbake til Wichstrøms skjematisk skisse over de kvinnelige kunstnernes fellestrekk. Frida Hansens profil som norsk kvinnelig kunstner er ikke like enkel å plassere, og det skyldes ikke kun at hun arbeider med et annet medium enn de kvinnelige malerne. Hansens

¹⁵⁵ Wichstrøm *Asta Nørregaard- En livshistorie*, 142, 145.

¹⁵⁶ Wichstrøm *Asta Nørregaard- En livshistorie*, 147.

bakgrunn som medlem av Stavanger- elitens øvre klasselag sammenfaller med de andre norske kvinnelige kunstnere, men ellers har Hansen lite til felles med den nevnte gruppen. Det ligger i Frida Hansens unike kunstnerskap en vesentlig forskjell i forhold til at hun var landets første profesjonelle tekstilkunstner og dermed ikke hadde tilgang til offentlig utdanning innen faget. Hun måtte selv oppsøke bondekulturen i Lærdal for å lære seg den gamle vevteknikken.¹⁵⁷ Når det gjaldt motivvalg har oppgaven allerede redegjort for kritikken hun mottok fordi hun ikke fulgte kunstindustrimuseenes fordring om å produsere kunsthåndverk som resonerte med konseptet nasjonsbygging. Hansen gjorde unektelig store kunstneriske sprang som hun ble hardt kritisert for, og hadde hun vært det motsatte kjønn ville hun kanskje ha blitt vurdert som avant- garde, og ikke forbigått i sitt hjemland. Et annet viktig poeng som understreker hennes status som en kvinnelig pioner er det faktum at hun kombinerte rollen som profesjonell kunstner med ekteskap, og forsørget seg og familien når hennes mann ikke lenger var i stand til det.

5. Kvinnen som dekoratør og *objet d'arte*

Det *dekorative* og det *vakre* er ikke nøytrale ord i sammenheng med kjønn og kunst. De er feminint ladet og forbundet med det overfladiske og innholdsløse.¹⁵⁸ Kreative praksiser av ull og tråd som veven ble definert som dekorative objekter, og hadde følgelig en underlegen status grunnet dets ”feminine” karakter. Allikevel demonstrerer Frida Hansen at vevens vokabular kan artikulere mening og dybde på lik linje med staffelikunsten, og kjemper seg inn i billedkunstens verden. Hvordan greide hun overhode å skape meningsfulle verk i et klima hvor kunsthierarkiene var skapt av en dominant gruppe hvis premisser fordret et språk som var konstruert for å bekrefte dets makt og overlegenhet? For å ytterligere belyse hvordan den såkalte dekorative sjangeren oppsto og hvorfor, vil det følgende se nærmere på de sosiale mekanismene som skape den.

Mange tradisjonister var svært opptatt av det de mente var sammenhengen mellom den ”feminine” ynde, dekor og interiør. De så tilbake til 1700- tallets rokokko og dets feminine uttrykk, og var sterk kritisk til feminismen og mente den ”nye kvinnens” ambisjoner om utdanning og aktivitet i det offentlige rom bestred borgerskapskvinnens opprinnelige natur som istedenfor burde vie tiden sin til å pynte både seg selv og sitt hjem.¹⁵⁹ Mange politikere delte de samme holdninger og fastslo at de ville kjempe for å bevare skillene

¹⁵⁷ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 19.

¹⁵⁸ Jorunn Veiteberg, *Frå tause ting til talande objekt* (Oslo: Pax Forlag, 2005), 55.

¹⁵⁹ Silverman *Art nouveau in fin- siecle France: politics, psychology, and style*, 70,71.

mellom menn og kvinner hvor menn kunne vandre fritt i det offentlige rom, mens hjemmets sfære var kvinnenens domene. Den offisielle håndverksbevegelsen stilte seg positive til de de samme antifeministiske oppfatningene, og medlemmene av bevegelsen definerte kvinner som grunnleggende estetiske, med et naturlig kall til å skape vakre omgivelser for sin familie.¹⁶⁰ Silverman skriver: “By celebrating woman as queens and artists of the interior, they developed a powerful antidote to the femme fatale, who threatened to relinquish her role as decorative object and decorative artist.”¹⁶¹

5.1 Kvinneutstillingen i Paris 1892 og feminisering av dekorativ kunst og håndverk

What woman suggests is worth more than she conceives...She assimilates, she adapts, she imitates with extreme delicacy..Technically woman excels at small tasks, no matter how minute, as long as they require nimble hands. As regards invention, woman is superior when she derives a modified impressionability from her constant contact with practical matters, such as dericting manners, and the endless composition of atteries, the expressive organization of furnishings. –Louis de Fourcaud¹⁶²

Konservative krefter som initierte kvinneutstillingen i Paris i 1892 ønsket å presentere en ny fransk stil med utgangspunkt i det organiske, basert på natur og kvinnelige former, men som også var produsert av kvinner. Kvinneutstillingens motiver var å vise hvordan den nye fransk stilens sammenheng med kvinner, både som kunstnere, men også kvinnen som den primære utsmykker av hjemmets interiør. Denne tanken stammet fra den gjenoppdagede aristokratiske tradisjon hvor kvinner rolle som dekorative kunstnere var sentral. Det var i følge Debora Silverman viktig blant tidens intellektuelle å gjennomføre en ”feminisering” av den dekorative kunsten og håndverk forbundet med ”kvinnearbeider.”¹⁶³ Denne kampanjen kan tolkes som et forsøk på å undergrave samtidens kontroversielle, men svært så aktuelle kvinnesaksspørsmål. Kvinner ble fremhevet og proklamert som den sentrale inspirasjon for moderne kunstnere og som kunstneriske objekter.

¹⁶⁰ Silverman *Art nouveau in fin- siecle France: politics, psychology, and style*, 74.

¹⁶¹ Sitat Silverman *Art nouveau in fin- siecle France: politics, psychology, and style*,74.

¹⁶² Silverman siterer Louis de Fourcaud i *Art nouveau in fin- siecle France: politics, psychology, and style*, 199.

¹⁶³ Silverman *Art nouveau in fin- siecle France: politics, psychology, and style*, 193.

Mange republikanere var det Silverman kaller ”familiale feminister”, noe som i korte trekk kan forklares med at de arbeidet for kvinners rettigheter, men forbeholdt at kvinner fortsatt skulle forholde seg til aktiviteter knyttet til den ”feminine” hjemlige borgerskapsarenaen. De fremmet utdanning innen håndverk og design, men samtidig argumenterte de for at utøvelsen av kreative aktiviteter skulle foregå innenfor hjemmets fire vegger.¹⁶⁴

They glorified woman as the creators of private spaces, redirecting new energies for woman's actions from the public professionalism of the ”new woman” to the productive artistry of the maternal decorator. They tried to defuse the threat of the unattractive careerist amazon, or housewife by attributing to woman special powers over the domestic interior and the arts called upon in furnishing it. - Debora Silverman¹⁶⁵

Trusselen om karrierekvinnen skulle undergraves ved å tillegge kvinner spesielle evner som eksempelvis spesifikke evner innen dekor og innredning fremfor kunstarter plassert høyere i kunsthierarkiet. Det ble proklamert at kvinnen var kilden til liv, fantasi og vitalitet. De var talentfulle med hendene, men de hadde ikke egenskapene nødvendig for å skape selvstendig og originalt.¹⁶⁶

I denne konteksten velger Frida Hansen veven som kunstnerisk medium. Hun blir den første som tar i bruk veven etter 1700 tallet, hun bringer det oldnorske ut av den private sfæren og ut i offentlighetens verden av *fine art*.¹⁶⁷ Hun gjenopptar veven, og enda viktigere; hun gjenopptar den og presenterer den som kunst. Igjen, det er vesentlig å huske hvilke omstendigheter hun måtte forholde seg til, og feminismen minner om at for at kunsthistorien skal endres, slik at Frida Hansen skal innlemmes må man forstå hvilke omstendigheter hun arbeidet under. Hvilke kriterier måtte Frida Hansen fylle for å anerkjennes som kunstner? Antakeligvis var det umulig å fylle kunsthistoriens krav til kunstneren grunnet hennes status som kvinne og at hennes medium var veven.

Frida Hansen kan uten tvil regnes som landets første profesjonelle kunsthåndverker, og det kan tegnes en rett linje fra Hansen til vår samtids tekstilkunstnere. Men hun hadde en tosidig agenda ved at hun smeltet sammen håndverket med kunst, og hennes innsats ble ikke

¹⁶⁴ Silverman *Art nouveau in fin- siecle France: politics, psychology, and style*, 196.

¹⁶⁵ Sitat Silverman i *Art nouveau in fin- siecle France: politics, psychology, and style*, 198.

¹⁶⁶ Silverman *Art nouveau in fin- siecle France: politics, psychology, and style*, 198.

¹⁶⁷ Liium, *Norsk tekstilkunst*, 84.

tatt i betraktning fordi hun var kvinne.¹⁶⁸ Hun var ikke kun opptatt av å en kunstnerisk frigjøring i forbindelse med håndverk¹⁶⁹ men det kan tolkes som om hun også ønsket en frigjøring av kvinnen og ikke minst den kvinnelige kunstneren.

Griselda Pollcok påpeker feminisering av eksempelvis broderi som med sine røtter fra middelalderen ble brukt som et tegn på kvinnelighet under victoriatiden, og en direkte kobling mellom kvinner og håndverk ble konstruert.¹⁷⁰ Denne oppfatningen bidro til at vurderingen av et arbeid ble basert på opphavspersonen. Pollock viser til et eksempel hvor tepper produsert av Navaho- indianere ble utstilt ved store museer. Kritikernes vurderinger avslørte at for å kunne tillegge arbeidene status som kunst måtte man ignorere det faktum at teppene var produsert av en lavstatus urbefolkning og se bort ifra de håndverksmessige assosiasjonene ved verkene, men late som om det er bilder på lerreter. Verkenes status var opplagt knyttet til hvem som hadde laget dem¹⁷¹ Kvinnelige kunstnere kunne tolereres av 1800 tallets kunstelite så lenge hun forholdt seg til de kravene hun måtte tilfredsstill i forhold til sjanger og hvordan hun presenterte seg selv som kvinnelig kunstner.¹⁷² Pollocks innsikter kan bidra til å forklare hvordan den negative resepsjonen av Frida Hansen antakeligvis var i sammenheng med lignende holdninger. Frida Hansen ble antakelig vurdert først og fremst som kvinne og veverske, ikke som kunstner.

Randi Nygaard Lium kommenterer den interessante sammenheng mellom norsk tekstilkunst og kvinnesak mot slutten av 1800- tallet her til lands. De samme fremtredende skikkelsene som gikk i bresjen for stiftelser av kvinnesaksforeninger, eksempelvis Randi Blehr som var en god bekjent av Frida Hansen var også engasjerte i profesjonaliseringen av husflidsarbeid som tekstil. Sterke krefter innen norsk kvinnefrigjøring bidro altså i stor grad til den norske vev- renessansen som så dagens lys ved det forrige århundreskifte.¹⁷³

5.2 Om The Honorable Womans Exhibition 1893

De to neste delkapitlene vil ta for seg hvordan Frida Hansens kunst som en del av landets vev-renessanse kan plasseres i en større sammenheng hvor kvinnelige kunstnere fikk muligheten til å presentere kvinners kunst ut i fra deres egne premisser ved

¹⁶⁸ Wildhagen, *Formgitt i Norge*, 74.

¹⁶⁹ Wildhagen, *Formgitt i Norge*, 74.

¹⁷⁰ Parker og Pollock, *Old Mistresses- Woman, Art and Ideology*, 58, 59.

¹⁷¹ Parker og Pollock, *Old Mistresses- Woman, Art and Ideology*, 69.

¹⁷² Parker og Pollock, *Old Mistresses- Woman, Art and Ideology*, 96.

¹⁷³ Lium, *Norsk tekstilkunst*, 84, 85.

Verdensutstillingen i Chicago 1893. *The Honorable Womans Building* ble en arena hvor Frida Hansen deltok med en kvinnepolitisk billedvev.

I lys av den kvinnepolitiske debatten på slutten av 1800- tallet ble det i forbindelse med Verdensutstillingen i Chicago aktuelt med en egen bygning hvor kvinners kunst og håndverksarbeider skulle presenteres. Frida Hansen kom antakeligvis i kontakt med Den store Kvindesagsforening gjennom sitt bekjentskap med Kitty Kielland og Randi Blehr, og tok på seg oppdraget å produsere et teppe på vegne av foreningen som skulle stilles ut på Kvinne-paviljongen ved Verdensutstillingen i Chicago i 1893.¹⁷⁴ Amerikanske kinnesaksaktivister så den kommende Verdensutstillingen som en mulighet til å fremme likestillingsproblematikk i forhold til presentasjonen av menn og kvinners kunst i de ulike bygningene. Denne gruppen kalte seg i følge den amerikanske kunsthistorie professor Wanda M. Corns treffende kalt *The Isabellas* etter dronningen som finansierte utstillingen.¹⁷⁵ De var i utgangspunktet svært uenige i egne kvinnebygninger fordi de mente det bidro til en isolering av kvinner og en fremhevelse av at kvinners kunst skulle behandles som noe ”annerledes” og spesifikt egenartet. Oppfordringen ble som forventet avvist. De kvinner som etterhvert fikk støtte av styret ved Verdensutstillingen til å sette sammen *The Honorables womans building* var en sammensetning middelklasse og borgerskapskvinner som engasjerte seg, dog noe halvhjertet, sett med dagens øyne til kvinnesaksspørsmålet. Gruppen inkluderte muligens en og annen *suffragette*, men de var mer opptatt av å utvide kvinners innflytelse på samfunnet, edruelighet, forbedret juridisk beskyttelse for kvinner i arbeidslivet og muligheter for kunstutdanning for kvinner, enn spørsmålet kjønnsdiskriminering og like rettigheter. Allikevel må de i lys av det historien forteller oss om det forrige århundres kjønnsmessige og sosio- politiske forhold krediteres anerkjennelse for hvordan de utfordret grensene over hva kvinner kunne gjøre. Corn definerer de som en form for post- viktorianske kvinner, som fulgte den konvensjon i forhold til det huslige og femininitet, men som etterhvert som de ble voksne utfordret grensene de mente var begrensende. Kvinnene befant seg på startstreken til å tre inn i en annen form for kvinne som enda ikke var sosialt akseptert.¹⁷⁶

The Honorable Womans Buildings hovedfokus var kvinners arbeider og kvinners talenter fra hele verden.¹⁷⁷ Aasta Hansteen hadde i 1888 lansert Solblomsten som et symbol på kvinnefrigjøring. Blomsten hadde likhetstrekk med løvetannen, og ble beskrevet som ”den

¹⁷⁴ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 32.

¹⁷⁵ Wanda M. Corn, *Womans Building History Public Art at the 1893 Columbian Exposition* (Los Angeles: University of California Press, 2011), 87.

¹⁷⁶ Corn, *Womans Building History Public Art at the 1893 Columbian Exposition*, 81.

¹⁷⁷ Corn, *Womans Building History Public Art at the 1893 Columbian Exposition*, 5.

urt som gror jo mer den trendes.” Løvetannen ble dermed et passende symbol på ”nye kvinnen” som ikke lot seg kue i en mannsdominert verden.¹⁷⁸ Hansen skapte ut i fra dette premisset verket *Løvetand* i 1893. Billedveven kan regnes som et viktig skritt i retning mot at tekstil oppfattes som et eget selvstendig medium, samtidig som det understreket Frida Hansens eget engasjement for kvinnesak.¹⁷⁹

Kvinnene som fikk muligheten til å presentere sine arbeider og være en del av et bemerkelsesverdig prosjekt som kvinne- bygningen sto ovenfor en rekke spørsmål. På hvilke måter kunne de bruke denne muligheten til å skape kunst? Ikke minst, hvilke temaer ville de ta for seg, og hvordan skulle kvinner fremstilles i kunsten? Lederen for kvinne- paviljongen kjent som Mrs. Palmer, sendte ut bestillinger på verk som skulle vise samtidens progresjon og kvinners fremgang.¹⁸⁰

Mange kvinner ved utstillingen, inkludert Frida Hansen, formulerte tidlige visuelle historier om den ”nye kvinnen”. Historier hvor kvinner stirrer med klart blikk utover horisonten mot nye fremtidige muligheter. På lik linje med andre kvinnelige kunstnere som stilte ut ved paviljongen tar Hansen i bruk tradisjonell ikonografi hentet fra mytologiske eller religiøse historier, men revurderer og moderniserer kvinnens historie og fremstilling. Det er interessant å se hvordan kvinner fremstilte andre kvinner i kunsten gitt muligheten. Selv om de ulike kvinnelige kunstners bilder artikulerte seg ulikt fra hverandre, resonerte innholdet med hverandre. I mange av verkene ved *The Honorables Womans Building* er kvinner sentrale aktører som antyder at fremtiden vil kunne bidra til muligheter de tidligere ble nektet. Ved utstillingen i 1893 var mange mannlige kunstnere som visuelt formidlet fremgang og muligheter knyttet til vitenskapen og teknologien de hadde konstruert. Kvinner oppfant sitt eget billedlige vokabular hvor de formidlet mulighet for utvikling som lå foran kvinner i fremtiden.¹⁸¹ Både berømte kunstnere ved utstillingen som Mary Cassatt (1844-1926) og den mindre kjente Frida Hansens offentlige liv som profesjonelle kunstnere reflekterer den samme drivkraft og iherdige ønske om selvstendighet mange av kunstverkene antyder. Mange publikummere og kritikere reagerte på det de mente var mangel på ”femininitet” i kunsten. Både menn og kvinner reagerte negativt i følge Wanda M. Corn på hvor lite ”feminin” utstillingen var.¹⁸²

¹⁷⁸ Thue, *Frida Hansen- en europeer i norsk tekstilkunst*, 32.

¹⁷⁹ Thue, *Frida Hansen- en europeer i norsk tekstilkunst*, 34.

¹⁸⁰ Corn, *Womans Building History Public Art at the 1893 Columbian Exposition*, 92.

¹⁸¹ Corn, *Womans Building History Public Art at the 1893 Columbian Exposition*, 114.

¹⁸² Corn, *Womans Building History Public Art at the 1893 Columbian Exposition*, 168.

Etter å ha skissert opp noe av kvinne- utstillingens kontekst vil dette avsnittet se nærmere på arbeider produsert av Frida Hansen i forbindelse med Verdensutstillingen i Chicago ved årskifte 1893/94. Paradoksalt nok, med tanke på den krasse kritikken Frida Hansen fikk i Norge, ønsket Den Norske Husflidsforening å presentere Hansens billedvev som eksempler på hvordan utviklingen innen den norske tekstilkunsten utartet seg.¹⁸³ *Flyvende Vildender* (1892/93) og *Havfrue og Svaner* (1892/93) var i følge Anniken Thue de mest interessante og betydningsfulle teppene og hun skriver ”Begge representerer klare avvik fra den tradisjonelle linjen som på dette tidspunkt ellers var dominerende”¹⁸⁴ Frida Hansen mottar fabelaktige kritikker og applauderes av styremedlem Henrik Grosch i Husflidsforeningen for sin kunstneriske kraft og dristighet i forhold til farger og innovativitet.¹⁸⁵

5.3 Om *Løvetand* – et kvinnepolitisk verk utstilt ved kvinnepaviljongen i Chicago 1893

Teppet *Løvetand* fra 1893 (fig.16) ble presentert ved Kvinnebygningen sammen med en katalog som tok for seg symbolikken i verket. *Løvetannen* opptrer som hovedmotivet, og repeteres gjennomgående i bilde. Teppet måler 200 x 250 cm og føyer seg innunder gruppen med stor- formats vevnader produsert av Frida Hansen. I midten av verket er en kvinne plassert, igjen, som i andre motiver tidligere nevnt har kvinnen hodet hevet og blikket vendt fast mot siden utover mot en horisont vi ikke kan se. Bak kvinnen kan en glassmosaikk av Jomfru Maria skimtes, og kvinnens armer holder rundt to søyler som er en del av et dominerende geometrisk mønster i motivet som gir assosiasjoner til formen til et kirkeskip. Ved hver av hennes sider finner vi en prosesjon av kvinner med løvetannblomster som alle befinner seg på ulike blomstringsstadier. Noen er på et tidlig stadium, kun som en spire, andre er i full blomst, andre er i ferd med å avblomstre.¹⁸⁶ Katalogen fra utstillingen forklarer at de ulike stadier for blomstring fungerte som allegorier for fortid og nåtid. I følge Thue er det selve valget av en plante som forbindes med et ugress som vokser seg sterkere jo mer den motarbeides som gjør at dette teppet kan leses som et bidrag til kvinnesaken. *Løvetannen* ”..symboliserer den nye kvinnen som ikke lot seg kue i datidens mannsdominerte

¹⁸³ Thue, *Frida Hansen- en europeer i norsk tekstilkunst*, 29.

¹⁸⁴ Sitat Thue i *Frida Hansen- en europeer i norsk tekstilkunst*, 29.

¹⁸⁵ Thue, *Frida Hansen- en europeer i norsk tekstilkunst*, 30.

¹⁸⁶ Ueland, Leithe, Gudmundson, *Frida Hansen- art nouveau i full blomst*, 33.

samfunn.”¹⁸⁷ *Løvetand* viser at Hansen på et tidlig tidspunkt i sin karriere antyder kvinnens sammenheng med guddommelighet, lys og spiritualitet ved at kvinnefiguren plasseres foran den hellige jomfruen. Som om hun besitter de samme egenskapene og lovnader om frelse og håp for en ny fremtid. Muligens er det et håp for en ny fremtid for kvinner Hansen antyder med *Løvetand*.

Teppet kan sies å være et av Hansens første store litterære kunstverk, og tekstene som er vevd inn i de geometriske formene tar for seg de fire elementer som jord, luft, ild og vann og to andre tekster tar for seg tema om tidens gang. Det handler om forgjengelig liv på jorden og et evig liv gjennom kristendommen. ”Klokken slaar/ tiden gaar/ evigheden os forstaar/lad os da bruge den kostbare tid/ tjen vor Herre med al vor flid/ så skal vi nok komme hjem.” Den siste teksten kan tolkes som et av teppets primære budskap: ”Når marken ligger mørk og ry med et af løvetand. Den urt som gror jo mer den trædes.” Her knytter Hansen sammen utdrag fra Henrik Wergelands tekster om menneskets evne til fremgang og utvikling og kristendommens evne til å veilede menneske i en god og konstruktiv retning. Men som Gudmundson kommenterer: ”I *Løvetand* er det kvinnes utviklingsmuligheter som kobles sammen med et kristent budskap”. Kvinnen sentralt i bilde presenteres i følge katalogen som selve livet.¹⁸⁸ Vi vet at Frida Hansen selv var religiøs, og det er bemerkelsesverdig hvordan hun i datidens kontekst tolker kristendommen som en støtte og alliert i forhold til spørsmål om likestilling og kvinnens iboende, men dog undertrykte evne til selvstendighet.

Hansens bidrag til Kvinnes bygning i Chicago illustrerer hvordan engasjerte kvinner benyttet muligheten til å presentere kvinner, sett med deres eget blikk. På samme måte som den amerikanske maleren Mary Cassatt ytret ikke Hansens feminisme like konsekvent politisk mange *suffragettes* og kvinnesaksforkjempere. Kanskje var hennes stillferdige aktivisme tuftet uti fra et mer personlig plan. Frida Hansen gikk sin egen vei og skapte ambisiøse nytenkende verk. Verk som *Løvetand* vitner om at Frida Hansen på tidlig tidspunkt i sin kunstneriske karriere *var* opptatt av kvinnesaksspørsmål. Det kan tolkes som om blikket hun rettet mot sine kvinneskikkelser illustrerer hennes tro på kvinners individualitet og kompleksitet. De presenteres som vesentlige ressurser for samfunnet, og gitt muligheten til å utvikle seg utenfor hjemmene ville den ”nye kvinnen” vise sin selvstendighet og blomstre.

I *fin-de-siècle* årene var det fremdeles ikke vanlig at kvinner hadde egne profesjonelle karrierer og livnærte seg selv. Frida Hansen erfarte mange fasetter av livet.

¹⁸⁷ Sitat Anniken Thue i *Frida Hansen- en europeer i norsk tekstilkunst*, 33.

¹⁸⁸ Ueland, Leithe, Gudmundson, *Frida Hansen- art nouveau i full blomst*, 34.

Både som i rollen som kone til en fremgangsrik mann, som kjærlig mor, konkurs og traumatiserende sorg. Etter disse opplevelsene tok hun noen svært radikale valg ved at hun brøt med normen, og bestemte seg for å tre inn i den ambisiøse rollen profesjonell tekstilkunstner. Ved å anvende tekstil som sitt medium artikulerer hun feminisme ved å veve frem interessante versjoner av kvinner. Frida Hansens uvanlige kvinneskildringer manifesterte seg muligens på bakgrunn av hennes egne personlige erfaringer og med hennes eget liv som bakteppe. Hansens kvinner viser et aktivt indre liv. Frida Hansens kvinneskikkelsen som *Salome*, hennes eteriske vesener som skapere av universet eller *Semper vadentes*' standhaftige kvinner på en endeløs reise søker ikke å opphøyes og beundres *kun* for deres ytre kvaliteter, men de viser også indre psykologiske egenskaper som kan tolkes som nye forståelser av hva en kvinne kunne være ved det forrige århundreskifte.

5.4 Om Frida Hansens format/avskjæringer

Fin- de siècle kvinnen skulle som tidligere presisert holde seg til kreative aktiviteter av mindre skala som; broderi tekstilarbeid, porselensmaling og imitasjon av kunsthistoriens mestere. Dette var sysler som i perioden ble regnet som passende kvinners natur som tålmodige og moderlige, og med redusert fysisk kapasitet. Menn skulle absolutt ikke besitte feminine fingernemme egenskaper. Slike sysler kunne føre til "feminisering" og måtte unngås. Menn hadde mental kapasitet til å være nytenkende og originale, samt den nødvendige styrken til å male oljemalerier av betydelige formater.¹⁸⁹ I dette terrenget bestemmer allikevel Frida Hansen seg for å demonstrere at kvinner på samme måte som menn mestrer å arbeide i stor skala. Ved å veve store bilder understrekes kvinnens mulighet til å benytte en typisk "feminint" aktivitet som tekstil til å skape noe originale kunstverk. På ett vis kan det tolkes som om Hansens produksjon vitner om et forsøk på å artikulere at kunst ikke handler om konkurranse mellom mannlige og kvinnelige kunstnere, men om evnen til å skape noe særegent, originalt og individuelt.

Som nevnt har art nouveau sitt utspring fra naturen, og er i prinsipp tredimensjonal. Hansens motiver er imidlertid todimensjonale. Verkene *Pintse – chor*, *Melkeveien* og *Semper vadentes* viser en bruk av flate og ornamentikk som gir assosiasjoner til den bysantiske kunsten. Hun tilpasser den franske stilen, slik at den lettere kan overføres til tekstil. Den todimensjonale billedflaten fra 1400 tallets motiver med enkle linjer uten bakgrunn, samt abstraherte og ornamentale felt fungerte som en dekorativ komposisjonsform som Frida

¹⁸⁹ Tamar Garb *The Body in Time- Figures and Femininity in Late Nineteenth- Century France* (Washington: University of Washington Press, 2008), 120.

Hansen skal ha uttrykt egnet seg godt til den norske vevteknikken.¹⁹⁰ På denne måten kommer de franske impulsene til uttrykk via tradisjonell norsk vevteknikk. Teppenes funksjon er ikke lenger som meterlange tepper til hverdagslig bruk, billedveven hennes presenteres som selvstendige kunstneriske verk.

Melkeveien, *Semper vadentes* og *I rosehaven* er preget av å være øyeblikkskildringer, som om vi kun ser et utsnitt av større hendelser, og *Pintse –chor* har likhetstrekk med den franske plakatkunsten både formalt og med det avlange formatet. Avskjæringene som betoner *Melkeveien* er et kjent trekk ved impresjonistiske malerier, og markerer Frida Hansen som en nytenkende og moderne kunstner. Edward Burne- Jones' maleri fra 1880 *The Golden Stairs* har likhetstrekk med Frida Hansens komposisjon, ved at vi kun får et lite utsnitt av noe som antyder en langt større kontekst. Både i Burne- Jones' maleri og i Frida Hansens *Melkeveien* finner vi den samme repetitive prosesjonen av kvinner. Ved spørsmål om hva som lå bak *The Golden Stairs*, Burne- Jones nektet han å svare. Det estetiske trumfet det innholdsmessige.¹⁹¹ I Hansens *Melkeveien* finner vi den samme prosesjon av kvinner, men de oppleves ikke som om de kun har en ornamental rolle, eller at deres primære funksjon er som dekorative objekter som skal nytes for deres eleganse og yndighet. Selv i all deres utenomjordiske fremtoning fremstilles de med sitt klare blikk som aktive subjekter som med evne til intellektuell kontemplasjon.

Samtlige av Hansens billedvevnader er av oppsiktsvekkende størrelser. Formatene er imponerende, og skiller seg vesentlig fra oljemalerier av norske kvinnelige kunstnere ved det forrige århundreskifte, som i utstrakt grad forholdt seg formater av begrensede størrelser.¹⁹² Det faktum at de storslåtte verkene er tekstilarbeider produsert av en kvinnelig hånd forsterker den oppsiktsvekkende effekten ytterligere. Det monumentale verket *Melkeveien* med sin mørke blå himmel, kun opplyst med gudommelige lysende kvinneskikkelser som dominerer den enorme billedflaten må ha vært et slående syn. *Salomes dans* måler nærmere syv meter, og her har Hansen muligens appropriert et av samtidens populære veggmaleriers primære karakteristikk for å skape den samme monumentale effekten i hennes egne billedvev. *I rosehaven* fra 1904 måler nærmere fire meter. Billedvevens motiv kan minne om noe som kan gjenkjennes fra et brodert putetrekk, men igjen blir det bemerkelsesverdige formatet et mektig virkemiddel som utfordrer de nedarvede skillene mellom kunst og håndverk. Forvirringen forsterkes muligens ytterligere i møte med Hansens kvinner i de

¹⁹⁰ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 43.

¹⁹¹ Lambourne, *The Aesthetic Movement*, 109.

¹⁹² Lium, *Tekstilkunst i Norge*, 92.

skjønneste kjoler sirlig plassert i en vakre rosehage. Her møter betrakter en ”feminin” estetikk forbundet med nålarbeider blåst opp i overdimensjonerte proporsjoner, og fremstår nærmest som en sarkastisk kommentar til den ”maskuline” staffelikunsten og historiemaleriene hvis motiver var forbeholdt menn. Det kan tolkes som om Frida Hansen nekter å undergrave sin ”kvinnelighet” for å lettere få innpass i den mannsdominerte kunsteliten. På selvsikkert vis understreker hun hennes billedvevs status som kunst ved å ta i bruk den høyverdige billedkunstens ”maskuline” formspråk når det gjelder størrelsesforhold. Dekorrammen som omslutter både *Semper vadentes*, *I rosenhaven* og *Salomes dans* understreker både motivets størrelse, og avskjæring. I norsk sammenheng ved det forrige århundreskifte kan Frida Hansens bruk av store formater sies å være enestående. Hannah Ryggen (1894-1970) ble etterhvert hennes arvtaker. Gerard Munthes billedtepper, der han selv utførte kartongene, var også av betydelig størrelse, men de var allikevel av mindre format enn Frida Hansens billedvev. Skal vi finne tilsvarende formater må vi til Sverige og Carl Larssons tepper, Joachim Skovgaard i Danmark og Arts & craft bevegelsen i England med blant andre William Morris. De produserte monumentale gobeliner av store formater. Her var det typiske at menn designet kartongene, men selve vev-prosessen ble utført av kvinner.

Frida Hansens *Løvetand* sin komposisjon med den korslignende formen sentralt i billedflatens midtfelt, samt borden som innrammer det kvadratiske motivet minner om gamle putetrekke etter den flamske tradisjonen.¹⁹³ *Løvetand* var heller ikke det eneste av betydelig størrelse ved Kvinne- utstillingen i Chicago i 1893. Mrs. Palmer- leder for Kvinnenes paviljong ønsket å utsmykke to inngangspartier med store veggmalerier. Hun var dog bekymret for at kvinner ikke ville være i stand til å utføre arbeid av en slik størrelse. Det ble antatt at arbeidet rett og slett ville by på for store anstrengelser for en kvinne. Mary Cassatt og Mary MacMonnies (1858- 1946) ble allikevel invitert til å utføre de to prestisjefulle oppdragene.¹⁹⁴ Det var svært uvanlig at kvinner arbeidet med formater av denne størrelsen, og muligens produserte ikke kvinnelige malere slike kolossale arbeider fordi de aldri ble spurt eller det var ansett som upassende. I forhold til Cassatts arbeid med veggmaleriet til utstillingen mente nok mange at hennes fysikk var for skjør til å håndtere den fysiske styrken som trengtes til å jobbe på stiger og stilas.¹⁹⁵ En annen årsak til at kvinner kunst ikke var forbundet med store formater var muligens fordi nålarbeidene, portrettmaleriene eller andre

¹⁹³ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 33.

¹⁹⁴ Corn, *Womans Building History Public Art at the 1893 Columbian Exposition*, 114.

¹⁹⁵ Corn, *Womans Building History Public Art at the 1893 Columbian Exposition*, 89.

dekorative malerier var av naturlige årsaker små av størrelse. Som nevnt ovenfor ignorerer Frida Hansen denne oppfatningen. Det faktum at hun overdimensjonerer sine motiver kan tolkes som en klare indikasjon på at hun ønsker å understreke billedvevenes status som verdige kunstverk. En av art nouveaus primære betingelser var at utøvere av stilen skulle fremme sin egen kunstneriske intensjon og utfordre mediet og materialets begrensninger. Debora Silverman skriver: “For art nouveau artists, materials were vessels; design substances, no matter how durable and intractable, were designed to yield, bend and rend according to the dictates of the imagination.”¹⁹⁶ Frida Hansen manipulerer og revurderer aller høyeste grad potensialet i veven som et medium for kunst, og hun lar verken kunsthistoriens hierarkiske skiller mellom kunst og håndverk, eller modernismens ekskludering av kvinner begrense hennes ambisjoner. På denne måten approprierer hun elementer fra art nouveau, ved at hun ignorerer sjangerhierarkiene og skaper moderne kunstverk.

6. Om kunst av fibre

Making is in itself a way of understanding the world,
that involves working with and around resistance
rather than avoid it, or try to defeat it .-Darian Leader ¹⁹⁷

I motsetning til i dag hvor det er flytende grenser mellom høykultur og populærkultur, så eksiterte det i Frida Hansens samtid klare skiller mellom husflid, håndverk og den såkalt høyverdige kunsten. Kunsthistoriker Jorunn Veiteberg trekker filosofen Theodore Adornos tanker om inndelingen av de ulike kunststartene som et av modernismens primære kjennetegn,¹⁹⁸ og som kvinnelig kunsthåndverker var Frida Hansen sannsynligvis påvirket av denne tradisjonelle oppfatningen. Selv i dag, perioden som defineres som post- modernismen, kan det oppleves som problematisk å ignorere kunstsfærens skillelinjer. Allikevel er det helt andre kriterier som gjelder, og mange samtidskunstnere kunstnere traverserer med den største selvfølgelighet fra den ene kunstformen til en annen. I følge Jorunn Veiteberg har dette resultert i at kunstnerens rolle har endret seg betydelig.¹⁹⁹ Men igjen, det har ikke alltid vært

¹⁹⁶ Sitat Silverman i *Art nouveau in fin- de- siècle France: politics, psycholgy and style*, 1.

¹⁹⁷ Darian Leader *Hands- What we do with them- and why* (Delhi: Hamish Hamilton, 2016)

¹⁹⁸ Veiteberg, *Kunsthåndverk- Frå tause ting til talande objekt*, 12.

¹⁹⁹ Veiteberg, *Kunsthåndverk- Frå tause ting til talande objekt*, 13.

slik, og Frida Hansen bør krediteres for at hun banet vei for neste generasjons tekstilkunstnere.

Frida Hansens liv som kunstner var fullt av motsetninger. Selv om hun endte opp med å livnære seg som kunstner, er det mulig at hun på et tidspunkt stod ovenfor valget kunst som en behagelig form for selvrealisering, som hadde vært mest naturlig for en kvinne av hennes rang, eller kunst som et lidenskapelig, skapende arbeid med ambisjon om status som profesjonell kunstner. Som oppgaven hittil har forsøkt å skissere var ikke dette et enkelt prosjekt å gjennomføre i Norge på slutten av 1800- tallet. Dette kapittelet vil se nærmere på hvilke konsekvenser hennes valg av tekstil og vev betyr i møte med hennes kunstnerskap.

Gjennom handlingen å veve materialiserer Frida Hansen på ett vis sin egen identitet som kvinne, mens hun samtidig refererer til en lang tradisjon nedarvet gjennom kvinner. Hun demonstrerer også hvordan denne praksis med dype røtter i fortiden kan benyttes som et kraftfullt medium for moderne kunst.

Forholdet mellom ånd og hånd, det intellektuelle versus det manuelle har i følge Glenn Adamson håndverksteoretiker ved Victoria & Albert i London gjennom kunsthistorien vært tema for diskusjon. Mange av diskusjonene har dreid seg om distinksjonen mellom kunst og håndverk, og hvorvidt håndverk bør defineres som noe instinktivt eller ikke-intellektuelt. Noe som kun forgår i hendene. Mens andre kunstarter som arkitektur, kunst og design som noe fundamentalt intellektuelt. Denne opposisjonen har røtter i renessansen hvor det trekkes et skille mellom de liberale og de mekaniske kunstarter. Dette bidro til at den vestlige kulturen nærmest konkluderte med at dette var en oppfatning som hadde eksistert til evig tid.

I boken *The Invention of Craft* poengterer Adamson at håndverkets marginalisering under modernismen, spesielt i forhold til ”fine art” til dels skyldes kunstens dissosiasjon med håndverk. Begrepet *kunst* vil ikke assosieres med begrepet *håndverk*. Adamson kommenterer også det han mener sammenhengen mellom hierarkiene innen kunsten, med kjønnsmessige hierarkier. Det feminine ble beskrevet som noe negativt for å forsterke den mannlige autoriteten, på samme måte trekker Adamson paralleller til håndverkets rolle i forhold til kunst.²⁰⁰

Karl Marx’ sitat ” all that is solid melts into thin air”²⁰¹ avspeiler en fornemmelse mange under *fin- de- siècle* kulturen kunne relatere til. Utsagnet kan knyttes til en forståelse

²⁰⁰ Adamson, *The invention of Craft*, xxiii.

²⁰¹ Glenn Adamson henviser til utsagnet som finner sted i Karl Marx og Friedrich Engels’ Kommunistiske manifest (1848) i *The invention of Craft*, xxii.

av at håndverk med sin dype forankring i materialitet og som en slags kulturell hukommelse, kunne fremstå som et botemiddel til moderniteten mange opplevde som overveldende og fremmedgjørende i tiden mot århundreskifte. Allikevel bør man være oppmerksom på hvor begrensende det er å definere håndverk som *kun* noe fortidig, noe tradisjonelt og konservativt, fordi da avvises også muligheten for å innlemme det i nåtid, fremtid og progresjon.

Møte med Frida Hansens tekstilkunst åpner opp for alternative tolkninger av tekstil og vev som ikke nødvendigvis ikke *kun* bør forstås om en romantisering av fortiden, men heller reflekterer en revurdering av håndverket vev ved at det anvendes som et medium for moderne kunst. Ved å ignorere erkjennelsen om håndverks primære rolle som representant for tradisjon og fortid, frigjøres dets begrensinger og muligheter for revurderinger av mediet kan åpenbare seg. Frida Hansen var *både* en kompetent håndverker parallelt med at hun var en del av modernitet, noe hennes arbeider illustrerer ved at hun bokstavelig talt vever sammen den gammel- norske historien med det kontemporære. Ved å ta i bruk vev og tekstil som sitt medium for kunstnerisk produksjon, kommuniserer Frida Hansen også at det ikke er noen grunn til at *ett* spesifikt medium eller sjanger skal kunne bidra mer kunstnerisk originalitet enn andre. Hansens tekstilkunst åpner opp for en videre diskusjon om dette tema, samtidig som verkene hennes åpnet opp for en revurdering av håndverk som konsept.

Med grunnlag i Adamson teorier er det mulig å tolke Frida Hansens tekstilkunst som et tidlig bidrag til et paradigmeskifte i forhold til den tradisjonelle oppfatningen av kunst og håndverk, og de kategoriske skillene kunsthistorien har operert med de siste århundrer. Ved å velge å ta i bruk vev og tekstil som sitt medium for kunstnerisk produksjon, kommuniseres også at mediet tekstil burde kunne anvendes i kunstnerisk produksjon, fordi det evne til å kommunisere tanker og ideer på samme måte som andre former høyere på den kunstens rangstige. Hansens tekstilkunst åpner opp for en videre diskusjon om dette tema, om revurdering av tekstilets egenskaper og konsept. Om man ser bort i fra oppfatningen om at håndverks primære rolle er å representere noe med dype røtter i tradisjon og fortiden, frigjøres det for begrensinger og åpner opp for andre funksjoner. Frida Hansen kombinerte rollen som kompetent håndverker parallelt med at hun var en del av modernitet, noe hennes arbeider illustrerer ved at hun bokstavelig talt vevde sammen en etablert norsk tradisjon med det moderne.

Gjennom et redskap forankret i historie og tradisjon fortolket hun verden, og det kan tolkes som om hun understreker at fremstillingsprosessens kommuniserbare kvaliteter.

Men hvor kom denne inspirasjonen fra? I følge Randi Lium har norske kvinner hatt en sterkere rolle i samfunnet enn andre land i Europa som stammer helt tilbake til vikingtiden.²⁰² Etterhvert så myndighetene verdien av kvinnenenes kunnskap om tekstil og husflidspraksis, og diverse laug dannes. Paradoksalt nok var medlemskap i laugene forbeholdt menn. Poenget her er at håndarbeid ble ansett som verdifull kompetanse som også ble brukt som en form for kommunikasjon. Kvinnene ble oppmuntret til å skape vakkert og møysommelige arbeider, og en kvinnekultur som gav en viss form for status vokste frem.²⁰³ Frida Hansens tekstiler refererte til den samme kvinnekulturen, men hun synliggjorde den på en ny måte ved at hun tar veven ut i offentligheten. Hennes posisjon som respektert overklasse-kvinne bidro i stor grad til at dette er mulig.

6.1 Om Frida Hansen og Arts & Crafts bevegelsen

Tankestrømninger fra England bevisstgjorde Hansen om arts & crafts bevegelsens romantiske naturdyrkning og ideen om det forenklete liv i pastorale omgivelser. I møte med Frida Hansens tekstilkunst kan tråden og veven oppleves som et instrument som åpner opp for et nærvær, et møte med noe annet enn maskinproduserte objekter, mekanisering og teknologi. Hansen hadde et abonnement på *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* og fikk dermed et godt innblikk i tidens trender og intellektuelle strømninger fra Arts & crafts bevegelsen.²⁰⁴ Japanske impulser preget også Europa i denne perioden, og mange norske kunstnere ble inspirert av den japanske likestillingen mellom kunst og håndverk. I Japan la en kunstner ned like mye flid og verdighet ned i keramikk og tekstilarbeider som med objekter kategorisert som kunst.²⁰⁵

Den siste del av 1800- tallet vokste frem en ny gruppe kunstnere, arkitekter og designere hvis mål var å heve håndverkernes posisjon tilbake til den status de engang hadde, samt gjenopplive moral og verdighet i kunstene.²⁰⁶ Den nye generasjonen tenkere og kunstnere som lot seg inspirere av Pugin og ikke minst Ruskins populære litterære verk om gotikken, tok til seg dets tanker og teorier for så å utøve de i praksis under betegnelsen Arts & crafts bevegelsen. Bevegelsens praksis ble ikke en tro kopi av de overnevntes tankegods, men mer et mangfoldig prosjekt hvor ideer måtte tilpasses.

²⁰² Lium, *Norsk tekstilkunst*, 79.

²⁰³ Lium, *Norsk tekstilkunst*, 79.

²⁰⁴ Lium, *Tekstilkunst i Norge*, 92, 93.

²⁰⁵ Wildhagen, *Formgitt i Norge*, 78.

²⁰⁶ Blakesley, *The Arts and Crafts Movement*, 27

Den viktorianske forfatteren og kritikeren John Ruskin (1819-1900) leste blant annet Owen Jones' *The Grammar of Ornament* (1856), hvor Jones trekker frem naturen og historien som den foretrukne kilde for inspirasjon. Fortidens erfaringer sammenføyet med naturens friske pust skulle stimulere kreativiteten. Men det er Ruskins publikasjoner *The Seven Lamps of Architecture* (1849) og tre binds volumet *The Stones of Venice* (1851-1853) som fikk betydelig innflytelse på Arts & crafts bevegelsen på midten av 1800- tallet.²⁰⁷ Her understreket han forholdet mellom tanken og manuelt arbeid, og spenningsforholdet mellom kunsten, moral og livet. Ruskin mente at naturen var den foretrukne kilde til kunstnerisk inspirasjon, og ornamentikken burde baseres på naturens prinsipper.²⁰⁸

”All most lovely forms and thoughts are taken directly from natural objects. Forms that are not taken from natural objects must be ugly.”²⁰⁹ Ruskin trakk paralleller mellom kunst og levende organismer. Teorien var at kunst og arkitektur skulle utvikle seg på samme vis som levende organismer. Kunstneren eller håndverkeren skulle for en hver pris være bevisst på potensialet som lå i materialet og være tro mot det. Ruskin trakk frem gotikken som den mest ”ærlige” og organiske stilen. Spor av menneskelig aktivitet på godt og vondt skulle være synlig, fremfor maskinenes streben etter perfektjon. Industrialisering og maskinsimen bidro etter Ruskins øyne en oppdeling av arbeidskraften, som igjen førte til moralsk og intellektuelt forfall for mennesket.

The painter should grind his own colours; the architect work in the mason's yard with his men; the master- manufacturer be himself a more skilful operative than any man in his mills.

With its condensatopn of this key issue, 'The Nature of Gothic' became a central creed of the Arts & Crafts movement.

-Sitat Blakesley, *The Arts and Crafts Movement*, 24

Arts & craft bevegelsen var opptatt av var opptatt av forholdet mellom samfunn, mennesket og kunsten. Ruskin mistet aldri overbevisningen om at *hele* mennesket skulle involveres i produksjon av kunstneriske objekter.²¹⁰ Veven bandt på et vis sammen forholdet mellom maskin og mennesket i en tid der de kunne betraktes som motsetninger. Frida Hansen utforsker mulighetene i vevstolen. Hun tillater at garnets røffe kanter kommer til synet og gjør ingen forsøk på å glatte ut den ujevne overflaten. Kritikeren Henrik Grosch kommenterer i Aftenposten uregelmessigheten i farger og teknikk i et av Hansens tepper, men Frida

²⁰⁷ Blakesley, *The Arts and Crafts Movement*, 21,22

²⁰⁸ Blakesley, *The Arts and Crafts Movement*, 22

²⁰⁹ Blakesley siterer John Ruskin i *The Arts and Crafts Movement*, 22

²¹⁰ Blakesley, *The Arts and Crafts Movement*, 25

Hansens tilbakemelding argumenterer for utførelsen: ” Det er jo denne Længsel etter det oprindelige og enkle, som nu ligger i Tiden.”²¹¹

Når det gjaldt fargene til vevnadene går hun til store anstrengelser for å skape miljøvennlige plantefarger etter å ha besøkt flere gårder på Vestlandet for å samle oppskrifter.²¹² William Morris mente at etikk som eksempelvis miljøaspektet ved vev som et organisk materiale, og estetikk på ett vis var uadskillelige. En teori som varte godt å vel inn til midten av 1900- tallet. Frida Hansens møysommelige vev-prosess, og hennes insisterende bruk av egenproduserte plantefarger vitner om en forankring i denne filosofien.

I en periode preget av det Morris mente var en meningsløs masseproduksjon søker noen tilbake til tradisjon, naturen, kvalitet, noe bærekraftig. Både Hansen og Morris hadde en fornyet tro på håndverk som viktig for å forbedre samfunnet og gi mennesket en plass i en kaotisk verden. Det å arbeide med hendene skulle bringe naturen inn i hjemmet og inn i hverdagen, samtidig som det ”gode” håndverk skulle bidra til at det moderne mennesket igjen skulle kunne kjenne sin plass i verden²¹³. Selv om disse ideene ikke uttrykkes eksplisitt i tekster, vil mange kunne oppleve undertoner av denne tankestrømningen i verkene hennes.

6.2 Om Frida Hansen og det mediumsspesifikke

Pugins idealisering av middelalderen var lite kritisk og tolkes i dag som problematisk med tanke på at han ikke forholdt seg til de sosiale vanskene vi vet menneskene stod ovenfor i denne perioden. Men Pugin insisterte allikevel på noen viktige poeng som ble essensielt for Arts & crafts bevegelsens doktrine, nemlig at kunstneren/håndverkeren skulle være tro mot sitt materiale ved å understreke dets særtrekk og de mulighetene som lå i mediet, isteden for å forsøke å adaptere metoder bedre egnet for et annet medium.²¹⁴ Hennes flate, geometriske former, og abstraherte narrativer streber ikke etter noen form for romlighet eller illusjonisme om dybde som de franske og tyske gobeliner var kjent for.

Det er aldeles feil, at vor teknikk skulde være i veien for å fremstille tepper lig de franske gobeliner. Hvis vi vilde, kunde vi. Men vi vil selvfølgelig ikke. Veien for vævning er ikke at kopiere maleriet. I den retning har de franske drevet det saa vidt, som overhovede er muligt at naa.- sitat Frida Hansen²¹⁵

²¹¹ Thue siterer Frida Hansen i *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 38.

²¹² Leithe og Ueland, *Frida Hansen- Art nouveau i full blomst*, 15.

²¹³ Morris, “The Lesser Arts” 1877.

²¹⁴ Blakesley, *The Arts and Crafts Movement*, 15

²¹⁵ Sitat Frida Hansen i ”En udtalelse om tæppevævning”, *Nylænde* 15.9, 1900, 277.

Modernismen skulle bekjempe alt som var ”kitsch” – masseproduksjon, alt dekorativt og funksjonelt som håndverk. Ergo- når ”medium” tok over på midten av 1900- tallet stresset den å opprettholde den kantianiske distinksjonen mellom kunst og håndverk. Håndverk var i følge den innflytelsesrike kunstkritikeren Clement Greenberg simpelthen *arbeid* ikke kunst. Hans konsept om det medium-spesifikke kan kort forklares som det råmaterialet som brukes for å utrykke en kreativ aktivitet. ”Flathet var den eneste betingelsen maleriet ikke delte med noen annen kunstform, og modernistisk maleri orienterte seg derfor mer mot flathet enn mot noe annet.”²¹⁶ Konseptet om det mediums-spesifikke ber altså kunsten om å forholde seg til mediets materialitet. Greenbergs konsept om modernismen så ikke dagens lys før flere tiår etter Frida Hansens død, men allikevel kan det argumenteres for Hansens rolle for kommende norske modernister ved at hun bevisst utnyttet tekstilets potensiale for å skape modernistiske kunstverk.

6.3 Om Frida Hansen og håndverk som kunsten”andre”

Mange feminister vil muligens oppleve det å benytte håndverk som vev og tekstil i en kunstnerisk sammenheng som problematisk. Vev har som nevnt gjennom historien blitt knyttet tett opp mot kvinner, og mange kunsthistorikere har avslørt hvordan håndverk og håndarbeid som broderi og vev unektelig ble brukt for å holde kvinner underdanige og føyelige. Men er vev og tekstilkunst alltid undergravende for kvinner i seg selv, eller kan disse arbeidene på bakgrunn av sin historie som ”feminin” praksis benyttes som et verktøy for samfunnskritikk? Som tidligere forklart i kapittelet om Hansens bidrag til kvinnepaviljongen i 1893 var kvinnekamp definitivt et tema. Med framveksten av kvinnebevegelsen i Norge kom også Hansens tekstilkunst til sin rett, og Frida Hansens løvetannmotiv bør kanskje regnes som et uttrykk for håndverksaktivisme etter at teppet ble utstilt ved kvinneutstillingen på vegne av Kvinnesagsforeningen.²¹⁷ Billedvevet *Løvetann* ble plutselig et mektig verktøy i en politisk sammenheng.

Parkers *The Subversive stitch*- først publisert i 1984, identifiserer de historiske og hierarkiske inndelingene mellom høyverdig kunst og håndverk som en viktig årsak til marginaliseringen av kvinners arbeid.²¹⁸ På samme måte som Glenn Adamson, illustrerer Parker hvordan håndverkets underlegne status bidrar til å heve kunstens status. ” The

²¹⁶ Sitat Clement Greenberg, oversatt av Agnete Øye ”Modernistisk maleri” i *Den modernistiske kunsten* (Oslo: Pax Forlag, 2004), 145.

²¹⁷ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*, 33.

²¹⁸ Parker, *The Subversive Stitch*, XII, XIY

particular way woman's work is presented- the constant assertion of the feminine weakness of woman's art- sustains the dominance of masculinity and male art."²¹⁹ Dikotomien mellom håndverk/det feminine versus kunstverk/det mannlige er et vesentlig poeng for å vise hvordan Frida Hansen bruker "feminintet" for å demonstrere styrke og selvstendighet. I møte med Hansens sterke kvinneskikkelser fremstilt av garn og vevstolen kan det oppleves som om håndverkets 2. plass nærmest fungerer som et virkemiddel for å skjenke billedveven en ytterligere dimensjon. På den ene siden vever hun motiver med et moderne formspråk, på den andre siden bruker hun et "feminint" håndverk assosiert med passive kvinner for å skape tepper hun identifiserer som kunst for å opponere mot sjåvinisme og kunsthierarkienes ekskludering av tekstilkunst. Roszika Parker skriver: "When women embroider, it is seen not as art, but entirely as the expression of femininity. And, crucially, it is categorised as craft."²²⁰

Å rette oppmerksomhet mot kunstens materialitet og på hvilken måte den påvirker betrakter kan åpne opp for nye tolkninger av arbeidene til Frida Hansen. Den vestlige kunsthistorien har en lang tradisjon primært fokusert på å finne mening i det kontekstuelle, det intensjonelle og det formale. Men mening skapes ikke nødvendigvis ikke kun i det konseptuelle eller det narrative, men også i den fysiske materien, og det ubevisste. Når en står ovenfor et kunstverk og betrakter har mange en tendens til å analysere visuelt for å danne mening, fremfor å *se*, eller å sanse verket på andre måter. De erfaringer vi har til tekstil gjør at mange vil oppleve at andre sanser aktiveres når vi står ovenfor tekstilkunst, og at vi som betraktere kan oppleve en annen form for sanselighet. Det er nærliggende å tro at Frida Hansen var bevisst på at forholdet mellom det fysiske og det visuelle hadde noen andre konsekvenser i forhold til sanselighet enn det andre medier.

7. Konklusjon

Oppgavens intensjon var aldri å være en ny biografi om den unike tekstilkunstneren Frida Hansen, men heller å undersøke kvinne-aspektene ved kunsten hennes som tidligere forskning har berørt, men ikke gått i dybden på. Samtidig har oppgaven forsøkt å plassere Hansens kunstnerskap i en samtidig sosial og estetisk kontekst ikke bare i Norge med internasjonalt. Ved å peke på funn i arbeidene hennes som kan tolkes som tegn på feminisme har oppgavens hensikt vært å argumentere for Frida Hansen som en innovatør og kunstnerisk feminist.

²¹⁹ Sitat Parker, *The Subversive Stitch*, 4.

²²⁰ Sitat Parker, *The Subversive Stitch*, 5.

Disse funnene har hovedsakelig omhandlet hennes bruk av formale og symbolske virkemidler som glorien, verkenes litterære innslag, bruk av floral ornamentikk, og sist men ikke minst Frida Hansens evne til å fremstille sterke, aktive og autonome kvinneskikkelser gjennom et dekorativt formspråk som estetisismen, art nouveau og arts & craft bevegelsen. Et annet viktig funn ligger i de monumentale verkenes enorme format, som understreker verkenes kraft og tilstedeværelse.

Frida Hansens tekstilkunst i forskningshistorien er som nevnt oftest omtalt som grunnleggende dekorative. Muligens skyldes det hennes kobling til art nouveau og stilens status som dekorativ ved dets fokus på form fremfor innhold, samt at veven som håndverks konnotasjon mot det dekorative. Det dekorative aspektet ved Hansens kunst er udiskutabelt, men oppgaven har forsøkt å peke på alternative tolkninger som åpner opp for noe mer. I en tid hvor man som kvinnelig kunstner måtte forholde seg til både kunst og kjønnsmessige hierarkier, kan det tolkes som om hun ønsket å bryte ut av den dekorative sfæren. Gjennom den dekorative formen fikk hun til en viss grad gjennomslag for ideer pakket inn i en akseptert form, og kjempet seg inn i billedkunstens verden.

Som nevnt var Frida Hansen var en del av en brytningstid da kjønnsidentitet var tema for offentlig debatt. Norge befant seg i en overgangsperiode hvor kvinnen trer ut av mannens skygge og krever sin plass i verden. Mye kan derfor tyde på at Frida Hansens presentasjon av kvinner brøt med en billedkultur hvis agenda var å motarbeide kvinners løsrivelse fra den stereotypiske tanken om hva det ville si å være kvinne. Hun dypdykket ned i en verden av tekstiler for å skape verk som endret ideen hvordan tekstil kunne benyttes, og hun triumferte.

Hansens tematikk ble hentet fra oldtiden, kristen ikonografi og mytologien, men den formale løsningen var innovativ og moderne. Frida Hansen ignorerte motsetningene mellom den norske og de utenlandske billedvevene, og skapte sin egen spesifikke stil. Hun kan derfor tolkes som feminist i sin kunstneriske praksis, men også som feminist i praksis basert på hennes biografi. Denne oppgaven har forsøkt å argumentere for at hun bør innlemmes i den feministiske tradisjon på grunnlag av hennes selvstendighet, og ved hennes selvstendige valg som kunstner. Frida Hansen demonstrerte styrke og uavhengighet på uvanlig vis i kunsten, og burde ikke *kun* leses som en del av det moderne prosjektet, men også det feministiske.

Feminismens har satt sitt preg på kulturen og historien gjennom flere bølger som har inntruffet med jevne mellomrom. Oppgavens intensjon har også vært å illustrere at dets formål er like aktuell i dag som tidligere. Den bør ikke vurderes som en trend som engang var engasjerende, men som har mistet sine oppsiktsvekkende aspekter. Feminismen bør fortsatt

strebe etter å etablere seg som en fastere del av kunstsferens bevissthet slik at unike kunstnere som Frida Hansen ikke forblir marginaliserte.

Litteraturliste:

Adamson, Glenn. *The Invention of craft* (London: Bloomsbury Academic, 2013)

Adamson, Glenn. *Thinking through craft* (London: Bloomsbury Publishing, 2007)

Adoff, Julian. artikkel "Reading Beyond Alphonse Mucha: In Quest of Beauty" nettsted
discursiveimpulse.com lest 25.04.2019

<https://www.discursiveimpulse.com/tag/julian-adoff/>

Agerholt, Anna Caspari. *Den norske kvinnebevegelsens historie: Ny utgave med innledning
av Kari Skjønberg* 2. Utg. (Oslo: Gyldendal, 1973)

Battestini, Mathilda. *Symbols and Allegories in Art*, (Los Angeles: Getty Trust Publications,
2005)

Knut Astrup Bull, Gali, Andre. *Documents on Crafts no: Material perceptions* (Oslo:
Norwegian Crafts, 2018)

Blakesley, Rosalind. *The Arts and Crafts Movement* (London: Phaidon, 2006),

Calloway, Stephen. Red. *The Cult of Beauty* (London: V&A Publishing, 2011)

Chu, Petra ten- Doesschate. *Nineteenth- Century European Art*, 3.utg. (New Jersey: Pearson
Education, Inc. 2012)

Corn, Wanda M. *Womans Building History Public Art at the 1893 Columbian Exposition*
(Los Angeles: University of California Press, 2011)

Danbolt, Gunnar. *Norsk kunsthistorie- Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. 3. Utg.
(Oslo: Det norske samlaget, 2009)

Garb, Tamar. *The Body in Time- Figures and Femininity in Late Nineteenth- Century*

France (Washington: University of Washington Press, 2008)

Garb, Tamar. 'L'Art féminin': The formation of a critical category in late nineteenth-century France i *Art History* Vol. 12 No. 1 March 1989,

Hall, James. Introduksjon av Kenneth Clark. *Dictionary of Subject and Symbols in Art*. 2. utg. (Boulder: Westview Press Inc, 2007)

Harris, Nathaniel. *Art nouveau-paintings, jewellery, bric-a brac, sculpture, architecture* (Twickerham: Hamlyn, 1987), 9.

Hirsh, Sharon L. *Symbolism and Modern Society* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 130

Ibsen, Henrik. i et brev til sin danske forlegger, datert 19.10 1878. www.ibsen.uio.no

Johansen, Kristin. "Fin de siècle- feminisme og husmorbevegelse" i *Norge anno 1900- kulturhistorisk glimt fra århundreskifte* Red. Bjarne Rognan. Medforfatter Sand, Arthur. (Oslo: Pax forlag, 1999)

Lambourne, Lionel. *The Aesthetic Movement* (London: Phaidon Press Limited, 1996)

Ledger, Sally. *The New Woman- Fiction and feminism at the fin- de siècle* (Manchester og New York: Manchester University Press, 1997),

Lium, Randi Nygaard. *Tekstilkunst i Norge* (Trondhjem: Museumsforlaget, 2016)

Masini, Lara- Vinca. *Art Nouveau* (London: Thames and Hudson, 1984)

Morris, William. Essay: "Useful Work v. Useless Toil" først publisert i 1888 i *Useful Work v. Useless Toil* (London: Penguin Books, 2008)

Morris, William. "The Lesser Arts" forelesning for The Trades Guild of Learning, London 1877. Trykket i *Hopes and Fears for Art* (London, 1882)

- Spencer, Robin. *The Aesthetic Movement: Theory and practice* (London: Studio Vista, 1979)
- Leah Silverman, Debora Leah. *Art nouveau in fin- de- siècle France :politics, psychology and style* (Los Angeles: University of California Press),
- Shaw, Jennifer L. *Dream States: Puvis de Chavannes, Modernism, and the Fantasy of France* (New Haven: Yale University Press, 2002),
- Taher. *The fallen woman in the Victorian novel*. PhD thesis, University of Glasgow (1985).
- Thue, Anniken. *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst* (Oslo: Universitetsforlaget, 1986)
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference* (London: Routledge, 1988)
- Parker, Rozsika og Griselda Pollock, *Old Mistresses- Woman, Art and Ideology* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981)
- Parker, Roszika. *The Subversive Stitch- Embroidery and making of the feminine*. 3 utg. (London: I. B Tauris, 2010)
- Carl E. Schorske, *Fin- de- siècle Vienna- Politics and Culture* (New York: Random House, 1980)
- Stott, Annette. "Floral Femininity: A Pictorial Definition" i *American Art*, Vol. 6, No 2, publisert av The University of Chicago på vegne av Smithsonian American Art Museum, 1992, www-jstor-org.ezzproxy.uio.no den 19.03.2019.
- Taher, Badinjki. "The fallen woman in the Victorian novel". PhD thesis. University of Glasgow. 1985.
- Ueland, Hanne Beate. Janne Leithe, Inger L. Gudmundson, Widar Halén og Siri Aavitsland.

Frida Hansen- art nouveau i full blomst (Stavanger: Stavanger kunstmuseum, 2015),

Veiteberg, Jorunn. *Frå tause ting til talande objekt* (Oslo: Pax Forlag A/S, 2005)

Wichstrøm, Anna. *Asta Nørregaard- En livshistorie* (Oslo: Pax Forlag, 2011),

Wichstrøm, Anna. *Kvinneliv kunstnerliv 2. Utg.* (Oslo: Gyldendal, 2002)

Wildhagen, Fredrik. *Formgitt i Norge* (Oslo: Unipub, 2012)

Figurliste:

- Fig. 1 Alphonse Mucha. Litografi for dramaet *Gismonda*. 1895.
- Fig. 2 Gustav Klimt. *Judith I (und der Kopf des Holofernes)*. 1901. Olje på lerret, 84 x 42 cm.
- Fig. 3. Dante Gabriel Rosseti. *Found*. 1884/1885. Tegning, 38,1 x 39,3 cm.
- Fig. 4. Frida Hansen. *Pintse- chor*. 1897. Billedvev.
- Fig. 5 Frida Hansen. *Melkeveien*. 1898. Billevev, 260 x 360 cm.
- Fig. 6. Frida Hansen. *Salomes dans*. 1900. Billedvev, 193 x 682 cm.
- Fig. 7. Frida Hansen. *Libellenes dans*. 1901. Billedvev, 111,5 x 417 cm.
- Fig. 8. Frida Hansen. *Semper Vadentes*. 1905. Billedvev, 288 x 360 cm.
- Fig. 9. Utsnitt Frida Hansen. *Semper vadentes*. 1905.
- Fig. 10. Frida Hansen. *I rosenhaven*. 1904. Billedvev, 313 x 375 cm.
- Fig. 11. Puvis de Chavannes. *La rêve*. 1883. Olje på lerret, 82 x 102 cm.
- Fig. 12. Aubrey Beardsley. *The Climax*. 1893. Illustrasjon til Oscar Wildes drama.
- Fig. 13. Alphonse Mucha. *La Trappistine*. 1884. Litografi til reklame for La Trappistine.
- Fig. 14. Albert Moore. *The Dreamers*. 1884. Olje på lerret, 70 x 121 cm.
- Fig. 15. Edward Burne- Jones. *The Legend of the Briar Rose: The Garden Court*. 120,9 x 226,8 cm
- Fig. 16. Frida Hansen. *Løvetand*. 1893. Billedevev, 200 x 250 cm.



Fig. 1 Alphonse Mucha. Litografi for dramaet *Gismonda*. 1895.
Foto: Wikimedia commons.



Fig.2 Gustav Klimt. *Judith I (und der Kopf des Holofernes)*. 1901. Olje på lerret, 84 x 42 cm. Galerie Belvedere, Wien. Foto: Wikimedia commons.



Fig. 3. Dante Gabriel Rossetti. *Found*. 1884/1885. Tegning, 38,1 x 39,3 cm. Birmingham Museum and Art Gallery. Foto: Wikimedia commons.



Fig. 4. Frida Hansen. *Pintse-chor*. 1897. Billedvev. Foto fra albumet *Juleaften*, 1897, Nasjonalmuseet
Foto: Hentet fra www.contemporaryartstavanger.no 04.06.19.



Fig. 5. Frida Hansen. *Melkeveien*. 1898. Billeveg, 260 x 360 cm. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Foto: Wikimedia commons.



Fig. 6. Frida Hansen. *Salomes dans*. 1900. Billedveg, 193 x 682 cm. Museum Bellerive, Zürich. Foto: Wikimedia commons.



Fig. 7. Frida Hansen. *Libellenes dans*. 1901. Billedvev, 111,5 x 417 cm. Nordiska Museet, Stockholm. Foto: Wikimedia commons.



Fig. 8. Frida Hansen. *Semper Vadentes*. 1905. Billedvev, 288 x 360 cm. Stavanger Kunstmuseum. Foto: Wikimedia commons.



Fig. 9. Utsnitt Frida Hansen. *Semper vadentes*. 1905.

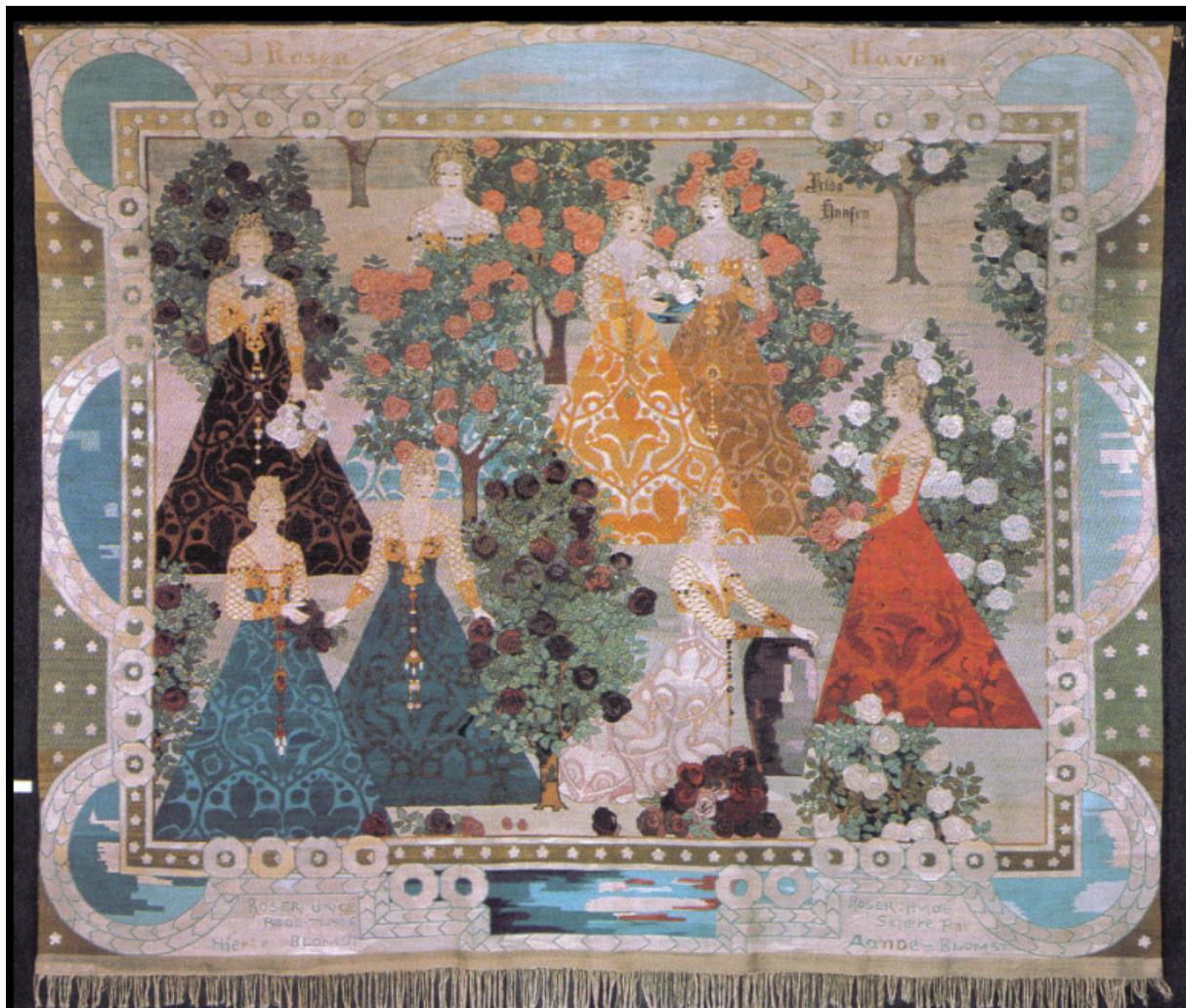


Fig. 10. Frida Hansen. *I rosenhaven*. 1904. Billedvev, 313 x 375 cm. Drammen kunstmuseum
Foto: Hentet fra www.fridahansen.no 04.06.19.



Fig. 11. Puvis de Chavannes. *La rêve*. 1883. Olje på lerret, 82 x 102 cm. Musée d'Orsay, Paris. Foto: Wikimedia commons.

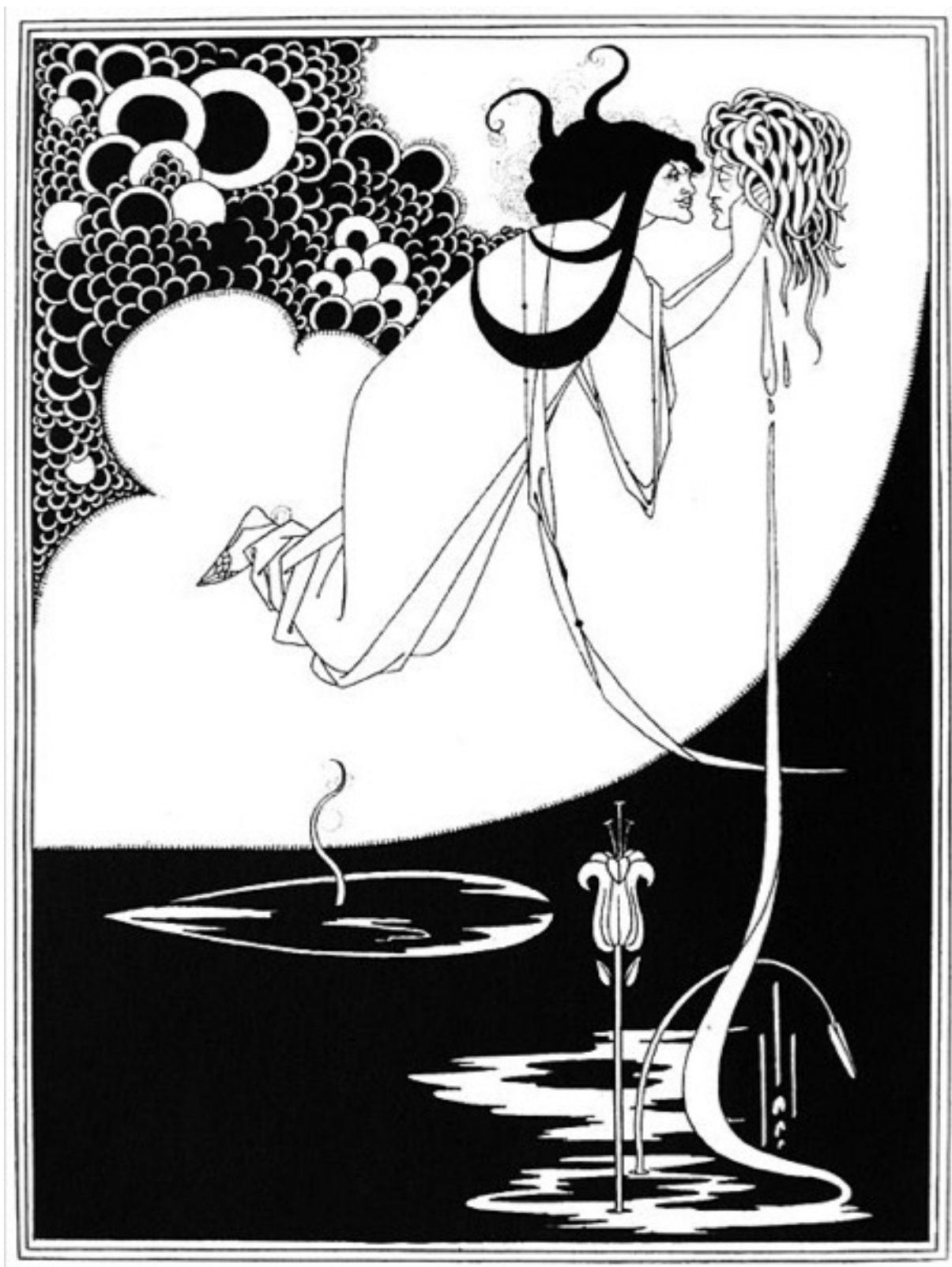


Fig. 12. Aubrey Beardsley. *The Climax*. 1893. Illustrasjon til Oscar Wildes drama.
Privat eie. Foto: Wikimedia commons.



Fig. 13.

Alphonse Mucha. *La Trappistine*. 1884. Litografi til reklame for La Trappistine. Foto: Wikimedia commons.



Fig. 14. Albert Moore. *The Dreamers*. 1884. Olje på lerret, 70 x 121 cm. Birmingham Museums & Art Gallery, Birmingham. Foto: Wikimedia commons.

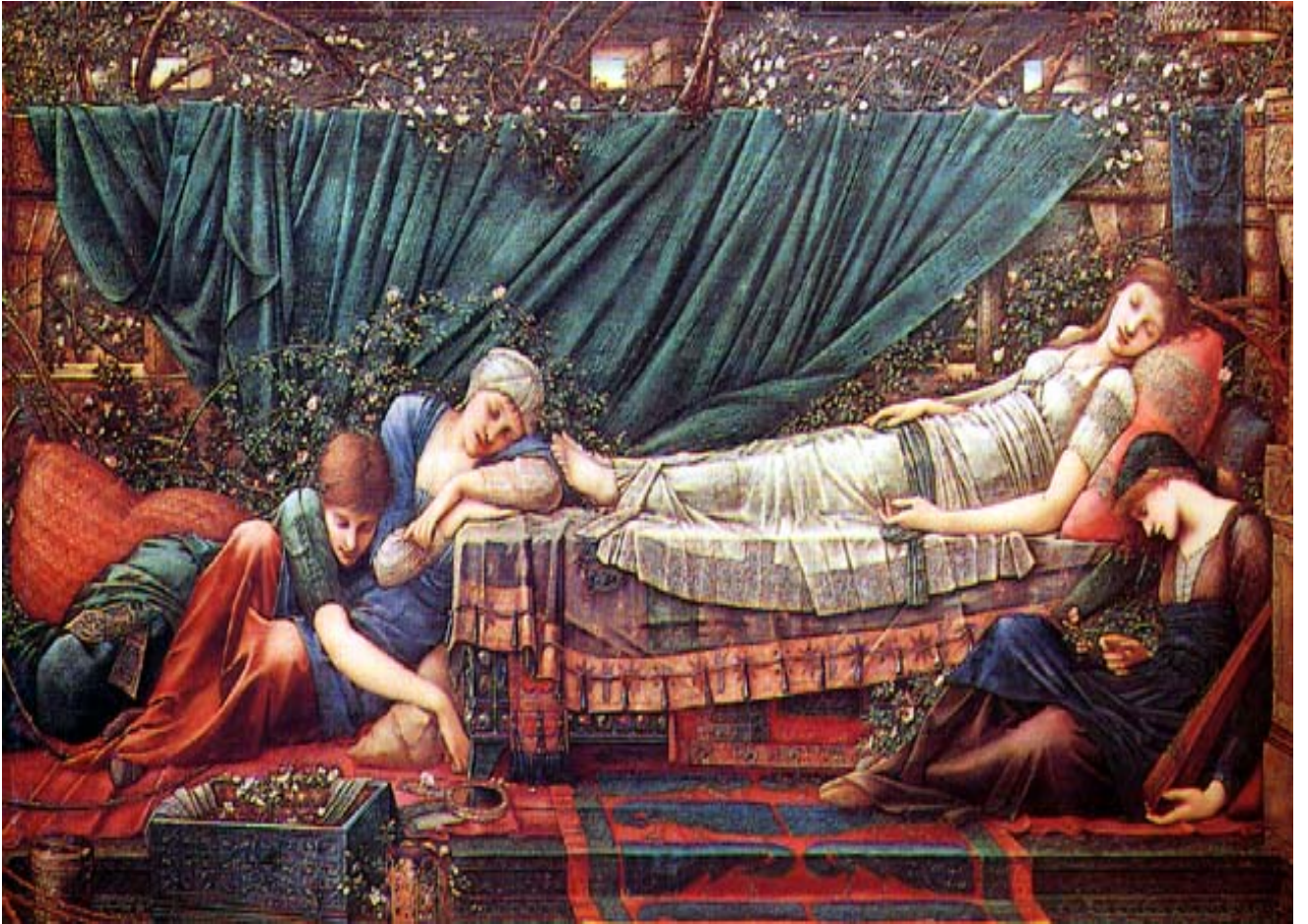


Fig. 15. Edward Burne- Jones. *The Legend of the Briar Rose: The Garden Court*. 1871-90. Olje på lerret, 120,9 x 226, 8 cm. Bristol City museum and Art Gallery, Bristol. Foto: Wikimedia commons.



Fig. 16. Frida Hansen. *Løvetand*. 1893. Bildevev, 200 x 250 cm. Privat eie.
Foto: Hentet fra www.contemporaryartstavanger.no 04.07.19

