



Uio • Universitetet i Oslo

**«Jeg vil veve som om jeg malte»
– en undersøkelse av Birgit Hagens gryende
kunstnerskap på 1940-tallet**

Maria Ingeborg Bagge Fosse

Kunsthistorie og visuelle studier

120 studiepoeng

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

Det humanistiske fakultet

Våren 2022

Takk

En stor takk til veileder Bente Larsen for sitt gode blikk, konstruktive tilbakemeldinger og støtte underveis i prosessen. Jeg vil rette en stor takksigelse til Stiftelsen til fremme av Birgit Hagens kunst for stipend som har muliggjort forskningsopphold ved Hallingdal museum og Vats. Jeg vil også takke Vibeke Hjørnevåg og resten av administrasjonen ved Hallingdal museum for tilrettelegging og gjestfrihet ved mitt forskningsbesøk, Ida M. Klingwall ved Drammens museum, Asbjørn Haga og Kari Rønhovde for fine samtaler om Birgit Hagen. En takk til min gode venn Ellen Marie Haga som først introduserte meg for Birgit Hagen og som ble en brobygger for dette masterprosjektet. Fagreferent Randi C. Neverdal for svært god hjelp i arbeidet med litteratursøk. Gode studiekamerater som har gjort studiehverdagen så mye mer meningsfull. Mine beste venner, takk for at jeg kan være hel med dere. Mine søstre for gode ord og støtte underveis. En spesiell takk til storesøster Camilla, gode venn Elin-Therese og min mor Elisabeth Fosse for korrekturlesning, en ekstra takk til mamma for gode råd underveis. Til Fredrik, som har utstrålt en urokkelig tro på meg og dette prosjektet, og som har gitt trøst når jeg ikke har hatt tro på meg selv.

Masteroppgaven er dedisert til min pappa, Carl Johan Bagge. Jeg er sikker på at du hadde delt min entusiasme for Birgit Hagen og hennes verk.

Oslo, 13. mai, 2022

Sammendrag

I denne masteroppgaven vil den til nå relativt ukjente kunstneren Birgit Hagens gryende kunstnerskap på 1940-tallet introduseres med utgangspunkt i de tre tekstilkollasjene *Gamalgard*, *Sol og småjenter* og *Hester på stølen. Lysebotn*. I oppgaven skisseres et historisk bakteppe for tekstilkollasjene. Kunsthistoriker Kay Wells presenterer i boken *Weaving modernism, Postwar Tapestry Between Paris and New York* tankegodt som gir uttrykk for at det i modernismen har eksistert et dialogisk forhold mellom tekstilverk og maleri. Begreper presentert av Wells, som det *tekstile og maleriske vokabular*, og *det vertikale og horisontale* ved tekstilverk presenteres. I tillegg vil det gjøres en redegjørelse for okkupasjonstiden Hagen ved Statens Kvindelige Industriskole (heretter SKI) hvor Hagen utførte de tre tekstilkollasjene. Motivvalg blant kunstnere under andre verdenskrig vil også presenteres.

Birgit Hagens selvbiografiske tekst *Skisser fra en barndom* (1948-1951) danner et inntrykk av hvordan det var å vokse opp i Vats i Ål kommune på begynnelsen av 1910-tallet. I oppgaven vil utdrag fra *Skisser fra en barndom* presenteres og leses inn i de tre tekstilkollasjene, med utgangspunkt i de psykoanalytiske begrepene *reparasjon*, *identitet* og *kommunikasjon* med utgangspunkt i Anthony Storr et al. og Harold M. Prohansky et. als begrepsbeskrivelse av *stedsidentitet*. Analysen diskuterer forholdet mellom verk og biografi. En tese er at verkene uttrykker Hagens barndom på godt og vondt, og at hun har restaurert aspekter ved sin fortid og integrert de i verkene. Andre teser er at verkene kan stå som uttrykk for Hagens sammensatte identitet, og at de fungerer som et alternativt talerør, hvor Hagen kan uttrykke seg til det fulle, men samtidig holde seg skjult. Verkene diskuteres også som uttrykk for Hagens stedsidentitet i skildring av flora og fauna, men også gjennom menneskene som hun knytter til Vats og oppvekst. Oppgaven søker å gi en introduksjonen av Birgit Hagens gryende kunstnerskap som både er nær kunstner og verk, samtidig som hennes kunstnerskap settes i en kunsthistorisk kontekst med utgangspunkt i Wells begreper og Hagens skoletid ved SKI.

Innholdsfortegnelse

Takk	II
Sammendrag.....	III
1. Innledning	1
1.1 Om emnevalg	1
1.2 Formål og problemstillingen	2
1.3 Undersøkelsesmateriale	3
1.4 Teori og metode	3
1.4.1 Teoretisk rammeverk	3
1.4.2 Metode.....	6
1.5 Eksisterende litteratur og forskning.....	8
1.6 Avgrensing og begrepsavklaring.....	8
1.6.1 Kritisk begrepsbruk.....	10
1.7 Oppgavens oppbygning.....	10
1.8 Kildemateriale og kildekritikk.....	11
2: Verksbeskrivelse.....	12
2.1 Gamal gard	12
2.2 Sol og småjenter	13
2.3 Hester på Stølen. Lysebotn.....	14
3. Teoretisk rammeverk og begrepsapparat.....	16
3.1 Psykoanalytisk begrepsapparat	16
3.2.1 Reparasjon presentert av Anthony Storr, Hanna Segal og Melanie Klein.....	17
3.2.2 Kommunikasjon presentert av Anthony Storr, Donald Winnicott og Melanie Klein.....	18
3.2.3 Identitet presentert av Anthony Storr.....	20
3.2.4 Stedsidentitet presentert av Harold M. Proshansky, Abbe K. Fabian og Robert Kaminoff	22
4. Historisk bakteppe og et mediums egenart.....	25
4.1 En ny lesning av tekstilkunstens kunsthistoriske posisjon	25
4.2 Det tekstile og maleriske vokabular	26
4.3 Tekstilkunst i en vertikal og horisontal sfære	29

4.4 Statens Kvindelige Industriskole under okkupasjonstiden i Norge – «Nød lærer naken kvinne å spinne»	31
4.5 Motivvalg under andre verdenskrig.....	33
5: «Skisser fra en barndom»: et innblikk i Birgit Hagens oppvekst	35
5.1 Familiebånd	35
Mor	36
Søstre.....	37
5.2 Sykdom, angst og utenforskap	37
Utenforskap	38
Angst	39
5.3 Småbruk, flora og fauna	41
Hesten.....	43
Vannet	43
5.4 Stedene i Vats.....	44
Heimstølen	44
Jonsstølen	44
Lysebotn	45
Bjørnsenn	45
6: Analyse av Gamal gard, Sol og småjenter og Hester på stølen. Lysebotn.....	47
6.1 Verkene i lys av <i>Skisser fra en barndom</i> og begrepet reparasjon	47
6.1.1 Reparasjon og familiebånd.....	47
6.1.2 Reparasjon i møte med sykdom, angst og utenforskap.....	48
6.1.3 Reparasjon i møte med småbruk, flora og fauna.....	50
6.2 Verkene i lys av <i>Skisser fra en barndom</i> og begrepet kommunikasjon.....	50
6.2.1 Kommunikasjon av familiebånd	50
6.2.2 Kommunikasjon av sykdom, angst og utenforskap	51
6.2.3 Kommunikasjon av småbruk, flora og fauna – med vekt på hesten	51
6.3 Verkene i lys av <i>Skisser fra en barndom</i> og begrepet identitet.....	52
6.3.1 Identitet i møte med familiebånd	52
6.3.2 Identitet i møte med sykdom, angst og utenforskap	52
6.4 Verkene i lys av <i>Skisser fra en barndom</i> og begrepet stedsidentitet.....	53
6.4.1 Stedsidentitet i møte med familiebånd.....	53
6.4.2 Stedsidentitet i møte med sykdom, angst og utenforskap	54
6.4.3 Stedsidentitet i møte med småbruk, flora og fauna.....	55
6.4.4 Stedsidentitet i møte med stedene Heimstølen, Jonsstølen, Bjørnsenn og Lysebotn.....	57

6. 5 Verkene i lys av historisk bakteppe og begrepene <i>kommunikasjon, identitet og stedsidentitet</i>	59
6.5.1 Stedsidentitet i møte med motivvalg.....	59
6.5.2 Identitet i møte med det tekstile og maleriske vokabular	60
6.5.3 Identitet i møte med det vertikale og horisontale.....	62
6.5.4 Kommunikasjon i møte med det vertikale og horisontale	64
6.5.5 Kommunikasjon i møte med det abstrakte.....	64
7: Konklusjon	66
Referanser	68
Illustrasjonsliste	72

1. Innledning

1.1 Om emnevalg

I 2017 ble jubileumsutstillingen for Norske Tekstilkunstnere «Ode til en vaskeklut, hymne til en tiger» avholdt på Kunstnerforbundet. Jeg var selv tilstede på åpningen, og sammen med min gode venn Ellen Marie Haga og kollega Kari Astrup, som tidligere har vært leder for Norske Tekstilkunstnere, vandret vi rundt blant tekstilverkene i utstillingen.

Vi stoppet opp ved tre verk i første etasje. Det opplevdes som et beskjedent og samtidig skrikende «Hei!», de tre tekstilene som hang der. På mange måter kunne verkene sies å gjenspeile kvintessensen av utstillingens formål: å posisjonere norsk tekstilkunst: «Hei! Ikke overse meg!». Verkene heter *Gamal gard* (Ill. 1) *Sol og småjenter* (Ill. 2) og *Hester på fjellet. Lysebotn* (Ill.3). Kunstneren er Birgit Hagen, og hun er min venninne Ellen Maries grandtante. Kari undret seg over at hun aldri har sett Hagens navn før – Kari har tross alt ledet interesseorganisasjonen Norske tekstilkunstnere i en årrekke.

I Tommy Olssons anmeldelse av utstillingen beskriver han Birgit Hagens verker på lignende måte:

Men det virkelige sjokket er Birgit Hagens ekspressive landskaper fra midten av 1940-tallet. De er over 70 år gamle, men like overbevisende og overraskende som en plutselig uventet ørefik og det første jeg søker når jeg blar i katalogen etterpå. Typisk nok er Hagen ukjent utenfor kommunegrensen i sin samtid, men helt umistelig her og nå... En jubileumsutstilling som gjør morsomme ting med hodet ditt.¹

Innskriving av modernistiske kunstnere, da spesielt kvinner, kan sies å ha vært en tendens de siste årene. Dette er spesielt synlig i en rekke nasjonale og internasjonale forskningsbaserte utstillinger som eksempelvis *Hilma Af Klimt – Abstraksjonens Pionér* ved Henie Onstad Kunstmuseum i 2015², *Mordenismens Pionerer. Utvalg fra Tangen-samlingen* ved Sørlandet Kunstmuseum i 2021³ og *Women in Abstraction* ved Centre Pomidou i 2021⁴.

¹ Olsson, Tommy. «Med god orden i sysakene». Klassekampen. 29.03.17.

² «Hilma af Klint - Abstraksjonens Pionér», Henie Onstad Kunstsenter <https://www.hok.no/utstillinger/hilma-af-klint>.

³ «Modernismens Pionerer. Utvalg fra Tangen-samlingen», Sørlandets Kunstmuseum, <https://www.skmu.no/utstillinger/modernismens-pionerer/>.

⁴ «Women in Abstraction. Another History of Abstraction in the 20th century», Centre Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/OmzSxFv>.

Den samme tendensen kan sies å gjelde tekstilkunsten. Trude Schjeldrup Iversen, kurator ved Kunst i Offentlige Rom (KORO), forklarer at det de siste 10 årene har vært lagt særlig vekt på hva hun kaller en *korreksjonskuratering* av oversette tekstilkunstnere. Eksempler på slike utstillinger det siste tiåret er *Human Patterns* ved Kunsthall Oslo, kuratert av Marit Paasche i 2011, *Hold stenhårdt fast på greia di* i 2013,⁵ nevnte jubileumsutstilling for norske tekstilkunstnere i 2017. I tillegg ble den prestisjetunge festspillutstillingen tildelt Elisabeth Haarr i 2021. Som Iversen skriver:

Man skal lese svært selektivt for å ikke få med seg at historiene om tekstilkunsten i Norge nettopp preges av denne kunstformens utenforskap, dens kamp for å innlemmes og anerkjennes.⁶

Våren 2022 holdes separatutstillingen *Birgit Hagen - Einsamt Hjarte* ved Drammens Museum.⁷ Det er da 52 år siden Hagen sist hadde en separatutstilling på Østlandet, den gang ved Kunstindustrimuseet i 1970.⁸ Denne oppgaven skrives ikke i tilknytning til utstillingen ved Drammens Museum, og det er tilfeldig at tidspunktene sammenfaller.

1.2 Formål og problemstillingen

Det overordnede formål med masteroppgaven er å diskutere forholdet mellom Birgit Hagens liv og hennes gryende kunstnerskap på 1940-tallet. Herunder vil hennes tekstilkollasjer fra 1943-45 diskuteres i en kunsthistorisk sammenheng.

Masteroppgaven har følgende to problemstillinger:

Hva er forholdet mellom Birgit Hagens tekstilkollasjer Gamal gard, Sol og småjenter og Hester på Stølen. Lysebotn fra 1943-45 og hennes biografi med vekt på hennes selvbiografiske tekst Skisser fra en barndom?

Hva er forholdet mellom Birgit Hagens tekstilkollasjer og modernismen?

⁵ Trude Schjeldrup Iversen, «Kuratortekst. Materialets tale. » i *Materialets tale. Kunstens taktile språk.*, red. KORO - Kunst i Offentlige Rom (KORO 2019).

⁶ Ibid., 18.

⁷ «Birgit Hagen - Einsamt hjarte », Drammens Museum <https://drammens.museum.no/utstilling/birgit-hagen-einsamt-hjarta/>.

⁸ «Utgivelser fra Kunstindustrimuseet 1876 – 2003.», Nasjonalmuseet, <https://www.nasjonalmuseet.no/besok/bibliotek/digitaliserte-utgivelser-fra-museet/digitaliserte-utgivelser-kunstindustrimuseet/>.

1.3 Undersøkellesmateriale

Masterprosjektet er sentrert rundt de tre tekstilkollasjene *Gamal gard*, *Sol og småjenter* og *Hester på stølen. Lysebotn*. Verkene ble testamentert til Hallingdal museum da Birgit Hagen døde i 2004. Ut ifra titlene og innhold kan det påstås at motivene *Gamal gard* og *Hester på stølen* omhandler tema fra gårdsbruk og det rurale liv. Det samme er ikke like entydig ved verket *Sol og småjenter*. Samtlige av verkene kan kategoriseres som tekstilkollasjer, hvor tekstilstykker og tråd er satt sammen som hovedkomponentene på et tøyestykke.

Verket *Hester på stølen. Lysebotn* er blitt omtalt med ulike navn i forskjellige dokumenter, blant annet den forkortede tittelen *Hester på stølen* og *Hester på fjellet*. Jeg forholder meg til dokumentet merket bilde 3049 hvor verkets tittel er omtalt som *Hester på fjellet. Lysebotn*. Motivet i *Sol og småjenter* er skapt i to ulike versjoner, hvor den ene har inkludert gårdmotiv (Ill 4). I flere dokumenter virker det til at titlene brukes om hverandre i benevnelsen av de to verkene. Jeg vil i denne avhandlingen kalles verket *Sol og småjenter*, men det er viktig å nevne at det i noen sammenhenger har blitt kalt *Sol, fjell og småjenter*.

Birgit Hagens selvbiografiske tekst *Skisser fra en barndom* ble skrevet i årene mellom 1948-1951, altså etter tekstilverkene ble utført. Hagen betegner selv teksten som et manus. Teksten er delt opp i 60 deler, med påfølgende 10 sider av hva hun kaller *Etterskriv*. Teksten gir et innblikk i hvordan det var for Birgit Hagen å vokse opp i Vats i Ål kommune på begynnelsen av 1900-tallet. Som det fremgår av problemstillingen vil det i denne sammenheng undersøkes om tekstilkollasjene kan leses som uttrykk for Birgit Hagens barndom og oppvekst.

1.4 Teori og metode

1.4.1 Teoretisk rammeverk

Det teoretiske utgangspunktet for denne avhandlingen er psykoanalysen. Slik Mieke Bal og Norman Bryson forklarer er psykoanalysens anvendelse i kunsthistorien knyttet til det ubevisste og dets forhold til det uttrykte. Med det beskriver Bal og Bryson psykoanalysen som en semiotisk teori. Bal og Bryson trekker frem spesifikasjonsmodellen som en særlig nyttig inngang til kunstverk hvor aspekter ved verket blir opplyst gjennom psykoanalytiske konsepter og begreper. Bal og Bryson forklarer den slik:

Here, psychoanalysis is used as a searchlight theory, allowing specific features to be illuminated, sometimes explained but primarily read, by means of psychoanalytic concepts. The goal of such interpretations is not to confirm the psychoanalytic content of the material, but to make explicit in

what ways the presumed subject exposes itself as existing through various psychoanalytically theorized problems.⁹

Bal og Bryson trekker særlig frem psykoanalytiker Jacques Lacan som innflytelsesrik i forskningen omkring forholdet mellom psykoanalyse og semiotikk. Lacan benytter begrepet *signifier* og argumenterer for at *signifier* kan være visuell og verbal: «[...] just as the signifier in the domain of language produces a speaking subject, so in the domain of vision it produces a “seeing subject”».¹⁰ I lys av denne oppgaven vil derfor begrepet *signifier* være sentralt, da metoden er å lese inn verbale *signifiers* (*Skisser fra en barndom*) i visuelle *signifiers* (tekstilkollasjene). I denne sammenheng er “seeing subject” undertegnede. I tråd med Lacans ideer og spesifikasjonsmodellen vil de psykoanalytiske begreper presentert under benyttes for å forklare hvorfor, hvordan og hva verkene viser.

Slik Aksel Hagen Tjora skriver vil «Forskerens forforståelse, blant annet formet av personlig bakgrunn, erfaring og politisk syn, kunne påvirke hvordan man former prosjekter med hensyn til tema, metode, valg av teori og analyse.»¹¹ Dette er et aspekt jeg hele tiden har hatt med meg i en analyse av forholdet mellom verk og biografi. Med det vil jeg argumentere for at analyser av verkene og Hagen også kan leses som en analyse av meg selv. Hvorfor er jeg opptatt av identitet, reparasjon, kommunikasjon og stedsidentitet? Fordi disse begrepene snakker til noe i meg. Hvorfor valgte jeg å orientere meg om *Gamal gard, Sol og småjenter* og *Hester på stølen*? Fordi disse verkene beveget noe i meg. Dette gir også gjenklang i Bal og Brysons poeng om at en forsker som benytter psykoanalysen i verkanalyser samtidig gjør analyser av seg selv.¹² Bal og Bryson skriver at å overføre psykoanalysen, som i utgangspunktet handler et forhold mellom terapeut og pasient, til et forhold mellom verk og forsker kan være problematisk. Ettersom situasjonen mellom terapeuten og pasienten er basert på monolog fra pasienten for å avdekke og tolke egen underbevissthet er det vanskelig å overføre samme metode til et kunstverk, hva Bal og Bryson definerer som *psycho-criticism*. I lys av at psykoanalytiske begreper kan overføres til kunstverk, argumenterer Bal og Bryson for at kritikeren/forskeren inntar rollen som pasienten, da det er hen som verbalt

⁹ Mieke Bal og Norman Bryson, «Semiotics and Art History,» *The Art bulletin* (New York, N.Y.) 73, no. 2 (1991): 197.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Aksel Hagen Tjora, *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*, 4. utgave. utg. (Oslo: Gyldendal, 2021), 28.

¹²Bal og Bryson, «Semiotics and Art History,».

kommuniserer gjennom tekst, mens verket er terapeuten som styrer det analytiske arbeidet.¹³ I tillegg til verket og forskeren må også den psykoanalytiske teorien inkluderes i forholdet, og Bal og Bryson beskriver det slik: «[...] we assume [...] that the relationship between the work and psychoanalysis is an interaction between two discourses, conducted among three subjects: the psychoanalytic theorist, the work, and the critic.»¹⁴

I boken *The Dynamics of Creation* argumenterer psykoanalytiker Anthony Storr (1920-2001) for at motivasjonen bak kunstnerisk praksis er sammensatt, og at det ikke utelukkende kan forklares gjennom drifter som makt, rikdom, ære, berømmelse og/eller seksuelle erobringer, slik som eksempelvis Sigmund Freud har forklart det. Storr argumenterer for at Freuds teser om de instinktive drivkreftene blir mangelfulle i møte med kreativitet og skapelse av kunst. Videre påstår Storr at kunst kan bidra til en fordypelse og utvidelse av virkeligheten, fremfor Freuds påstand om at skapelse av kunst eller opplevelsen av den er eskapisme.¹⁵ I forhold til Freud er Lacan mer orientert i den visuelle subjektivitet, det lingvistiske og det symbolske.

Med utgangspunkt i Storr vil de psykoanalytiske begrepene *kommunikasjon*, *reparasjon* og *identitet* benyttes i lesningen av tekstilkollasjene *Gamal gard*, *Sol og småjenter* og *Hester på stølen*. *Lysebotn*. Gjennom å følge referansene til Storr er begrepene *kommunikasjon* og *reparasjon* supplert med andre teoretikere: *kommunikasjon* vil belyses ytterligere gjennom Donald Winnicott (1896-1971) og *reparasjon* vil utbroderes gjennom Hanna Segal (1918-2011) og Melanie Klein (1882-1960).

I artikkelen *Place Identity: Physical World Socialization of the Self* diskuterer miljøpsykologene Harold M. Proshansky, Abbe K. Fabian og Robert Kaminoff begrepet stedsidentitet. Proshansky et. al. argumenterer for at utviklingen av identitet ikke utelukkende kan handle om at man definerer seg ut ifra det skille man skaper mellom seg selv og andre. Oppdagelsen av egen identitet strekker seg også til rom, steder og objekter.¹⁶ Med

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid., 196.

¹⁵ Anthony Storr, *The dynamics of creation* (London: Secker & Warburg, 1972), 40, 114-115.

¹⁶ Harold M. Proshansky, Abbe K. Fabian, og Robert Kaminoff, «Place-identity: Physical world socialization of the self,» *Journal of environmental psychology* 3, no. 1 (1983).

utgangspunkt i Proshansky et. al. vil begrepet *stedsidentitet* benyttes for å besvare problemstillingen.

I kapittel 4 vil det presenteres et historisk bakteppe for det som jeg tar utgangspunkt i er Hagens forutsetninger for verkenes unnfangelse. Herunder vil det trekkes frem poenger fra kunsthistoriker Kay Wells og hennes bok *Weaving modernism. Postwar Tapestry Between Paris and New York*. Wells benytter begreper som det maleriske og tekstile vokabular, og det horisontale og vertikale. Disse begrepene vil trekkes inn sammen og sees i sammenheng med psykoanalytiske begrepene i *kapittel 6 – Analyse av Gamal gard, Sol og småjenter og Hester på stølen. Lysebotn*.

1.4.2 Metode

Kunsthistorisk metode og epistemologisk utgangspunkt

Oppgaven befinner seg i et skjæringspunkt mellom semiotikk gjennom psykoanalysen og historisk-biografisk metode. Oppgaven søker ikke å gi en deskriptiv beskrivelse eller redegjørelse av Hagens barndom, slik den historisk-biografiske metoden fordrer, men å diskutere historisk-biografisk elementer i Hagens tekst *Skisser fra en barndom* i forhold til hennes verk fra 1943-45. Denne analyse foretas i kapittel 6.

Det epistemologiske utgangspunktet er hermeneutikk, hvor jeg i tråd med Bal og Bryson tar utgangspunkt i at forskeren er pasienten i møte med verket. Jeg argumentere for at den hermeneutiske inngangen gjenspeiler nettopp dette: det er ikke rekonstruksjon av erfaring som skjer, det oppstår en ny – hvor verket omdannes i møte med forskerens erfaring.

Empirisk metode

I denne avhandlingen er det benyttet kvalitativ metode for å danne et empirisk grunnlag. Innsanking av data er gjort gjennom dokumentanalyser ved Hallingdal museum.

Dokumentanalyse

Det er mye som også kan tyde på at Birgit Hagen hadde et visjonært forhold til sitt eget virke. I tillegg til hele samlingen av verk, som består av både tekstilverk og maleri, har hun donert et arkiv fylt med dagsbøksnotater, utstillingsanmeldelser, brev, skisser og tekster med skildringer fra eget liv til Hallingdal Museum. Arkivet som Birgit Hagen testamentere til Hallingdal museum består av flere sjangrer som dagbøksnotater, skisser, utkast til personlige

tekster, brev, vitnemål og anmeldelser, for å nevne noen. Omfanget er stort og katalogisert etter Hagens eget system hvor det er benyttet klistremerker utformet som mariehøne, slange, hest, gult hjerte, rødt hjerte etc. (Ill. 5). I tillegg er alle mapper markert med lapper som beskriver innholdet. Jeg har dessuten inkludert som materiale for oppgaven en mappe med skisser, brev og notater fra årene på Statens Kvindelige Industriskole, herunder merket «Industriskolen» (Ill. 6). Hagen har kopiert og skrevet om flere av disse tekstene opptil flere ganger, inkludert *Skisser fra en barndom*. Katalogiseringen kan virke kronologisk, mens andre mapper inneholder kopier av tekster fra ulike tidspunkt i livet. Jeg hadde et forskningsopphold på Hallingdal museum 17.-19. februar 2021 hvor jeg gjennomgikk relevant skriftlig materiale.

Dokumentene som Birgit Hagen testamenterte til Hallingdal Museum består primært av skriftlige dokumenter. For å forstå disse er det relevant å gjøre en tekstanalyse. Dokumenters materialitet påvirker hvordan det møtes og brukes. I tillegg til å være basert på tegn og det semiotiske, er de også objekter i form av papir eller bøker.¹⁷ I denne sammenheng ble dokumentene behandlet som både fysiske og digitale objekter gjennom at de i første runde ble gjennomgått og fotografert på Hallingdal museum og så senere analysert digitalt. Herunder er det viktig å presisere at jeg har fotografert de dokumentene jeg anså som relevante. Med det kan det også ha vært dokumenter med relevans som kan ha blitt forbigått og utelatt, og som resultat kan datainnsamlingen være noe mangelfull. Den selvbiografiske teksten *Skisser fra en barndom* eksisterte i flere mapper, men er også transkribert av Stiftelsen til Fremme av Birgit Hagens kunst og det er ikke utelatt eventuelle skriftspråklige skrivefeil. Det er dette dokumentet som er benyttet i denne avhandlingen.

Et viktig funn som ble gjort under oppholdet var en feilregistrering av tittelen *To dyr* til feil rye i Digitalt museum. Dette har ført til en følgefeil som har forårsaket at det i tidligere forskning har vært feil rye som har vært omtalt.^{18 19}

¹⁷ Kristin Asdal og Hilde Reinertsen, *Hvordan gjøre dokumentanalyse : en praksisorientert metode*, 1. utgave. utg. (Oslo: Cappelen Damm akademisk, 2020).

¹⁸ Birgit Hagen, *To dyr 1948-49*. På verket er det festet en lapp som bekrefter tittel, og med det at det er feil rye som er omtalt som «To dyr». . Se Illustrasjon 16.

¹⁹ Helen Engelstad, «Norsk tekstilkunst anno 1949,» *Vi selv og våre hjem* (1950). Illustrasjon 15 viser Hagens utdrag fra artikkelen, hvor verket er gjengitt.

1.5 Eksisterende litteratur og forskning

Birgit Hagens kunstnerskap er på nåværende tidspunkt relativt ukjent, og det eksisterer svært lite forskning om henne. Unntaket er teksten «Sent, men godt. En historiefortelling i tekstil» av kunsthistoriker Runa Boger. Teksten er historisk-biografisk og tar kronologisk for seg Birgit Hagens kunstnerskap. Teksten er et viktig utgangspunkt og grunnlag for dette masterprosjektet, da det har gitt nødvendig innsikt for å kunne avgrense prosjektet. Annen dokumentasjon som eksisterer er filmen «Jeg vil veve som om jeg malte», produsert i 2018 av Filmprodusentene AS, samt Stiftelsen til fremme av Birgit Hagens kunst sin katalog om kunstneren fra 2011 med tekster av Tone Gjertrud Vindegg og Anette Kjær Riechter. I sammenheng med utstillingen *Birgit Hagen – Einsamt Hjarte* er det gitt ut en utstillingskatalog med essay skrevet av kurator Ida M. Klingvall.

Det er skrevet en rekke bøker og avhandlinger om tekstilkunst i Norge, blant andre Jorunn Haakestads *Ariadnes Tråd*, Øistein Parmanns bok *Norsk billedvev – et atelier og en epoke*, *Ny norsk billedvev – et gjennombrudd* av Randi Lium Nygaards, samt hennes nyere publisering *Tekstilkunst i Norge* og Marit Paasches monografi *Hannah Ryggen – en fri*.

Av nyere internasjonal litteratur kan Kay Wells bok *Weaving modernism. Postwar Tapestry Between Paris and New York* nevnes. Denne boken danner også utgangspunkt for noen av begrepene som benyttes i denne avhandlingen. Dette vil utbroderes ytterligere i kapittel 4.

1.6 Avgrensing og begrepsavklaring

Masteravhandlingens teoretiske utgangspunkt har ved to tidligere anledninger vært endret. Vinteren 2021 var utgangspunktet en inngang med positivistisk slagside, da gjennom Göran Hermerens påvirkningsteori presentert i boken *Influence in Art and Literature*. Hensikten var å plassere Birgit Hagens tekstilverk fra 1940-tallet i en modernistisk kontekst, ved å gjøre en komparativ analyse av tekstilkollasjene med malerier. Denne inngangen ble så forkastet til fordel for nymaterialistisk teori som har gjort seg gjeldene de siste årene i kjølvann av en større orientering omkring materialiteten i kunsten.²⁰ Da jeg innså at avhandlingen ville bli teoritung og ikke bidro til å «åpne» Hagens verk måtte jeg tilbake til tegnebordet. Etter en gjennomgang av innsankede dokumenter fra Hallingdal museum ble jeg minnet på Hagens selvbiografiske tekst *Skisser fra en barndom* og med ett åpnet tekstilkollasjene seg med referanser til teksten. Psykoanalysen ble med det en naturlig inngang, herunder Anthony

²⁰ Iversen, «Kuratortekst. Materialets tale. ».

Storrs begreper om kunstnerisk skapelse som *kommunikasjon, identitet og reparasjon* og Harold M. Proshanskys et. al. begrepsbeskrivelse av *stedsidentitet*.

En naturlig inngang hadde kanskje vært å gjøre dette i lys av et feministisk perspektiv, kanskje med utgangspunkt i Linda Nochlins essay «Why have there been no great female artists?», men fortellingen om den kvinnelige tekstilkunstneren i et feministisk perspektiv har blitt fortalt før. Som Kay Wells skriver kan det feministiske perspektivet på tekstilkunst ha bidratt til en marginalisering av sjangeren:

As feminist and postmodernist drew attention to the sidelining of other forms of textile art, tapestry became newly affiliated with marginal and was thus itself marginalized from its own history of modernist prestige.²¹

I denne masteroppgaven vil jeg unnlate å omtale Hagen som «kvinnelige kunstner». Man vil eksempelvis ikke benevne en kunstner som er mann som «mannlig kunstner», men man ser stadig at kvinner som er kunstnere eller musikere bli omtalt som «kvinnelige kunstnere» når det ikke er relevant for sammenhengen. I forskningssammenhenger hvor kjønn er relevant er det naturlig å trekke inn kjønn, men det kan argumenteres for at det er u hensiktsmessig å trekke inn kjønn i irrelevante sammenhenger. Birgit Hagen var ikke kunstner fordi hun var kvinne, hun var kunstner som tilfeldigvis var kvinne. Det kan med det påstås at plassen kan tas på en annen måte: ved å ta for gitt at kunstneren fortjener plassen i kunsthistorien, uavhengig av kjønn, tas det kanskje også større plass. Som Helen Frankenthaler sa det:

Looking at my paintings as if they were by a woman is superficial, a side issue, like looking at Klines and saying they are bohemian. The making of serious painting is difficult and complicated for all serious painters. One must be oneself, whatever.²²

Oppgaven er avgrenset til Hagens tidlige kunstnerskap ved SKI med utgangspunkt i den selvbiografiske teksten i lesning av verkene for å gi en grundig introduksjon til en kunstner som er svært lite kjent. Denne inngangen, sammen med psykoanalysen, har muliggjort å komme nærmere både verk og kunstner.

²¹ K. L. H. Wells, *Weaving modernism : Postwar Tapestry between Paris and New York* (New Haven, CT: Yale University Press, 2019), 215.

²² *Ibid.*, 25.

1.6.1 Kritisk begrepsbruk

Jorunn Haakestad referer til Marta Hoffmanns synspunkter om språkets makt: «Så lenge man brukte betegnelser som «tråklet», «applikert», «vevd», «ikke-vevd», «uvevd» osv om tekstile objekter, ville anerkjennelsen som kunst utebli.²³ Jeg stiller meg til dels bak denne påstanden. I begrepets makt er det svært viktig å være bevisst på hvordan et verk blir benevnt. Jeg vil med det omtale Birgit Hagens tre arbeider som tekstilverk eller tekstilkollasjer. Sistnevnte benevning erstatter begrepene applikasjon og broderi. Det kan argumenteres for at konnotasjonene i begrepene klinger ulikt: applikasjon og broderi kan assosieres med funksjonelle tekstiler eller hobbyvirksomhet, mens tekstilkollasj bringer assosiasjoner til modernismen.

1.7 Oppgavens oppbygning

I *kapittel 2 - 5* presenterer jeg materiale, i *kapittel 6* analyseres og diskuteres de tre tekstilverkene og *kapittel 7* gjøres en konklusjon. Oversikten er som følger:

I *Kapittel 2* gjøres verksbeskrivelser av de tre tekstilkollasjene *Gamal gard*, *Sol og småjenter* og *Hester på stølen*. *Lysebotn*.

Kapittel 3 vil omhandle teoretisk rammeverk og begrepsapparat. *Reparasjon* presenteres med utgangspunkt i Anthony Storr, Hanna Segal og Melanie Klein, med en supplering av forfatter Ole Andkjær Olsen. *Kommunikasjon* presenteres med utgangspunkt i Anthony Storr og Donald Winnicotts tankegods. *Identitet* beskrives med utgangspunkt i Anthony Storr og stedsidentitet beskrives med utgangspunkt i Harold M. Proshansky, Abbe K. Fabian og Robert Kaminoff.

I *kapittel 4* vil et historisk bakteppe presenteres med utgangspunkt i kunsthistoriker Kay Wells begreper. I tillegg vil Birgit Hagens kunstneriske virke på 40-tallet presenteres, herunder en redegjørelse for tiden på Statens Kvindelige Industriskole fra 1943-45 hvor samtlige tekstilkollasjer ble utført.

I *kapittel 5* vil Birgit Hagens barndom og oppvekst presenteres med utgangspunkt i *Skisser fra en barndom*.

²³ Jorunn Haakestad, «Ariadnes tråd : tekstile utsmykninger i Norge i det 20. århundret,», red., Studia humanitatis Bergensia (trykt utg.) (Kristiansand: Høyskoleforl., 1998), 13.

I kapittel 6 vil tekstilkollasjene *Gamal gard, Sol og småjenter* og *Hester på stølen. Lysebotn* analyseres i lys av psykoanalysen og begrepsapparat presentert i kapittel 3. Herunder vil funn fra kapittel 4 og 5 trekkes inn som en del av analysen.

Kapittel 7 består av konklusjon og avsluttende refleksjoner.

1.8 Kildemateriale og kildekritikk

Bal og Bryson argumenterer for at psykoanalytisk teori ikke bør diagnostisere kunstneren eller verket som sådan,²⁴ et poeng som også gjøres av psykoanalytikerens Anthony Storr (1920-2001) i boken *The dynamics of Creation*:

Psychoanalysis has often been accused of failing to distinguish between art and a neurotic symptom. It also frequently fails to discern the difference between a neurotic symptom or pathological defense and psychological technique of a positive kind which serves the individual well in the task of relating his own subjective world to the world outside himself in which we all engage, and which constitutes the process of living.²⁵

I masteroppgaven søkes det derfor å være svært bevisst på dette aspektet. Med Storrs poeng i mente vil det derfor presiseres at formålet med avhandlingen ikke er å diagnostisere Birgit Hagen eller se på hennes verker som «nevrotiske symptomer». Som Bal og Bryson poengterer vil alle «nevrotiske symptomer» som skulle skinne igjennom være uttrykk for forskerens utgangspunkt, herunder undertegnede. Begrepene benyttes som forklaringsmodeller for hvorfor og hvordan verkene er skapt. I begrepsbeskrivelsene i *kapittel 3* benytter Anthony Storr, Melanie Klein, Hanna Segal og Donald Winnicott, eksempelvis «depressiv» for å kaste lys over begrepene. Det er viktig å poengtere at deres beskrivelser ikke er overført på Birgit Hagen. Begrepene *reparasjon, identitet, kommunikasjon* og *stedsidentitet* er valgt fordi de er allment gjenkjennelig og kan relateres til uavhengig av psykopatologi.

²⁴ Bal og Bryson, «Semiotics and Art History»,.

²⁵ Storr, *The dynamics of creation*, 113.

2: Verksbeskrivelse

Beskrivelsene av verkene er gjort med utgangspunkt i bildemateriale, i tillegg til fysiske observasjoner av objektene ved Hallingdal museum i 2021 og Drammens museum i 2022.

2.1 Gamal gard

Gamal gard måler 130 x 130 cm. Verket består av tekstilbiter og sting sydd inn på en større flate. Et bånd med dekorative sting kranser motivets ytterkant. Som det fremkommer av verkets tittel er motivet orientert rundt et gårdsbruk, noe som gjør seg til kjenne ved de to husene i verkets øvre del. Huset øverst er brunt, med sjatteringer av grønn, blå og grå. Døringgangen i midten er rød med rosa og klar blå nyanser. Fargene i dette huset er primært fremstilt gjennom sting, men brune tekstilbiter er også benyttet i formgivningen. Det andre huset er plassert nedenfor det første og fargenyansene er beige, brune og brunrosa. På husets forside er sting benyttet som en fargeleggende komponent i horisontale linjer. De to vinduene er i forskjellige toner, det ene oransjebrunt og det andre mørkebrunt. Under vinduene sees et brun felt med røde sting i linjer bortover. Husets tak består av et stykke rosa tekstil, med sting i farger rosa, brunt og oransje. Ved siden av huset fortsette taket til det som ser ut som et tilbygg. En grå tekstilbit utgjør denne delen av huset, med blå, hvite og gule sting. Nedenfor dette huset ser vi et brunt fargefelt i en hel tekstilbit. Grønne og gule sting kan sees blant tre dyrelignende figurer komponert med blå sting.

I verkets midt ser vi en kvinneskikkelse med hvitt skjørt, blå overdel og store hender fremfor seg vendt oppover i en bærende form. Sting i grønt og blått kan skimtes innimellom og gir figuren form. Til venstre, vendt mot kvinneskikkelsen ser vi en abstrahert figur i oransje, gul, oker og rosa. Figurens hode er komponert av gule sting, kroppens overdel er rosa med sting i oker og ben i rosa sting. Gule sting kranser bakdelen av figurens kropp.

Nedenfor denne, i verkets venstre hjørne, ser vi et blått felt med større røde blomster og mindre hvite og gule blomster. Over noen av blomstene er det håndsydde sting i gule felt og grønne sirkler. Ved nøyere inspeksjon er det tydelig at de røde blomstene på dette tekstilet er trykket på og at tekstilbiten kan stamme fra et annet bruksområde, enten i form av plagg eller bruksobjekt.

I tekstilverkets øvre venstre hjørne ser vi et felt hvor oransje og brune sting er satt vertikalt. Mellom disse kan det skimtes to profiler i rødt, hvor øvre del av torsoen deres kan skimtes i

blått. I verkets høyre hjørne ser vi en brun flate bestående av sting satt horisontalt og vertikalt. Over disse stingene er seks sirkler utført med blå tråd. Under disse seks sirklene er tre gule linjer sydd inn diagonalt.

Verket består også av flere fargeflater, enten bestående av tekstilbiter og repetitivt sting satt horisontalt eller vertikalt, eller kun «fargelagt» ved hjelp av tråd. Koloritten i verket representerer hele fargeskalaen, men med overvekt på jordfarger, grønne nyanser, blått, gult, hvitt og rødlige toner.

2.2 Sol og småjenter

Sol og småjenter måler 65 x 50 cm, og som det fremkommer av verkets tittel kan det antas at de tre figurene er jenter. Den første figuren har hår bestående av lyse sting i hvitt, men også nyanser av grågrønn, oker, lys grønn og grønn kan skimtes mellom stingene. Stingene er satt slik at det later til at håret flagrer. Figurens torso består av tekstilbiter i blått med lysbrune ermer, og lyseblå og hvite sting gir inntrykk av mønster på drakten. To hender skimtes under det lysebrune ermet. Figurens nedre del er komponert med sting i hovedsakelig oker, men også gule og grønne nyanser. Disse stingene er satt både horisontalt og vertikalt, og fremstår nesten vevd. Ved figurens ben ser vi et blått og lyst felt som strekker seg oppover.

Figuren i midten har, til forskjell fra figurene bak og foran, hår i oker og oransje, med noen nyanser av hvitt. Ansiktet har abstraherte ansiktstrekk, med et gult felt som øye og et oransje område med brune sting. Tre sting i ulike lengder er satt foran figurens ansikt. Oransje sting kranser issen av hodet. Figurens torso består av tekstilbiter av grønne, blå og beige materialer, og sting bidrar til å gi kroppen en form. Figurens nedre del består av sting i brunrødt, oker, rødt og lysegrønt. Formen på den nedre delen er abstrahert, men gir inntrykk av å være ben. Under figurens ben ser vi en blå oval form komponert med blå sting. Inni formen sees ytterligere en blå form. På høyre side av figuren sees en plante som strekker seg oppover. Innimellom de svarte kvistene skimtes sting i grønt og brunt, med gulhvite dotter innimellom.

Den fremste figuren har, på lik linje med den bakerste, et hår bestående av sting i hvitt med nyanser av oker og lyse grå toner innimellom. Også denne figuren har sting satt bakover som gir inntrykk av at håret flagrer. Denne figuren er noe mindre enn de to andre. Figurens kropp er formgitt gjennom sting på kryss og tvers i oker, lysegrønt og grått, beige og mørkegrønt.

Overgangen fra figuren til bakken har ingen klar avgrensning. Nedenfor figuren kan det skimtes vekster komponert av tynne sting i grønt, i tillegg til vekster i sort og brunt, men også små gule. Figurene er sydd inn på et grovt tøyestykke i mosegrønn nyanse. Sting i gult, oker, grønt og brunt er plassert dynamisk ulike steder; foran og bak kroppen til figuren bakerst, foran ansiktet til figuren i midten og over hodet til figuren fremst.

Tekstilets øvre del består av en tekstilstripe i samme nyanse som verkets nedre del. Denne nederste delen består av en rekke med fisker, delt inn i seks deler. Ved fem av fiskene er det plassert en sirkel, den nest fremste ruten er uten sirkel. De tre fiskene i midten har sirkler i lysegrønt, men fisken bak har blå sirkel og fisken foran har en lys sirkel som er plassert ved fiskens hale. Mellom de seks fiskene er det sydd inn dynamisk linje som binner dem sammen. Horisontale linjer er sydd inn i øvre kant og nedre kant av borden.

2.3 Hester på Stølen. Lysebotn

Hester på Stølen. Lysebotn. måler 85 x 64 cm. Som tittelen indikere er hovedmotivet hester i det geografiske området Lysebotn i Vats. Flatene i verket er tekstilstykker sydd sammen. I øverste del ser vi et lysere rødt område med blodrøde sting som danner mindre felt. Brune, okergule, grønne, blå og grønngrå tekstilflater er føyd sammen. På noen av stykkene er det sydd inn felt som formgir landskapet. Tøyestykke har ulike teksturer, noen av bitene er finmasket og vevd tett i tett, mens andre deler er mer løs i masken og trådens kvalitet mer synlig.

Verkets nedre del og forgrunn består av to grupperinger med hester, én til høyre og én til venstre. Den høyre grupperingen består av fire hester, alle i ulike farger: lysegul, lysebrun, lyseblå og brun. Samtlige av hestenes kroppes sees i profil. Den gule og lysebrune hesten består av tøybiter som så er formgitt med i sting i ulike toner. Den lyseblå hesten består enten av et strukturert tøyestykke eller små sting satt sammen. Hodet på den brune hesten i bakgrunnen består av brune sting med sjatteringer av oransje, grønt og blått. Fargenyanser i sting av blått, grønt, sort og lilla kranser føttene og kroppene til de fire hestene.

Grupperingen til venstre består av tre hester, hvor én er brun, en er blå og én lys gul. Den brune hesten virker å ha ryggen til, og den er formgitt med brune sting og grønne tekstilbiter. Den lys gule hesten i bakgrunnen er i profil, formgitt med hvite sting. Hodet er vendt innover

mot husene. Den blå hesten er vendt mot betrakter, og den er utformet utelukkende med blå, lyseblå, grå og brune sting. Under denne hestens mage kan det sees en stige-lignende form.

Husene i mellomgrunnen er, på lik linje med hestene, hovedsakelig formgitt med sting i ulike sjatteringer. Huset til høyre er fargelagt med sting i grønne nyanser, blå og rosa og sees rett forfra. Det andre huset sees mer fra siden, og i tillegg til sting består det av tekstilbiter i lyseblått strikket tøy og mer finmasket grågrønt tekstil. Verket er omkranset av en tekstil ramme hvor sidene er grønne, nedre del oransjerød og øvre del blå.

3. Teoretisk rammeverk og begrepsapparat

3.1 Psykoanalytisk begrepsapparat

Mieke Bal og Norman Bryson definerer psykoanalysen i kunsthistorie som «[...] a mode of reading the unconscious and its relationship to expression». I så måte er psykoanalysen også en semiotisk teori.²⁶ Med det forutsettes at kunstverk kan inneholde spor av kunstnerens ubevisste. Bal og Bryson trekker særlig frem psykoanalytiker Jacques Lacan som innflytelsesrik i forskningen omkring forholdet mellom psykoanalyse og semiotikk. I boken *The Four Fundamental Concepts* argumenterer Lacan for at «[...] human subjectivity is profoundly and constitutive shaped by the institution of symbolism or sign-activity in its largest sense.»²⁷ Videre skriver Bal og Bryson at Lacan benytter begrepet *symbolic*, et «[...] term meant to designate the entire domain brought into being by the social circulation of signifiers.»²⁸ Som skrevet innledningsvis vil *signifier* være sentralt i denne oppgaven. Som nevnt argumenterer Lacan for at den både kan være visuell og verbal: «[...] just as the signifier in the domain of language produces a speaking subject, so in the domain of vision it produces a “seeing subject”.»²⁹ Som nevnt innledningsvis beskriver Bal og Bryson spesifikasjonsmodellen som særlig nyttig i anvendelse av psykoanalyse i møte med kunstverk, hvor begreper bistår i å opplyse aspekter ved verkene. Som Bal og Bryson skriver er ikke hensikten å bekrefte et psykoanalytisk innhold i verkene, men heller at det ubevisste gjør seg til kjenne i verkene.³⁰ I denne oppgaven vil inngangen til verkene være de psykoanalytiske begrepene *reparasjon*, *kommunikasjon* og *identitet* presentert av Storr et. al og *stedsidentitet* presentert av Proshansky et. al.

I boken argumenterer Storr for at motivasjonen bak kunstnerisk praksis er sammensatt, og at det ikke utelukkende kan forklares gjennom drifter som begjær etter rikdom, ære, berømmelse og/eller seksuelle erobringer, slik som eksempelvis Freud har forklart det. Dette bekreftes også av Bal og Bryson som hevder at det først og fremst er benyttet psykoanalytiske begreper som omhandler blick, kastreringsangst, begjærsubjekter som bryst eller fallos, samt Freudianske begreper som kondensasjon og forskyvning i den psykoanalytiske teoretisering

²⁶ Bal og Bryson, «Semiotics and Art History,» 195.

²⁷ Ibid., 199.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

av kunsthistorien.³¹ Storr argumenterer for at Freuds teser om de instinktive drivkreftene som forklaringsmodell for skapelse av kunst er mangelfull. I boken *The dynamics of creation* presenteres flere forklaringsmodeller for skapelse, og Storr påstår at kunst heller kan bidra til en fordypelse og utvidelse av virkeligheten, fremfor Freuds påstand om at skapelse av kunst eller opplevelsen av den er en eskapisme.³²

3.2.1 Reparasjon presentert av Anthony Storr, Hanna Segal og Melanie Klein

Storr skriver: «There is more than a little truth in the idea that part of compulsion to create may be motivated by the idea of making restitution for what has been destroyed.»³³ Ifølge Storr søker kunstneren å erstatte en verden gjennom skapelsen av kunstverket, en verden som hen føler ble ødelagt av en selv. Kreativ produksjon kan med det være en effektiv metode for å beskytte Selvet fra en underliggende og truende depresjon.³⁴ Dette underbygges av psykoanalytiker Hanna Segal (1918-2011) som mener at det er de depressive fantasier som er utgangspunktet for ønsket om å reparere eller restaurere. Segal referer til Michel Proust som har uttalt at en kunstner føler trang til å skape for å gjenfinne sin tapte fortid. Gjennom assosiasjoner kan minner om personer og steder gjenopplives, men kun gjennom å skape et verk kan fortidens personer og steder integreres i livet her og nå.³⁵ Segal skriver:

[...] all creation is really re-creation of once loved and once whole, but now lost and ruined object, a ruined internal world and self. It is when our loved ones are in fragments, and we ourselves in helpless despair – it is then that we must re-create our world anew, re-assemble the pieces, infuse life into dead fragments, re-create life.³⁶

Forfatteren Ole Andkjær Olsen referer til Segals anekdote om Proust og argumenterer for at det ikke handler om å erobre barndommens tapte landskap. Det er snarere snakk om å holde fast ved minneglimt for å kunne «[...] live through the loss and to accept an eternal separation

³¹ Ibid.

³² Storr, *The dynamics of creation*, 40, 114-115.

³³ Ibid., 82.

³⁴ Ibid.

³⁵ Hanna Segal, «A psycho-analytical approach to aesthetics,» *Int J Psychoanal* 33, no. 2 (1952).

³⁶ Ibid., 199.

from the world to which one has depressively been linked with a strong undefined nostalgia.»³⁷

Storr, Segal og Olsen bygger alle på psykoanalytikerens Melanie Kleins (1882-1960) tanker om reparasjon. Klein skriver at en kunstner «[...] who puts life into his objects, whether or not it represents a person, is unconsciously restoring and recreating the early loved people, whom he has in phantasy destroyed.»³⁸ Behovet for å reparere er tett knyttet opp mot bekymring for sine nære og frykt for deres død. Gjennom kreativ skapelse kan disse følelsene prosesseres på en konstruktiv måte.³⁹ Klein påstår at man gjennom glede og skjønnhet kan oppnå følelser av ens mors omsorg. Eksempelvis kan naturopplevelser gi en slik gjenklang. Forholdet til moder jord kan være preget av beundring, verdsettelse og hengivenhet, men gjennom hennes tidvis mangel på generøsitet kan hun også vekke frustrasjon. Aggressive følelser kan oppstå og som en reaksjon på disse kan det vekkes dårlig samvittighet. Skyldfølelsen skaper et insentiv for reparasjon, og er også en av de største drivkreftene bak kreativ skapelse, ifølge Klein.⁴⁰

3.2.2 Kommunikasjon presentert av Anthony Storr, Donald Winnicott og Melanie Klein

Ifølge Storr kan et verk tjene funksjonen som et talerør mellom kunstnerens indre verden og den ytre verden.⁴¹ Et kunstverks evne til å overbevise betrakteren korrelerer med hvorvidt det oppleves at representasjonen av kunstnerens indre verden er genuin, og verket kan være et mer valid uttrykk for kunstnerens indre enn hva som avdekkes i kunstnerens møte med den faktiske omverden. I noen tilfeller kan undertrykkelse av aggresjon få sitt utløp i skapelsesprosessen, og kunstneren kan uttrykke seg fritt og samtidig unngå konfrontasjoner med den det gjelder.⁴² Storr skriver: «To show oneself only through the medium of a book, a picture, or a string quartet, is to protect oneself whilst at the same time enjoying the gratification of self-revelation.»⁴³

³⁷ Ole Andkjær Olsen, «Depression and reparation as themes in Melanie Klein' analysis of the painter Ruth Weber,» *The Scandinavian psychoanalytic review* 27, no. 1 (2004): 37.

³⁸ Melanie Klein, «Love, guilt and reparation (1937),» i *Love, guilt and reparation : & other works 1921-1945* (New York: Delacorte Press, 1975), 335.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Storr, *The dynamics of creation*, 222.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid., 57.

Storr refererer til barnepsykolog Donald Winnicott (1896-1971) som forklarer dette som et indre dilemma, hvor kunstneren søker å kommunisere, men på samme tid ønsker å gjemme seg.⁴⁴ Som Winnicott skriver: «It is a joy to be hidden, but a disaster not to be found.»⁴⁵ Gjennom praktisering av kunst kan man få muligheten til å uttrykke seg uten å måtte ta hensyn til andres meninger. Dette kan også være en drivende motivator for å skape.

Winnicott mener at evnen til å kommunisere er knyttet til objektrelasjonsteori.⁴⁶

Objektrelasjonsteori kan forklares som «individets interaksjon med ytre og indre bilder av andre personer.»⁴⁷ Objektrelasjonsteori ble først introdusert av Klein og forklares i skille mellom gode og vonde objekter, hvor eksempelvis morens bryst er prototypen for begge. Gode objekter oppstår når det som begjæres er innen rekkevidde, mens objektene blir kategorisert som dårlig når de svikter barnet. Med andre ord, får barnet bryst når det ønsker er brystet ansett som et godt objekt, men om barnet hindres i å få bryst når det ønsker det ansees det som et dårlig objekt.⁴⁸ Winnicott kaller det *environment-mother* og *object-mother*, hvor førstnevnte er menneskelig, mens sistnevnte er en ting.⁴⁹

Storr argumenterer for at løsrivelse gir mulighet til å evaluere og beskrive en hendelse, og at ens evne til løsrivelse fra seg selv og verden rundt vil bidra til å kunne «[...] observe his own emotions objectively and to make symbolic representations of reality»⁵⁰. Han kaller dette «the power of abstraction».⁵¹ Med avstand til våre tidligere erfaringer og med utgangspunkt i minnebanken kan man se egne opplevelser mer objektivt. Med de rette evnene kan en kunstner transformere disse minnene til et kunstverk. Det er med hjelp av tiden at denne transformasjonen kan finne sted. Jo dypere den emosjonelle opplevelsen er, desto mer

⁴⁴ Ibid., 58.

⁴⁵ Donald W. Winnicott, «Communicating and not communicating leading to a study of certain opposites » i *The maturational processes and the facilitating environment : studies in the theory of emotional development*, red. John D. Sutherland (London: Hogarth, 1965), 186.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Per Aslaksen, «Objektrelasjonsteori,» Store Norske Leksikon

⁴⁸ Klein, «Love, guilt and reparation (1937),» 262.

⁴⁹ Winnicott, «Communicating and not communicating leading to a study of certain opposites » 183.

⁵⁰ Storr, *The dynamics of creation*, 142.

⁵¹ Ibid.

essensielt er det å distansere seg selv fra den. Evnen til abstraksjon gir kunstneren mestring over det som hen har løsrevet seg fra. Storr skriver:

When 'psychical distance' has been achieved, 'the content has been *symbolized* for us, and what it invites is not emotional response, but *insight*. "Psychical distance" is simply the experience of apprehending through symbol what was not articulated before.⁵²

Storr påpeker at også bruk av språk kan implisere en form for fysisk distanse: «As we pointed out when discussing the use of words in psychoanalysis, words are representations of reality, not reality itself.»⁵³

3.2.3 Identitet presentert av Anthony Storr

Storr definerer identitet som følelsen av ens egne kontinuerlige væren som én enhet og som kan skilles fra alle andre. En kunstners identitet kan ha flere fasetter: hen kan introdusere revolusjonære ideer og samtidig bære på et indre barn med umøtte behov. Med andre ord, en kunstner kan ha en sterk identitet tilknyttet ens egen evne til å skape, mens andre deler av identiteten har en noe mer vaklende grunn. Storr argumenterer for at mennesket består av motsetninger eller deler, 'divided selves', og at kunstnere i stor grad evner å komme i kontakt med de indre motsetningene. En konsekvens av at ens indre er konfliktfylt er at identitetsfølelsen utfordres: «One cannot have a 'sense of one's continuous being if one is always conscious of two or more souls warring within one's breast.»⁵⁴ Gjennom å skape verk forsøker kunstneren å forsonne og helbrede disse delene, og i så måte gjenoppdage ens egen identitet.⁵⁵

Som Storr skriver har den freudianske psykoanalyse i liten grad fokusert på forsoning og integrering av ens ulike motsetninger, selv om Freuds hovedmål med terapeutisk behandling var å gjenopprette ens indre tapte deler. Storrs tanker gir gjenklang i mer kontemporær psykoanalyse som eksempelvis Richard Schwarts *Internal Family System*, hvor det

⁵² Ibid., 144.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid., 227.

⁵⁵ Ibid., 233, 235.

argumenteres for at mennesket ikke har «monomind», snarere at vi består av motsetningsfylte «parts» som oppfordres til forsoning.⁵⁶

Ens egen følelse av identitet er også forankret i ego, ifølge Storr, i forlengelse av dette introduserer han termen egostyrke⁵⁷, som kjennetegnes av viljestyrke og selvkontroll.⁵⁸ Storr differensierer mellom ego-styrke og identitetsstyrke, og argumenterer for at et sterkt ego og en svak identitetsfølelse kan sameksistere. Ofte kan det derfor oppleves som viktig å oppnå kontinuerlig forsterkning fra andre gjennom anerkjennelse, slik at kunstnerens følelse av identitet kan opprettholdes, ifølge Storr. Er en kunstner svært privat og mangler opplevelsen av en genuin interaksjon med andre mennesker, vil dette bidra til å redusere identitetsfølelsen. På en annen side kan det argumenteres for at kunstnerens sanne identitet finnes i verkene. I slike tilfeller er kunstnerens identitet legemliggjort i verkene i den grad at de erstatter mellommenneskelige relasjoner.⁵⁹

Storr skriver at det for noen kunstnere vil være et livslangt forsøk å oppdage og konsolidere ens egen følelse av identitet, og at dette er den største drivkraften bak skapelsen av verkene. Behovet for å skape stammer fra behovet for selvuttrykkelse. Årsaken til at behovet for selvuttrykkelsen er gjentakende gjennom manifestering i verkene, er fordi kunnskap om selvet er en uendelig søken: «Each new work is only a part-answer to the question “Who am I?” and brings with it the need to go on to other and different part answers.»⁶⁰

Identitet kan også være knyttet opp mot en kunstners opprør mot fortiden. Storr skriver:

Which comes first, the destruction of the old, or the creation of the new? [...] Does a new idea ever occur to a person who has not already abandoned or broken with the past? Many people will probably take the latter view; but in the case of people with predominantly depressive psychopathology, it is likely that destruction precedes, rather than follow, the development of the new approach.⁶¹

⁵⁶ Richard C. Schwartz, «Moving From Acceptance Toward Transformation With Internal Family Systems Therapy (IFS),» *J. Clin. Psychol* 69, no. 8 (2013).

⁵⁷ Storr, *The dynamics of creation*, 218-219.

⁵⁸ Karl Halvor Teigen, «Vilje,» Store Norske Leksikon.

⁵⁹ Storr, *The dynamics of creation*, 220.

⁶⁰ *Ibid.*, 223.

⁶¹ *Ibid.*, 81.

Ifølge Storr var en kunstners opprør mot fortidens eller nåtidens kunstneriske normer og regler som oftest ikke ment som personangrep på enkeltindivider, snarere er det snakk om en motreaksjon mot generaliserte ideer, teknikker og synspunkter. Evnen til å motsette seg forgjengeres ideer er en egenskap som kunsthistoriker Bernard Berenson knytter til geniet: «The capacity for productive reaction against one's training.»⁶² Dette gir gjenklang i beskrivelsen av avantgarden i modernismen, som ofte blir karakterisert som en eksperimentell fortropp og «[...] som tar sikte på forandring i den rådende konkrete historiske situasjonen.»⁶³

3.2.4 Stedsidentitet presentert av Harold M. Proshansky, Abbe K. Fabian og Robert Kaminoff

I artikkelen *Place Identity: Physical World Socialization of the Self* argumenterer miljøpsykologene Harold M. Proshansky, Abbe K. Fabian og Robert Kaminoff for at utvikling av identiteten ikke utelukkende handler om å skape et skille mellom seg selv og andre, oppdagelsen av ens egen identitet strekker seg også til objekter, rom og steder.⁶⁴ Proshansky et. al. definerer stedsidentitet slik:

[...] it is a sub-structure of the self-identity of the person consisting of, broadly conceived, cognitions about the physical world in which the individual lives. These cognitions represent memories, ideas, feelings, attitudes, values, preferences, meanings, and conceptions of behavior and experience which relate to the variety and complexity of physical setting that define the day-to-day existence of every human being. At the core of such physical environment-related cognitions is the environmental past of the person; a past consisting of places, spaces and their properties which have served instrumentally in the satisfaction of the person's biological psychological, social, and structural needs.⁶⁵

Proshansky et. al. argumenterer for at selvet ikke er en konstant bestanddel, den endres og påvirkes av hendelser gjennom livssyklusen. Eksempelvis vil store livshendelser som dødsfall i nær omgangskrets påvirke ens selv-identitet. Proshansky argumenterer også for at orientering om at identitet er konstant er problematisk i forhold til ens fysiske omgivelser. Han skriver: «The constancy bias creates still another distortion, and that is the tendency to ignore the influence of significant environmental changes on self structure, particularly self identity.»⁶⁶

⁶² Ibid.

⁶³ Peter Bürger, *Om avantgarden*, overs. Eivind Tjønneland, vol. 34, *Theorie der Avantgarde* (Oslo: Cappelen akademisk forl., 1998).

⁶⁴ Proshansky, Fabian, og Kaminoff, «Place-identity: Physical world socialization of the self,» 57.

⁶⁵ Ibid., 59.

⁶⁶ Ibid.

Proshansky et. al. sitt poeng om at stedsidentitet er en sub-struktur av selvidentiteten resonnerer med Storr sine synspunkter om at vi består av indre motsetningsfylte deler. Proshansky et. al. skriver at gjenkjennelsesfaktoren i omgivelsene bidrar til å styrke stedsidentiteten og følelse av tidskontinuitet, og med det dannes et grunnlag for å oppfatte fremtiden som forutsigbar og trygg. Endres omgivelsene drastisk og med det stedsidentiteten, gjennom eksempelvis krig, vil det i sin ytterste konsekvens true selvidentiteten.⁶⁷

Proshansky et. al. forklarer at gode eller dårlig erfaringer vil forme og varierer de fysiske omgivelsene i henhold til hvorvidt omgivelsene imøtekommer og tilfredsstillende behov og ønsker i den det gjelder. Ut ifra disse gode eller dårlige erfaringene oppstår det verdsett, holdninger, følelser og tro om den fysiske verden, og disse integreres i en persons stedsidentitet. Et annet aspekt ved stedsidentitet som Proshansky et. al. trekker frem som viktig er at andre mennesker utgjør en viktig brikke i utviklingen av stedsidentitet – hvordan foreldre og søsken uttrykker seg om de fysiske omgivelsene påvirker barnets erfaring. Et tredje aspekt som Proshansky et. al. trekker frem som et sentralt poeng er at stedsidentitet i de fleste tilfeller ikke er integrert og sammenhengende i substrukturen av selvidentiteten i et menneske. Proshansky et. al. skriver: «[...] it is best thought of as a potpourri of memories, conceptions, interpretations, ideas, and related feelings about specific physical settings as well as types of setting.»⁶⁸ Ifølge Proshansky er også forholdet mellom den sosiale konteksten og de fysiske omgivelsene uløselig. En persons stedsidentitet er tett knyttet opp mot indre bilder, følelser og minner. Med andre ord, en persons stedsidentitet handler om sosiokulturelle aspekter så vel som demografiske karakteristikk.

Angst og forsvarsmekanismer

Proshansky et. al. argumenterer for at stedsidentitet representerer de fysiske omgivelsene og at disse tjener det formål å definere, opprettholde og beskytte en persons selvidentitet. Dette medfører at stedsidentitet kan ha funksjon som en angst og som forsvarsmekanisme, i følge Proshansky et al: «They may signal threat or danger in physical settings or they may represent response tendencies that defend or protect the person against these dangers.»⁶⁹

⁶⁷ Ibid., 66.

⁶⁸ Ibid., 60.

⁶⁹ Ibid., 73.

Proshansky et. al. presenterer en analyse på tre nivåer i møte med angst og forsvarsmekanismene tilknyttet stedsidentitet. I første ledd av analysen erkjennes det faktum at stedsidentitet er ikke bare handler om hva et sted burde være, men også hva det ikke burde være. Ikke bare de positive aspektene ved et sted trekkes frem, men også de som kan virke truende for personens velvære. Proshansky et. al. skriver:

Whether in the wilderness or amidst the complex technology of urban life, socialization must involve what not to do in the physical settings, what to avoid, what is inadequate, what is life-threatening, and many, many other 'don't' about the physical environment.⁷⁰

Proshansky skriver videre:

If it is true that place-identity expresses the persons sense of self through wanting, expecting and designing a physical world that will match his identity, then it must include all the knowledge and concerns of this world that literally threaten his or her physical well-being and safety.⁷¹

I andre led av analysen ser man en konflikt når det ikke er samsvar mellom de fysiske omgivelsene og forventningene knyttet til stedsidentiteten. Dette kan medføre en følelse av smerte og trussel, og kan ha den konsekvens at personen unngår å oppsøke stedet. I ekstreme situasjoner hvor de fysiske omgivelsene er i sterk endring kan en forsvarsmekanisme være unnvikelse.

I tredje ledd av analysen angst og forsvarsmekanismen knyttet til stedsidentitet er det andre aspekter ved selvidentiteten som utforskes. Utviklingen av selvidentiteten handler om mer enn å identifisere de sosiale rollene som definerer hvem en er person er i forhold til seg selv og til andre. Evalueringen av seg selv i de sosiokulturelle rollene bidrar til at man at man dømmer seg selv og at man er bevisst på hvordan andre oppfatter én. Proshansky et. al. skriver:

Self-evaluation of this kind, whether of general nature applied to specific roles and functions of the person, not only have consequences for the self-identity of the person but for his place-identity as well.⁷²

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid., 74.

4. Historisk bakteppe og et mediums egenart

4.1 En ny lesning av tekstilkunstens kunsthistoriske posisjon

Som nevnt innledningsvis er det skrevet en rekke bøker og avhandlinger om tekstilkunst og tekstilkunstnere i Norge. Noe som går igjen ved disse publikasjonene er forsøket på å reversere hierarkiet mellom maleri og tekstilkunst, og da i særlig grad å gi tekstilkunst status som billedkunst⁷³. Kunsthistoriker Kay Wells kaster nytt lys over det komplekse forholdet mellom tekstilkunst/billedvev (*tapestry*), brukskunst (*the decorative*) og maleri i boken *Weaving modernism : Postwar Tapestry between Paris and New York*, og forklarer ett aspekt slik:

[...] tapestry is not necessarily representative of the decorative arts as whole, and its privileged position within postwar modernism as a generally acceptable practice stem, I would argue, from its dual status as both elite and marginal.⁷⁴

Sagt med andre ord; tekstilkunst var ikke utelukkende ansett som lavest på rangstigen. Eksempelvis var det ansett som prestisjefyllt å motta en invitasjon til å omgjøre et av maleriene til billedvev, et tydelig signal om en kunstners oppnådde suksess. Wells trekker frem eksempelet Le Corbusier, som etter å ha mottatt en slik invitasjon skriver til sin mor: «I am entering the company of Picasso, Léger, Braque, Matisse, Rouault. I am delighted!»⁷⁵ I skandinavisk kontekst ser vi samme tendens, hvor kunstnere som Asger Jorn og Bjørn Nørgaard fikk oversatt sine verk til gobeliner.⁷⁶

Wells skriver at frem til dags dato er det tegnet et bilde av at modernistiske tekstiler primært hadde funksjon som brukskunst i form av klær, tepper, møbeltekstiler og broderier. I tillegg er det en gjengs oppfatning at det i all hovedsak var kvinner som praktiserte det tekstile håndverket, og at dette hadde sine røtter i avantgardens utopiske forestillinger om å forene kunst og liv i den tidlige modernismen. Dette var også gjeldende i Norge, hvor brukskunstbevegelsen dominerte i mellomkrigstiden. I tillegg var det flest kvinner som utførte tekstilarbeider, og ifølge Lium er tekstilkunsten «kvinnenes bidrag» til kunsthistorien.⁷⁷ Wells sine undersøkelser av tekstilkunst i etterkrigstiden endrer forståelsen av billedveven og

⁷³ Randi Nygaard Lium, *Tekstilkunst i Norge* (Trondheim: Museene i Sør-Trøndelag Museumsforlag, 2016).

⁷⁴ Wells, *Weaving modernism : Postwar Tapestry between Paris and New York*, 7.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Lium, *Tekstilkunst i Norge*, 130.

⁷⁷ Ibid., 10.

tekstilkunstens posisjon i modernismen: de ble ansett som kunstobjekter, de ble utført av etablerte kunstnere (også menn), og ervervet av institusjoner som museum, utsmykninger i gudshus samt i private bedrifters hovedkontor.⁷⁸ Den samme tendensen var også gjeldende i Norge hvor kunstnere arbeidet i funksjonalismens ånd for å forene tekstile utsmykninger med arkitektur.⁷⁹

Det kan likevel ikke underkommuniseres at billedvev og tekstilkunst var ansett som annenrangs, og selv om maleri og tekstilkunst sirkulerte i det samme kommersielle kretsløpet, kunne aldri tekstilkunst nå opp til maleriets nivå i hierarkiet. Som Wells påpeker, er det en tendens i dagens forskning til ikke å reversere dette hierarkiet, men heller undersøke det *dialogiske* forholdet mellom tekstilkunst og maleri.⁸⁰ Wells skriver at dette forholdet mellom maleri og tekstilkunst under modernismen eksisterte på flere nivåer: formalt gjennom likheter i stil, konseptuelt i hvordan verkene ble omtalt og forstått, og strukturelt som bestillingsverk.⁸¹

4.2 Det tekstile og maleriske vokabular

Wells forklarer at det i etterkrigstidens Europa, da i særlig grad i Paris, oppstod en gjenoppliving av billedveven. Dette var rotfestet i en idé om at den moderne veven i stor grad dyrket tekstilets egenart på en måte man ikke tidligere hadde sett siden middelalderens billedvever. Dette manifesterte seg eksempelvis i utstillingen *La tapisserie française du Moyen-Âge à nos jours* (Fransk billedvev fra middelalderen til nåtid) i 1946. Utstillingen søkte å hylle tekstilkunstens abstraherende kvalitet, evne til å få frem rene farger og vevens flate.⁸² Tilhengere av den tekstile gjenopplivningen avviste at billedveven var en imitasjon av maleriet. Denne holdningen gir gjenklang i den toneangivende tekstilkunstneren Else Halling (1899-1987) synspunkter:

⁷⁸ Wells, *Weaving modernism : Postwar Tapestry between Paris and New York*.

⁷⁹ Lium, *Tekstilkunst i Norge*, 7.

⁸⁰ Wells, *Weaving modernism : Postwar Tapestry between Paris and New York*.

⁸¹ *Ibid.*, 9.

⁸² *Ibid.*, 64.

Det har sneket seg inn så mange gale begreper overfor dette vårt fine gamle kunsthåndverk at en føler trang til å dyrke trådens og materialets egenart fram til en helt igjennom tekstilt uttrykk, for å prøve om ikke dette er grunnvollen en må stå på.⁸³

Utstillingen i Frankrike og Hallings uttrykk kan gi inntrykk av at det i Europa og Skandinavia var en holdning om at tekstilets egenart burde dyrkes.

Kunstkritiker Clement Greenberg (1909-1994) beskrev og opphøyde maleriets egenart i det todimensjonale, med fokus på flaten uten å illudere noe annet.⁸⁴ Wells skriver, at selv om mye tyder på at Greenbergs prinsipper om maleriets egenart ikke kan tillate noen form for sammenligning mellom maleri og tekstilkunst, er det likevel tilfellet. I flere av Greenbergs tekster benyttes begreper tilknyttet tekstilkunst, som Wells kaller et *tekstilt vokabular*, for å beskrive en malerisk teknikk, eksempelvis i tekstene *Cezanne and the Unity of Modern Art* (1951), *The Later Monet* (1957) og *Post Painterly Abstraction* (1964), som eksempelvis “tighter-woven”, “a monotonously woven tissue of paint dabs” og «close-knit variations or gradations of light and dark». ⁸⁵ Wells skriver:

[...] for Greenberg the conflation between a painting and a piece of canvas did not represent the lowering of painting and a piece of canvas did not represent the lowering of painting down to the level of woven fabric [...] but rather the elevation of woven fabric to the “pictorial”, a realm of meaningful experience.⁸⁶

Ettersom et håndvevd tekstil kunne ha funksjon som et blankt lerret, kunne det i praksis også fungere som et bilde på veggen i malerisk forstand, ifølge Greenberg. Men her var distinksjonen viktig for Greenberg: et lerret, på tross av at bestanddelene var av tråder, var likevel ikke ansett å være en billedvev. Wells stiller spørsmålet om hvor grensen går for modernistenes eksperimentering med maleriets egenart, det todimensjonale, møter eksperimenteringen med tekstilets egenart, herunder lerretet.⁸⁷ Wells skriver:

⁸³ Astrid Bugge, Helen Engelstad, og Valborg Kvaal, *Statens kvinnelige industriskole, 1875-1950* (Oslo: Aschehoug, 1950), 108.

⁸⁴ Clement Greenberg, «Modernistisk maleri» i *Den modernistiske kunsten* (Oslo: Pax, 2004).

⁸⁵ Wells, *Weaving modernism : Postwar Tapestry between Paris and New York*, 21.

⁸⁶ *Ibid.*, 23.

⁸⁷ *Ibid.*, 33.

Somewhere between understanding the canvas as a picture and understanding the canvas as a cloth, these critics (Greenberg and Fried) articulated the formal innovations of modernist painting in textile terms of weaving and dyeing.⁸⁸

Wells kategoriserer tekstilkunst i mellomkrigstiden i to typer: *den bokstavelige* og *den metaforiske*. Som et metaforisk objekt tjente tekstilverkene den funksjon av de var modell for det modernistiske maleri. Som et bokstavelig objekt imiterte tekstilverk det modernistiske maleri, men Wells insitere likevel at en slik imitasjon gikk begge veier da maleriet også etterlignet kvalitetene ved et tekstilverk. Wells skriver at denne utvekslingen på tvers av medium ikke er uvanlig, men at fokuset på et mediums egenart i etterkrigstiden har bidratt til et sterkt skille mellom ulike kunstarter.⁸⁹

På lik linje med Greenberg er det heller ikke sjelden at man i norsk kunsthistorisk diskurs benytter et tekstilt vokabular for å beskrive maleriet. Eksempelvis beskriver kunsthistoriker Oscar Thue Leon Aurdals verk «Vestlendinger» (1940) slik: «Den er preget av dekorativ forenkling, en friere fargebruk og overflatestruktur som kan minne om billedvev.»⁹⁰ I dokumentarserien *Kunstnerliv* bevitner vi kurator Carl Martin Faurby ved Trondheim Kunsthall bruke begrepet «tekstilaktig» og «vevd» for å beskrive Sverre Bjertnæs sitt maleri.⁹¹ Det er en rekke eksempler på å benytte et malerisk vokabular i omtale av et tekstilverk. Eksempelvis i omtalen av det tidligere nevnte Osloteppet, utformet av Jonsborg og utført av Halling. Parmann skriver: «Det viste seg at vevens stofflighet kunne tåle farveflater så mettede og rike at de saktens kunne friste maleren til å bytte pensel og oljefarve med ull og vevstol.»⁹² Marit Paasche sammenligner også Hannah Ryggens vevnader med Käthe Kollwitz, og argumenterer for at de har tydelig innslag av ekspresjonisme. Også Ryggen selv har benyttet et malerisk vokabular for å beskrive egen teknikk. Paasche skriver at Ryggen omtaler teknikken i verket *Fiske ved gjeldens hav* som en malerisk lanseringsteknikk: «Jeg fikk det for meg at skulle lasere på et vis som de gamle mesterne gjorde. Da skulle hele

⁸⁸ Ibid., 57.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Gunnar Danbolt et al., *Norsk kunsthistorie : bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, 2. utg. [språkleg bearbeiding ... ved Kari Thorbjørnsen ; bilderedaktør: Kari Brudevoll]. utg., Samlagets bøker for høgare utdanning (Oslo: Samlaget, 2001), 279.

⁹¹ «Kunstnerliv», i *Sverre Bjertnes og Bendik Riis* red. (Norge: NRK Kultur 2021); ibid.

⁹² Øistein Parmann, *Norsk billedvev* (Dreyer : Kunstindustrimuseet i Oslo, 1982), 12.

teppet være rødt i forskjellige toner, og så skulle det være en grønnfarge som sto mot det. [...] Fargen holdt bra, og det er en dis over det som de gamle mesternes tavler.⁹³

På tross av at tekstilkunsten har vært rangert lavt i det modernistiske hierarkiet, har det likevel i stor grad vært en del av kanonen ifølge Wells. Wells trekker frem poenger presentert av kunsthistorikeren Joseph Masheck. I hans artikkel *The Carpet Paradigm: Critical Prolegomena to a Theory of Flatness* påstås det at et “carpet paradigm” har stimulert den modernistiske vendingen mot formalisme, mediets egenart og fokus på maleriets flate. Mashecks undersøkelser vitner om at tidlig modernistisk maleri hadde blitt sammenlignet med orientalske tepper for å avdekke dets kvaliteter som abstrakt objekt orientert rundt flaten.⁹⁴ Wells skriver:

To understand medium specificity as arising from the realm of design reform rather than that of painting and its criticism has significant implications for our understanding of the history of modernism, indicating that we could recognize medium specificity as a craft discourse that developed from nineteenth-century calls for truth to materials.⁹⁵

4.3 Tekstilkunst i en vertikal og horisontal sfære

Wells skriver at billedvev tilhørte to kretsløp: den vertikale sfæren for høy kunst og den horisontale sfæren for brukskunst og funksjonelle tekstiler. Gjennom å plassere en billedvev på veggen ble det i større grad krevde oppmerksomhet fra betrakteren som høy kunst.⁹⁶ Wells trekker frem forholdet mellom to motsetningsfylte former for maleri: det dekorative maleri og staffelimaleri, også kjent som tableau:

The easel painting had been understood since the Renaissance as a window onto an illusionary world, and it became defined by its autonomy from surrounding painting, architecture, or décor. During the late nineteenth and early twentieth centuries, the concept of “decorative” painting rose to prominence as an alternative to this model [...].⁹⁷

I kjølvann av andre verdenskrig var det imidlertid ikke et tydelig skille mellom det dekorative maleri og staffelimaleri, ifølge Wells. Billedveven delte flere egenskaper med staffelimaleriet:

⁹³ Marit Paasche, *Hannah Ryggen : en fri* (Oslo: Pax, 2016), 36.

⁹⁴ Wells, *Weaving modernism : Postwar Tapestry between Paris and New York*, 65.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid., 159.

⁹⁷ Ibid., 158.

de var flyttbare verk som hang vertikalt på veggen. Dette bidro til at billedveven kunne operere i det samme kretsløpet som eksempelvis maleri og skulptur, samtidig som de også var ansett som dekorative utsmykninger arkitektoniske rom.⁹⁸

Wells trekker frem en rekke eksempler på tekstiler av modernistiske kunstner under og etter andre verdenskrig hvor formålet var at verkene skulle anses som vertikale verk, herunder Raoul Dufys tekstilverker *Le Bel été* (1941-42), *Paris* (1934-35) og Anni Albers sine *pictorial weavings* fra 1959. I 1974 avholdt det banebrytende visningsstedet Galeri Denise René en utstilling ved navn «Aubuson tapestries». I utstillingens katalog kan man finne en rekke modernistiske tekstiler skapt av blant andre Josef Albers, Wassily Kandinsky, Sonia Delaunay og Le Corbusier, og samtlige verk var i sirkulasjon rett etter andre verdenskrig. Katalogen innbefatter også fotografier fra tidligere tekstile utstillinger siden 1952 og fungerer som nyttig referansegrunnlag for å forstå hvordan billedvev var ansett. Tekstilverkene henger vertikalt på veggen i en hvit kube, og konteksten oppmuntrer til å se dem som autonome modernistiske verk fremfor brukskunst i hverdagslig interiør.⁹⁹

Det vertikale har vært benyttet definisjonsgrunnlag av en rekke teoretikere for hva som er et kunstverk, uavhengig av om det er ansett som dekorativt, naturalistisk eller abstrakt. Wells refererer til Leo Steinbergs essay «Oher Criteria» hvor han argumenterer for at maleriet frem til 1950 var orientert omkring menneskets oppreiste positur.¹⁰⁰ Det vertikale og horisontale kompleks i lys av tekstilet blir belyst av Steinberg, ifølge Wells:

[...] Steinberg argued that even a “narrative picture on a mosaic floor” was still a “vertical” image, in that it represents figures as upright within an illusionistic space that mirrors the upright space of the viewer. Steinberg paired this example with “a rug on a wall”, implying that it represents the reverse, an object that, no matter how vertically it is displayed, still suggest the horizontal register of the floor [...].

¹⁰¹

Wells belyser poenger om det vertikale i møte med kubismen gjennom teoretikeren Christine Poggi. Wells skriver: «Poggi argued that Pablo Picasso’s Cubist collages and construction

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ibid., 174.

¹⁰¹ Ibid.

juxtapose the paradigm of the tableau with an opposing paradigm of the table.»¹⁰² Med det var Picassos mål å gjøre betrakteren bevisst på de vertikale og horisontale flatene i maleriets objekter. I Mascheck nyere publikasjon *The Carpet Paradigm – Integral Flatness from Decorative to Fine Art* fra 2010 beskriver han hvordan kubistene George Barque og Pablo Picasso brøt opp bildeflaten med overlapp av ulike komponenter. Et eksempel på dette er Picassos første kollasj *Still Life with Chair Caning* (1912) hvor et tekstilt element er inkorporert, en oljeduk med imitert print av rotting.¹⁰³ Mascheck trekker frem andre eksempler på samme tendens: den tsjekkiske kunstneren Antonín Procházka benyttet fragmenter fra et teppe i verket *Still Life* fra 1921. Kubistiske kollasjer har også vært gjenstand for debatt omkring vertikale og horisontale egenskaper ved maleri. Dette gir gjenklang i Wells poeng om at kunstnere var orientert i forholdet mellom kunstverden, representert i den vertikale kvaliteten ved staffelimaleri, men også hverdagsverden representert gjennom de horisontale aspekter ved funksjonelle tekstiler og objekter.¹⁰⁴

4.4 Statens Kvindelige Industriskole under okkupasjonstiden i Norge – «Nød lærer naken kvinne å spinne»

Materialmangelen var det stadig tilbakevendende problem, men bare av det onde var den ikke, den egget blant annet til oppfinnsomhet. Tilfredsstillende var det å konstatere hvor inderlig elevene reagerte på uhensiktsmessig materiale, og i hvor høy grad de lærte seg å verdsette det ekte og uforfalskede. [...] I det hele ble de mer og mer ivrige til å hjelpe med å skaffe materialer, hva de hadde både av maskinspunnet og håndspunnet.¹⁰⁵

Dette sitatet er hentet fra jubileumsboken for Statens Kvindelige Industriskole (heretter SKI) og stemmen bak er tekstilkunstner og lærer Else Halling (1899-1987). Birgit Hagen var elev ved skolen fra 1943-45, gikk i tegneklassen for broderi og vev¹⁰⁶ og hadde kurs i

¹⁰² Ibid., 179.

¹⁰³ Joseph Mascheck, *The Carpet Paradigm – Integral Flatness From Decorative to Fine Art* (New York Edgewise Press, Inc. , 2010), 88.

¹⁰⁴ Wells, *Weaving modernism : Postwar Tapestry between Paris and New York*, 184.

¹⁰⁵ Bugge, Engelstad, og Kvaal, *Statens kvinnelige industriskole, 1875-1950*, 81-82

¹⁰⁶ Runa Boger, «Birgit Hagen. Sent, men godt - En historiefortelling i tekstil », red. (Stiftelsen til fremme av Birgit Hagens kunst).

*Frihåndstegning, Mønster for prydsøm, Mønster for vev og Ornamentikk og stillære.*¹⁰⁷

Tegnelærer ved SKI, Ruth Lødrup, skal ha uttalt følgende om Hagen: «Her er noen som ligger over de andre. Hun har dette med former og farger i seg.»¹⁰⁸ I løpet av disse årene skaper Hagen de tre tekstilkollasjene *Gamal gard, Hester på stølen* og *Sol og småjenter*.

I tillegg til materialmangel var okkupasjonstiden ved SKI preget av kulde og mangel på mat. Ikke uvanlig var det at skolens elever vevde med store ullvanter på og hadde på seg alt hva de eide av varme plagg. Halling beskriver hvordan elevene kviknet til etter den daglige rasjon med det som ble kalt «danske-svenske-suppe», og hvordan elevenes arbeidstempo økte i etterkant av det varme måltid.¹⁰⁹ Lærer i kunsthistorie ved SKI, Astrid Bugge, beskriver krigsårene på skolen slik:

En lot hver dag ha nok i sin egen plage, og elevenes intense interesse, deres elastisitet, ukuelige pågangsmot og ikke minst det glimrende kameratskap dem og oss imellom, virket så inspirerende at tiden tross alt står for en som særskilt givende og verdifull.¹¹⁰

Det ble også undervist i kunst- og kulturhistorie ved SKI og Astrid Bugge uttalte følgende:

[...] i samtidens åndsliv gis ingen sikrere veileder enn kunstneren, som med sin større følsomhet og sin formede evne registrerer svingningene, og med gavmild hånd øser dem ut til alle som er villig til å ta imot. Og de unge mennesker som kan bruke kunsten til hjelp i det som er det vesentligste og det vanskeligste i livet: å finne sin menneskelige form og realisere seg selv, de har funnet en god veileder. Til denne rikdomskilde er det undervisningen i kunst- og kulturhistorie skulle føre elevene. Noen større lagring av kunnskapsstoff blir det sjelden tid til, det er ikke så vesentlig heller. Det vi må prøve å gi dem er øyne som er vidt åpne og fordomsfri overfor kulturverdier og kunst i alle manifestasjoner.¹¹¹

Kunsthistorikerne Randi Lium og Jorunn Haakestad beskriver Else Halling som toneangivende for norsk tekstilkunst på 40- og 50- tallet. Hennes autoritet var særlig gjeldende på området rundt teknisk utførelse og materialets kvaliteter, og hun stilte strenge håndverksmessige krav til studentene og kunne bli oppfattet som noe ensidig, ifølge Lium.¹¹²

¹⁰⁷ Benedicta Haslund, «Birgit Hagen har gått et 2-årig kurs for mønstertegning », red. (Oslo: Statens Kvindelige Industriskole 1945). Illustrasjon 19.

¹⁰⁸ Birgit Hagen, 1977. Illustrasjon 18.

¹⁰⁹ Bugge, Engelstad, og Kvaal, *Statens kvinnelige industriskole, 1875-1950*, 82.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid., 76.

¹¹² Lium, *Tekstilkunst i Norge*, 131.

¹¹³ Lium presiserer likevel at Halling var svært orientert om samarbeidet mellom kunstner og håndverker, hvor maleren var førstnevnte og veveren var sistnevnte.¹¹⁴ I sin tid som overlærer i billedvev ved SKI ansatte Halling maleren Kåre Jonsborg som tegnelærer. Halling var av den oppfatning at «[...] en må tro at den moderne malerkunstens formspråk skulle ha meget å gi billedveven.»¹¹⁵ I anledning av avduking av Oslo-teppet, tegnet av Jonsborg og utført av Halling, skal Halling ha uttalt: «Endelig har vi fått en kunstner som virkelig kan tenke, dikte og tegne for billedvev.»¹¹⁶ Ifølge Haakestad var det her et paradoks, for både Halling og Jonsborg var i prinsippet av den oppfatning at det skulle være et skarpt skille mellom kunsten og håndverket.¹¹⁷

Jonsborg var tidligere elev av Georg Jacobsen, og i så måte en viderefører av Jacobsens strenge formale krav til et verks oppbygning.¹¹⁸ I tråd med tiden, hvor utsmykning og tekstilkunst gikk hånd i hånd, var Jacobsens prinsipper om billedoppbygning adaptiv. Foruten Jonsborg, benyttet også malerne Håkon Stenstavold og Karen Holtsmark seg av Jacobsens prinsipper i tekstile utsmykkingsprosjekter.¹¹⁹ Alle de sistnevnte og Hallings øvrige synspunkt indikerer et at det også i Norge eksisterte et mer dialogisk forhold mellom tekstilkunst og maleri, et poeng som argumenteres som resonnerer med tankegodset til Wells.

4.5 Motivvalg under andre verdenskrig

I boken *Krigsbilder – kunst under okkupasjonsårene* understrekes det at det ble skapt mange verk med landskapsmotiver under andre verdenskrig. Dette poengteres også av kunsthistoriker Gunnar Danbolt som skriver at det regjerende motivvalget før og etter andre verdenskrig var det norske landskap.¹²⁰ Ifølge Kjetil Jacobsen og Kathrine Lund var en av grunnene til dette at kunst var attraktiv som vare og byttemiddel. Mange kunstnere hadde mulighet til å reise rundt i det ganske land, og byttet kunst mot bensin og matvarer. Eksempler på slike kunstnere er

¹¹³ Haakestad, «Ariadnes tråd : tekstile utsmykninger i Norge i det 20. århundret,».

¹¹⁴ Lium, *Tekstilkunst i Norge*.

¹¹⁵ Bugge, Engelstad, og Kvaal, *Statens kvinnelige industriskole, 1875-1950*, 108.

¹¹⁶ Parmann, *Norsk billedvev*, 10.

¹¹⁷ Haakestad, «Ariadnes tråd : tekstile utsmykninger i Norge i det 20. århundret,» 86.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Lium, *Tekstilkunst i Norge*.

¹²⁰ Danbolt et al., *Norsk kunsthistorie : bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, 316.

Harald Kihle, Leon Aurdal, Erling Enger og Reidar Aulie.¹²¹ Flere av Engers maleri fra 40-tallet har gårdsmotiv og landskap som tema, som eksempelvis *Det hellige dyr* (1943), *Søndag* (1943) og sist, men ikke minst *Gammel gård* (1943) (Ill. 6)¹²². Verket «Gammel gård» fra 1943 er et eksempel på en slik naturskildring med mennesker og dyr fra hans hjembygd. Samtlige av de nevnte kunstnere søkte til sine respektive hjemsteder, herunder Harald Kihle til Arabygdi og Vå i Telemark, Reidar Aulie i Vinje og Erling Enger i hjembygda Enebakk. Erling Enger skal ha uttalt følgende om valg av motiv: «Min inspirasjon til arbeidet er naturopplevelsen – skog og dyrket mark, mennesker og dyr i kontakt med naturen, det være seg min hjembygd Enebakk, andre steder i landet eller utlandet».¹²³

Kunsthistoriker Trygve Nergaard skriver at det var oppsiktsvekkende ukarakteristiske hvordan Per Krogh malte naturmaleriet «Frognerjordet» i 1940. Nergaard skriver: «Årstallet og den tidligere krigsmaler tatt i betraktning, er det nesten påfallende hvordan han, i dette sjeldent store, rene landskapsbildet, holder oppmerksomheten festet ved det nære.»¹²⁴ Også maleriet «Fred» (1939-40) kan virke til å søke tema som omslutter det familiære nære. Som nevnt argumenterer Jacobsen og Lund argumenterer for at én mulig forklaring på at en rekke kunstnere malte landskapsmotiver under andre verdenskrig var på grunn av dets omgjengelige tema som gjorde det til et attraktivt bytte mot andre varer som eksempelvis, som igjen muliggjorde at kunstnerne kunne reise rundt i det ganske land. Men det kan også argumenteres for at en søken til det nære og kjente ble viktig i krigens jerngrep, hvor nostalgiske krefter kan ha bidratt til at kunstnere søkte seg hjem, hvilket landskapsmotivene kan ses som uttrykk for. Dette vil utbroderes ytterligere i kapittel 6.

¹²¹ Kjetil Jakobsen og Kathrine Lund, *Krigsbilder : kunst under okkupasjonen 1940-45* (Arendal: Bomuldsfabriken kunsthall, 2015), 23.

¹²² Anne Marie Lorck, «Erling Enger,», red. (Oslo: Labyrinth Press, 2008), 13.

¹²³ Trygve Nergaard, «Mellomkrigstiden » i *Norges malerkunst*, red. Knut Berg (Gyldendal, 2000), 186.

¹²⁴ *Ibid.*, 78.

5: «Skisser fra en barndom»: et innblikk i Birgit Hagens oppvekst

Birgit Hagen ble født som nummer tre i en søskenflokk på åtte i 1912. På småbruket Brattegardshagen i Vats i Ål kommune levde og strevde familien, og barndommen er skildret gjennom den selvbiografiske teksten *Skisser fra en barndom*. Små innblikk gis i beskrivelser av tilværelsen, eksempelvis hvordan såpe ble utvunnet av einer, også kalt «einelåg» og hvordan alle fikk sko som «[...] måtte endelig være store», da de «[...] skulde var i mange år», men at «aldri har vel noen båret et par nye skor med større stolthet og gleder, enn de skor de tråkket sine barnestiger med.» I siste del, kalt Etterskriv, beskriver Hagen motivasjonen for å skrive teksten:

FORSØKE Å SETTE FORTIDEN SAMMEN MED DET SOM ER/ FORSØKE OG FINNE UT AV DET. Trekke tråder tilbake. Finne en mening med det en har gått igjennom. Det en har opplevet. Ennå er det mange ting som jeg ikke kan forstå. Hva er det med hellingen fra de gamle murene nedover bakken like ved. Hvorfor er jeg så ofte på det bestemte stedet der? Og hvorfor er barndomshagen min blitt til en gravplass med blomster og kvite kors? [sic] ¹²⁵

5.1 Familiebånd

Birgits barndomsår ble tilbragt i løpet av sommerhalvåret på fjellet og seteren Jonsstølen med rautende kyr og turer til omegn, herunder Lysebotn og fiskebuen ved Bjørnsenn, og om vinteren og høsten på gården Brattegardshagen i Vats. Birgits familie bestod av far Engebret (1877-1965), mor Kari (1878-1941), eldstebror Embrik (1904-2000), nesteldste bror Ola (1905-1966), tvillingene Olav (1908-1925) og Torleiv (1908-1995), storesøster Liv (1910-2006), lillesøster Guri (1918-2012) og minstebror Knut (1922-1994).^{126 127} Hagen beskriver et liv preget lange dager og hardt arbeid, hvor både foreldre og barn måtte bidra for å holde gårdsbrukets hjul i gang. Hun skriver:

Men nå hang den gamle vekkeklokka på veggen og tikket og tikket. Den kunne synge: «Hvor deilig er mitt fødeland», helt uten natt. [...] Ja, hun kunne sagtens høre den når det skulde være når hun lyttet. Men når klokken var 6 om morgenen, mor ventet i fjøset, og kaffen sto kald i sengestorren. Da kunne hun ikke høre den. Og om hun hørte, så var det aldeles ingen liflig klang. Hverken kaffen eller fløtekaken lokket. Men mor ventet, melkebøtten ventet, og hun melket med stive fingre, og turde nesten ikke se på mor som hadde ventet så lenge. [sic] ¹²⁸

¹²⁵ Birgit Hagen, «Skisser fra en barndom», red. (1948-51), 73.

¹²⁶ Thor Warberg, *Aal bygdesoge : slektssoaga : 5 : Leveld og søre Vats : gnr. 59-86*, vol. 5 (Ål: Ål kommune, 2008).

¹²⁷ Kari Rønhovde, 01.12. 2021.

¹²⁸ Hagen, «Skisser fra en barndom» 23.

Flere familiemedlemmer skildres i teksten. Birgits far beskrives som en mann med sterk ansvarsfølelse, men som også tidvis kunne virke streng og distansert. En av storebrødrene beskrives som en trygg figur i livet hennes, noe som gjenspeiles i hans hender: «Hånden hans var så stor og trygg å holde i. Når han satte dem sammen kunne det bli et beger og romme mye vatn. Det var så lett å holde følge med de andre når han holdt i hånden.»

Men Hagen beskriver også tragiske hendelser som rammer familien, som eksempelvis da den ene tvillingbroren Olav fikk hjernehinnebetennelse, med fatale konsekvenser:

Plutselig sjuk var han blitt. Der langt borte på den fremmede gården. Langt vekk fra mor far og alle søsken. Bare 16 år. Far måte reise med en gang den lange vegen, og mor gikk og gråt. Nei han kom ikke til å bli frisk igjen. [...] Og de måtte se på det tynne ansiktet, de tynne fingre som var foldet om noen visne blomster. Så kjørte de vekk med han vår bror som vi hadde lekt med. Som vi hadde sittet på ryggen til. Han som alltid smilte og lo. Vi skulde aldri se han mere. Men mor stod der med to kvite blafrende lys. [*sic*] ¹²⁹

Mor

Flere steder i teksten skildrer Hagen minner om moren. Hun beskrives som en hardtarbeidende og flittig mamma, som sto på fra morgen til kveld for å holde gårdsdriften i gang, for å gi klær på kroppene og mat på bordet. Morens ansvarsfølelse og plikt har også en bakside. Hagen skriver:

Mor kunne ikke bære alt aleine. Ikke bære angsten hos seg selv. Ikke et menneske. Ikke i miles omkrets og snakke med. Så blei det oss barn, især du for du var større og du beholdt angsten i deg. Redslen for vinden og for mørket. Hvem skulde vel hun si det til. En ensom liten kvinne med barneflokken om seg langt inne på fjellvidda. [*sic*] ¹³⁰

Hagen skildrer også minner fra reiser til morens barndomshjem. På veien gikk de over marker, moer og gjennom skog, og man kan ane et snev av uro i Hagens skildringer: «Hånd i hånd gikk de. Talte skritt eller sang salmer, og bad fadervår når skogen stod riktig tett inntil.» Det som virker å være en milestein på veien var et lite hus, Hagen beskriver det slik: «Men når de kom til de vesle grå huset med blåmalt dør og rød karming, så vilde skogen åpne seg,

¹²⁹ Ibid., 63.

¹³⁰ Ibid., 70.

og de ville snart være fremme.» Skogen som først stod faretruende nær har nå åpnet seg og med det en lettelse over at reisen snart er slutt.

Hagen skildrer også samvær med moren i voksen alder, hvor det antydes at moren er preget av sykdom:

Denne tiden sammen med mor på fjellet. Her aleine med mor. Hun selv voksen. Mor rolig tenksom mild. Skuende tilbake. Endelig ha tid til å sitte ned å tenke. Ha ro til å se naturen og fargene om seg. De snakket om det litt. Det var slik en strålende haustdag. Mor var ikke riktig bra. Vilde sitte igjen der på sletten. Hun fikk gå og plukke moltene aleine. Måtte vende seg å se på mor som satt der så stor. Forklaret likesom. Satt der i sollyset mellom den flammende lyngen og det haustgule lauvet. Jeg kan se henne der nå som et monument. En skulptur. Hun har en glorie rundt seg. [sic] ¹³¹

I 1941 dør Hagens mor av hjernesvulst, og tomrommet som er etterlatt beskrives slik:

MOR VAR INNE DER ALT MINNET OM HENNE VAR KNYTTET SÅ FAST TI HENNE. Hadde ingen mening uten. Sitte ned i den slitte benken og fornemme henne om seg. Følge hennes bevegelse inne der. Så var en ikke så ensom likevel. Komme dit etter alle år uten at mor var der. Alt det andre som dengang. Sitte ned i benken i den tomme ødslige bua. Komme tilbake dit etter alle år. [sic]

Søstre

Lillesøster Guri blir hyppig nevnt i teksten, men da under navnet Guro. Dette bekreftes av Kari Rønhovde, Birgit Hagens niese og datter av Guri. Hagen beskriver lillesøsteren sin som et fryktløst barn, til forskjell fra seg selv: «Guro hadde fått det motet som også hun skulde hatt.»¹³² Hagens eldstesøster Liv er ikke nevnt like mye som Guri, men det skildres en historie om når hun ble reddet av Liv fra å drukne i en brønn. Hagen skriver:

DER VAR VATN som samlet seg i brønner som ikke var djupe nok til å gi tilstrekkelig med vatn, men nok til ikke å komme opp igjen når en først var falt i. I en slik brønn var hun nær ved druknet, om ikke den gode fe i skikkelse av den 2 år eldre søster var kommet farende. Hadde huket tak i den rutete stakken, og holdt fast til hun blei dradd opp av voksne. [sic] ¹³³

5.2 Sykdom, angst og utenforskap

I en alder av 5 år får Birgit Hagen tuberkuløs beininfeksjon og tilbringer ett år sengeliggende. Opplevelsen omkring sykdommen skildres også flere steder i teksten. Allerede på første side

¹³¹ Ibid., 71.

¹³² Ibid., 42.

¹³³ Ibid., 6.

anes hvordan diagnosen preget livet hennes, hvor hun beskriver at hun hadde «føtter som ikke vilde bære lenger».¹³⁴ Sykdommen medførte at hun var lenket til sengen. Hagen skriver:

SKULDE HUN KLARE Å GÅ IGJEN? Hun fikk prøve. Kanskje kunne hun komme bort til det store bordet. Til høgsetebenken ved vinduet. Følge benken bortover. Dette var spennende. Skulde hun klare dette? De måtte da se. Far måtte se. Han far var opptatt med å snakke med en fremmed en. Det hadde visst ikke så meget å bety for dem likevel om hun blei frisk. Det blei så kaldt og ødslig med ett. Fikk se å komme seg i seng igjen. Det var vår og travle mennesker. De enset henne ikke. [sic]¹³⁵

Hagen beskriver at de voksne opplevde hennes som «ørslet», som er dialekt for å være i ørske eller forvirret. Feberfantasi kan ha levendegjort omgivelsene, og Hagen skriver: «Da blei kvistene i veggen til ansikter. Til mennesker og dyr som vilde ta henne.» Også matlysten manglet, og selv «sjokolade med kvit krem inne i» klarte hun ikke spise. Som følge av den tuberkuløse beininfeksjonen fikk hun byller på kroppen, og disse beskrives flere steder i teksten: «Byldene på innsiden av låret som verket. Hun skreik da de vilde legge bandasje på. De skulde ikke få røre henne.» Disse byllene vil fortsette å plage henne i løpet av barndomsårene, også i skolegården i samspill med andre barn:

De kom overalt disse byldene. På halsen, på ryggen. Det var ingen ting å gjøre ved. Måtte ikke la seg merke med det. Late som ingen ting om så ballen kom like mot så det svartnet for øynene, eller han grep fletten i flukten, den digre fletten som skjulte bylden og bandasjen. [sic]¹³⁶

På grunn av sykdommen var Birgit i dårligere fysisk form enn andre barn, noe som kan bidratt til å styrke en følelse av utenforskap.

Utenforskap

Hagen skildrer ofte opplevelser hvor hun virker til å føle seg annerledes, mindre kompetent og isolert. Eksempelvis i møte med familie i morens barndomshjem: «Alle de andre var igrunnen fremmede. Spennende var det nok, men blandet med en tilbaketrengt angst for disse barna som var større og flinkere.»¹³⁷ I beskrivelser av hvordan hun opplevde av hun ikke dugde i lek med andre, kommer det også frem hvordan hun isolerte seg:

¹³⁴ Ibid., 2.

¹³⁵ Ibid., 3.

¹³⁶ Ibid., 56.

¹³⁷ Ibid., 11.

Det var synd på den som skulde leike med henne, ha henne til kone. Så fikk hun leike aleine. Og det vokste fram en egen verden av mennesker hun levde sammen med. Helst slike som hadde vist henne kjærlyhet og omsorg. [*sic*] ¹³⁸

Følelsen av å være annerledes og å mangle tilhørighet kommer særlig til uttrykk i passasjen ved navn «Særlingen»:

Håret var helt rødt, skinte som gull i solen. Som en flammende solnedgang. Men hvor var hun egentlig fra? Ingen hadde rødt hår i den familien. Kunne umulig være mors og fars vesle jente. En byting var hun. Hørte ikke til der. DE REGNET HENNE IKKE MED. Ingen sa noe til henne. Og hun spurte ikke. Vaksomme barneøyne. Lyttende munn. Fulgte hver bevegelse. [*sic*] ¹³⁹

Byting er en benevnelse benyttet i norsk folketro om barn man trodde var av underjordiske krefter, og som var byttet ut med et nyfødd menneskebarn. En byting var ansett å ha svært negative egenskaper.

Teksten vitner også om et ønske om å bli sett og få nærhet. Hun beskriver at hun våkner i sengen og kan ikke huske hva som har skjedd. Hun later stadig som hun sover. Hagen skriver:

Kanskje de trodde hun kom til å dø? De vilde nok bli snille mot henne nå. De vilde finne gode ting til henne og klappe henne på håret. Stryke på kinn. Hun vilde ligge slik en stund og nyte dette. Det var det samme om hun ikke våknet enda. [*sic*] ¹⁴⁰

Angst

Flere steder beskriver Hagen en opplevelse av angst, og at den meldte seg tidlig i barndommen. Eksempelvis beskriver hun en tid hvor de voksne prater om 1. verdenskrig, og at disse fortellingene satt seg i henne og ble levendegjort gjennom mareritt. Hagen skriver:

I mange år satt angsten og de vonde drømmene der. Lenge etter at hun var stor og voksen. Og det kom en ny krig. Men den kunne ikke slik feste seg i sinnet. Skape slike drømmer. Som den tidlige barndoms møte med den. [*sic*] ¹⁴¹

¹³⁸ Ibid., 12.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid., 13.

¹⁴¹ Ibid., 5.

Hagen beskriver flere skjellsettende opplevelser om hvordan livet på gården også kunne være nådeløst og farlig. Hun referer blant annet til en situasjon hvor hun måtte redde lillebroren og seg selv fra en aggressiv okse:

Det store dyret kom i svær fart rett mot dem. Myren. Det måtte være redningen om den kunne bære dem. Opp på ryggen med veslebror. Rett på den blaute myren løp de. De snåvet og falt. Sank djupt ned. Myren stønnet og gav seg under dem. Hogg tak i de tynne benene. Vierkratt reiv til blods. Hjertet hamret. Det snørte seg sammen av angst. Orket vel snart ikke mere. Men så var de inne på den grønne grasbakken. Inne på vollen. Et lite stykke til og de var i sikkerhet. Skjelvende satt de ned i benken, imens det ville dyret fór rundt og beljet og satte hornene i veggen. Til det omsider lognet seg og forsvant oppi hallene. Men etter dette satt angsten der. Gikk store omveier. Lyttet. [sic] ¹⁴²

Mye tyder på at denne opplevelsen hjemsøkte henne i drømmene, noe som beskrives flere i teksten:

Og redslene fra dagen kom igjen i søvne i forkledd skikkelse. Det var til disse stedene hun skulde vende tilbake i angstdrømmer et helt liv. Til et stort rom der det er underlige gjemmer og farlige mennesker. Eller kyr som kommer i mot eller vil løpe vekk fra henne. At hun løper for livet ned de bratte bakkene. Først når utsikten til heimehusene er der, og det bare er et litet stykke igjen, faller hun tilro. [sic] ¹⁴³

Gjentakende angstrømmer bekrefte også i denne passasjen:

Jeg oppdager at det er noen drømmer som stadig kommer igjen. Det foregår på bestemte steder. Steder som er nær knyttet til barndomsopplevelser og ofte angstbetont. Et bestemt litet vegstykke. En skog eller gjetemark. [sic] ¹⁴⁴

Et aspekt som kommer til uttrykk i flere deler av Skisser fra en barndom er hvordan Hagen veksler mellom å beskrive opplevelser av frykt, da spesielt for okser, og en rik naturskildring. Hun skriver:

Ensomme dager med bølingen. Alltid var hun redd. Redd det skulde komme fremmede kyr til bølingene. Okser kanskje. Så mange rare lyder hørt. Kanskje hun kunne flykte ut på muren, eller opp på den store steinen der. Men så løp vel kyrne nedover imens. De var helt oppsatt på det. Nå lå de fredelig på den åpne sletten og kvilte. Sola var ennå høgt på himmelen. Den skulde runde de to tvillingfjellene. Helt til skaret skulde den. Da måtte mor være der. Langsomt så langsomt gikk solen på sin runde ... Nedanfor var bjørkelien og lengere nede åkrer og åpne marker. Innover var fjellvidda glødende i haustfarger der både tusser og troll holdt til. I hallen like over rødmet tyttbærene. Derfra var det utsikt til vollen. Brune og ødslige lå husene der. Ennå var ingen kommet. Men så var mor der med ett, sto på haugen og vinket. Da var solen på veg ned. De røde kveldstrålene streifet henne. Den grønne stakken. Det rutete tørkleidet fikk glorien av kveldstrålene om seg. – Slik gikk dagene i sol og vind. Eller

¹⁴² Ibid., 39.

¹⁴³ Ibid., 53.

¹⁴⁴ Ibid., 67.

kaldt haustregn. Varme på peisen, varme tørre klær. Skumring som falt. Sige ned i en seng. Ligge godt og varmt og sove. Men når øynene falt i passerte revy alle ?? fra dagen. Bær. Det var rødt av dem. [sic]
145

5.3 Småbruk, flora og fauna

Som passasjen over vitner om gir Hagen rike beskrivelser av både flora og fauna, og teksten er gjennomsyret av en glede over naturen i Vats og dens koloritt. Flere steder skildrer Hagen floraen som er karakteristisk for årstidene i Vats. Vår-bakken var dekket av leirfivel, bedre kjent som hestehov, smørbukk, blåklokker, blomstrende tyttebærlyng, mose, moltebær, myrull, grønne vier og vierrust. Om sommeren var det krekling, irrgroent gress og røsslyng som «[...] sto som et flammehav oppover.» og «Vierruste var opplyst av gule sol-leier, blå og røde jentebloomst, og snøbreen over elven var smeltet. Da var det ordentlig sommer.» Hagen skildrer også et dyreliv med fugler som gjøk, trost og traner.

Allerede i tekstens første del, kalt Begynnelsen, skildrer Hagen naturomgivelsen på gården:

Dette var begynnelsen. Det aller første en kunne huske fra dette rare livet. Det første som tok form rundt en og blei til klare omriss. Himmel, trær, hus og steiner. Hellen grå uten snø. En hard, kornet flate der solen lekte i myriader av snøkrystaller. – Mars med skaresnø og istapper under stalltaket. Mars med blåkald vintersol som hadde tint snøen vekk fra hellen islagt i kantene. [sic] ¹⁴⁶

En ambivalens tilknyttet naturen er å merke flere steder i teksten. Eksempelvis beskrives tjernet som både «[...] drømmende og svart som om det både lokket og skremte»¹⁴⁷

Hun beskriver også et gjøretjern hvor døde dyr ble lagt, noe som skapte levende bilder hos Hagen:

Kanskje var de ikke riktig døde likevel. Kanskje levde de nede i dypet og kunne komme opp til overflaten når det skulde være. Denne vegen gikk hun bare når hun var nødd til å hente kyr som skulde melkes. Eller de var flere sammen. [sic] ¹⁴⁸

I samme åndedrag hvor Hagen beskriver floraen i Vats, skildrer hun også et behov for å flykte:

¹⁴⁵ Ibid., 53.

¹⁴⁶ Ibid., 2.

¹⁴⁷ Ibid., 44.

¹⁴⁸ Ibid., 48.

Opp den bratte hallen med fossen og smørblomstene. Over den kvite snøstrimen ved moltemyren. Helt til toppen av fjellet skulde hun gå. Da kunne hun ikke lenger se vollen og de grå husene. Ikke se mor som hentet ved fra kåsen. Kanskje kom hun ikke tilbake noen gang. [sic] ¹⁴⁹

Naturen og barndommens dualitet skildrer også Hagens fravær av minner om geitene.

Passasjen gir et innblikk i to rådende krefter i Hagen: skrekk og trygghet.

Hun skriver: «De var ikke med i den tidlige barndom forestillingsverden. Enten eksisterte de ikke da, eller også var de helt harmløse. Gav hverken skrekk eller trygghet.» [sic] ¹⁵⁰

Det som ble kalt «storrgraset», som ble benyttet som fôr til dyrene, ble høstet fra innsjøen og tørket i sol og vind. Hagen beskriver en sommeridyll:

Og de bar inn i engene store bærer med solvarm storr. Det raslet i det tørre storrgraset som luktet av myr og sol. Det var godt å borre hodet djupt ned. Synke ned i en djup dal. Sovne der mens skumringen seg. Myggen surret lågt, og hesten like utenfor støttet seg tungt mot veggen. [sic] ¹⁵¹

Hagen skildrer også hvordan de benyttet seg av mose for å lage plantefarge til klær, og hvordan de sanket ulldotter fra vierkrattene som skulle bli til garn. Alle barna, inkludert guttene, lærte seg å strikke, og med garn i gylne farger fra mosen ble det laget klær med ulike mønster. Hagen kaller den for «den vidunderlige mosen med alle farger» og beskriver hvordan den hadde flere funksjoner, blant annet som isolasjon mellom morkne stokker i de laftebyggede husene. Tørket mose ble benyttet som brensel, men også tobakk: «Så var den billig, og smaken var helt herlig, erklærte de mest voksne, om enkelte var litt i tvil.»¹⁵²

Hagens kjærlighet for Vats er gjennomgående i hennes beskrivelser av naturen:

Og hun kunne høre bekken og såg fjellene gylte av morgonsol. For bekken det var den som gikk langsmed den lune hallen med moltemyren og blåbærene. Og fjellene er djupblå de følger blåbær hallen oppover og luner av for nordavinden. [sic] ¹⁵³

¹⁴⁹ Ibid., 12.

¹⁵⁰ Ibid., 49.

¹⁵¹ Ibid., 29.

¹⁵² Ibid., 39.

¹⁵³ Ibid., 65.

Hun beskriver hvordan minnene om hjemstedet kommer til henne:

Jeg forsøker og konstruere bilder hvor konturene og fargen halvt er visket ut, og de kommer til meg som i tåke langt bortenfra. Fjerne bilder kommer til meg i drømme. Kommer igjen og igjen. Til fargene og konturene trer fram i klart lys som er skatt jeg har funnet igjen. [sic] ¹⁵⁴

Hesten

Flere steder i teksten trekker Birgit frem hesten som et sentralt dyr, gjerne som en forankret trygghet i møte med vill natur. Eksempelvis beskrives hesten «Svarten» som et klokt og trofast dyr, som trygt bærer menneskene over den strabasjose vårflommen opp til fjellet om våren. Også hesten «Sylvfaks» var svært viktig for Hagen, hun skriver:

Kvite hover. Kvitt faks som hang nedover halsen. Glinsende rød i pelsen og yrende av liv. Med hodet høgt løftet så den hvite strimen som gikk fra manen til den bløte mulen lyste. SYLVFAKS som de hadde hengt rundt halsen på. Lekt med, gitt salt. Nå sto den der sørgmodig. Hodet lutet. Mulen hang ned og øynene var mørke som glinsende svarte steiner. De hadde kommet leiende med den. Det var bare så vidt den kunne gå. En skarp stein hadde skåret senen av like ovenfor hoven. Blodet låg i lag, mørkt og storknet på den kvite sokken. Det var ingen ting å gjøre ved det. Den kunne ikke bli bra noen gang. Og da var det det beste for den ikke å leve lenger. De måtte slå den og finne en grav til den. Hun sto inne i selet da de leide den vekk. Det var så vemodig og uhyggelig samtidig. En blanding av uhygge og sorg. [sic] ¹⁵⁵

Vannet

Vannets ambivalente kraft blir også beskrevet i Skisser fra en barndom. Hagen skildrer hvordan vannet både kunne være livstruende, men samtidig livgivende i form av vannkraft til kvernen, tjernet med fisk i og hvordan de lekte i vann, selv om sistnevnte strengt tatt ikke var lov:

VATN' VATN' En var omgitt av vatn på alle kanter. Vatn som sprutet og sprøytet og kastet seg vilt utfor. Vatn som var uhyggelig djupt å se ned i. Vatten som sprutet fram av jorden. Ollet seg fram. Slik som like ved det gamle falleferdige eldhuset. Der skorsteinen hellet utover og delvis var ramlet ned. Og det var torvtak og lavt og lett å hoppe fra. DER VAR VATN som samlet seg i brønner som ikke var djupe nok til å gi tilstrekkelig med vatn, men nok til ikke å komme opp igjen når en først var falt i. I en slik brønn var hun nær ved druknet, om ikke den gode fe i skikkelse av den 2 år eldre søster var kommet farende. Vatnet rant over myrer og dyrket mark like ned til naboens nysådde eng. Så han var ikke så sikker på at alle gode gaver kommer ovenfra. [...] Tjernet med fisk som gjemte seg, og rumpetroll som pilte avsted. Det var forbudt å leke med vatn. VASSE. Men om kvelden hang rader med strømper til tork og vidnet om nye lovovertrædelser. Om svake sjeler som ikke hadde motstått lysten til å leke i vatn. Vasse. Og om natten drømte hun at vatnet flømte utover og reiv med seg alt, hus og skog, så hun i all hast måtte flykte. Om hun ikke skulde bli sopt med -. [sic] ¹⁵⁶

¹⁵⁴ Ibid., 66.

¹⁵⁵ Ibid., 48.

¹⁵⁶ Ibid., 6.

Skildringene kan også virke idylliske, hvor hun forteller om hvordan de fór inn i den kalde vannstrålen for å kjøle seg av: «Nakne og huiende fór de inn i den kalde vannstrålen. Tråkket rundt i den kalde spruten med hår hengende i ansiktet over ryggen.»¹⁵⁷

5.4 Stedene i Vats

Heimstølen

Birgit Hagen beskriver huset ved hjemmestedet under passasjen «Heimstølen» slik: «Vinduene var store og hadde utsyn til bjørkelier og blånende åser og evige snøfjell langt borte.»¹⁵⁸ Videre følger skildringer av hvordan livet på gården var om høsten:

DET VAR HØST. Kornet sto i staur gult og skinnende og de bar det inn på låven. Kjørte og bar bunter med gylne modne aks. De plukket aks som var blitt liggende igjen strødd utover. Og de var med til å legge kornbuntene i fine lag inne på låven til aks og snerper satt fast over alt. I hår og i klær. Kom de ned i halsen var de ikke til å få opp igjen. Det var mothakker som hengte seg fast og gravde seg nedover. Og de tygget korn med skallet på, tygget til det søte brødsukkeret var i munnen. Men kyrne gikk og grasset fritt og skogen hadde sprakende farger.

DET DRYSSET GULT LAUV OMKRING. Det falt i håret og på klærne. Og de rugget og rugget på de store buskene. Klatret opp og rystet. De raket sammen, samlet store hauger som de bar inn i den vindskakke løa. Den sto der som et grått uhyre. Vrengte den skeive munnen og slukte alt den kunne få. Kyrne samlet seg om dem, ivrige etter det grønne graset som kom tilsyne når lauvet var fjernet. Men skjørereiret i den store rognekallen var tomt. Det kom ikke en lyd selv om de klatret opp og ristet eller kastet kvister opp. Rognebærene hang der røde og innbydende, men for høgt oppe til å få fatt på. De klatret opp etter den glatte stammen til leggene var revet og såre så de ikke fikk lov mere. Klærne ble hengende fast. Det var revner og djupe sår etter greiner som hadde huket fast i dem. [*sic*]¹⁵⁹

Jonsstølen

Jonsstølen er plassert ved Gyrinosvatnet og var familiens hjem i sommerhalvåret. Hagen beskriver levende gleden over å endelig kunne reise:

FLYTTE TIL FJELLET DET VAR SELVE EVENTYRET! Dagen kom da endelig tilsist. Den forgjettede dagen, da verden lå foran en med en blanding av spenning, av glede og gru. Det var stille blå luft. Det var dogg på marken og røyken steg rolig oppe fra gårder der de kjørte framom. Det var tidlig for de skulde langt av sted. Sola var bare så vidt oppe. De var helgekleddede og feststemte. Glade for at de endelig var kommet avsted. Gauken gol i bjørkeskogen. Men far støttet lasset opp bakkene. Et

¹⁵⁷ Ibid., 17.

¹⁵⁸ Ibid., 52.

¹⁵⁹ Ibid.

kjempelass. Det de trengte av mat og klær for lang tid framover. Og hesten satte hovene i mot så grå steinspruten stod og trakk av alle krefter. Ende oppover bar det. Så klar og blå var luften her, og gåsungene sto sprekkende gule like ved. Grønn vier og kvit fossende elv. Langt borte, der veggen snodde seg smal og steinete mellom bekker av isvatn og snøfonner, der kom de i rad og rekke. [sic] ¹⁶⁰

Jonsstølen er benevnt som stølen i *Skisser fra en barndom* og er flere steder sentralt i beskrivelsene av familiens tilværelse.

Langt inne i fjellet gikk de sauene. Hadde gått der hele sommaren. De skulde heim nå. De kunne se dem fra stølen, høgt oppe i det grønne skaret. Det vilde nok bli vanskelig å få dem ned. Måtte prøve forsiktig å komme forbi. Som ville dyr fór de avsted, umulige å få fatt på. Med hjertet bankende helt opp i halsen og smak av blod i munnen. Ligge å kvile litt. Prøve en gang til. Rett opp nuten bar det. Til hun seig ende ned. Det fikk heller være. Gå å si at hun ikke klarte det endå så vondt det var – – – [sic] ¹⁶¹

Lysebotn

Lysebotn var nabostølen til familien Hagens Jonsstøl, og et sted hvor både kuer og sauer beitet i sommerhalvåret. Lysebotn er det eneste stedet som nevnes eksplisitt i teksten, og er også integrert i tittelen *Hester på stølen. Lysebotn*. Det er trolig at den nevnte skjellsettende opplevelsen hvor Hagen og lillebroren flyktet fra okser skjedde i Lysebotn.

Hagen skriver:

I flokker var de kommet fra havnefelt lenger inne ved Lysebotn. Det var slik en mengde av dem. Kvite mørke brune og helt svarte innimellom. De rautet anderledes. Hadde likesom et annet «språk». Håse rare lyder. Det var okser innimellom og dem var hun levenderedd. Godt at hun fikk være inne allikevel ... De holdt på å drive dem vekk. Som mørke flekker skimtet hun dem nå, når hun løp bort til vinduet og kikket. Som aller snarest, for det vilde legge seg i botnen. Med en gang staven sto stille, vilde det gjøre det. [sic] ¹⁶²

Bjørnsenn

På 1840-tallet hadde Hagen-slekta kjøpt seg fiskerett ved i Geitevatnen og hadde med det en fiskebu på den lille øya Bjørnsenn¹⁶³ Birgit nevner ikke stedet eksplisitt i teksten, men det kan tenkes at følgende passasje er en drømmeaktig skildring av stedet:

¹⁶⁰ Ibid., 18.

¹⁶¹ Ibid., 53.

¹⁶² Ibid., 20.

¹⁶³ Asbjørn Haga, 25.02 2022.

Nedenfor var tjernet svart og stille. Og de rodde rundt med båten, prøvde om de var fisk, satte garn ut. Det var så trolsk og stille. Som i en verden langt borte. Langt borte fra mor og søsken var hun her sammen med en hulder ... Hestene kom helt ned til tjernet. De såg aldeles ikke sinte ut. Hun kunne klappe dem og sette helden fast. Så var prinsen kommet ung og fager. Han sov på hjallen og drakk melk av den store røde bollen med gullblader og hakket som minte om fjellstup. Skålagapet. [*sic*] ¹⁶⁴

¹⁶⁴ Hagen, «Skisser fra en barndom » 37.

6: Analyse av *Gamal gard, Sol og småjenter og Hester på stølen*.

Lysebotn

De foregående kapitlene, herunder 2 *Verksbeskrivelser*, 4 *Historisk bakteppe og et mediums egenart* og 5 «*Skisser fra en barndom*»: et innblikk i Birgit Hagens oppvekst vil trekkes inn i analysen i dette kapitlet. Som Lacan skriver, presentert i kapittel 3 *Teoretisk rammeverk og begrepsapparat*, vil det benyttes verbale *signifers*, herunder *Skisser fra en barndom* i de visuelle *signifers*, de tre tekstilkollasjene, hvor undertegnede er «the seeing subject». Slik spesifikasjonsmodellen fordrer vil de psykoanalytiske begrepene *reparasjon*, *kommunikasjon*, *identitet* og *stedsidentitet* benyttes som forklaringsmodeller for hvordan, hvorfor og hva som kommer til uttrykk i verkene.

6.1 Verkene i lys av *Skisser fra en barndom* og begrepet *reparasjon*

6.1.1 *Reparasjon og familieband*

Som Segal skriver, presentert i kapittel 2, er det når «[...] our loved ones are in fragments, and we ourselves in helpless despair – it is then that we must re-create our world anew, re-assemble the pieces, infuse life into dead fragments, re-create life.»¹⁶⁵ Birgit Hagen gir uttrykk for at hun har gjort et forsøk på dette i *Skisser fra en barndom*, hun skriver:

Jeg forsøker å konstruere bilder hvor konturene og fargen halvt er visket ut, og de kommer til meg som i tåke langt bortenfra. Fjerne bilder kommer til meg i drømme. Kommer igjen og igjen. Til fargene og konturene trer fram i klart lys som er skatt jeg har funnet igjen. [sic]¹⁶⁶

Slik både Storr og Segal skriver, søker en kunstner gjennom verket å gjenfinne sin tapte fortid. Tekstilbitene i Hagens verk er med det de «re-assembled pieces» føyd sammen sting for sting, og gjennom tråden er det gitt liv til «dead fragments» og «re-created life». I lys av det tekstile materialets egenskaper er reparasjonen i verkene manifestert gjennom en fysisk handling: hvert sting føyer sammen og reparerer de tekstile bitene sammen, og på samme tid restaureres gode og vonde minner fra en barndom. Verkene *Gamal gard, Sol og småjenter og Hester på stølen*. *Lysebotn* tolkes med det som Hagens ønske om å puste liv i en fortid, i det som er tapt.

¹⁶⁵ Segal, «A psycho-analytical approach to aesthetics,» 199.

¹⁶⁶ Hagen, «*Skisser fra en barndom* » 66.

Slik Klein skriver, kan behovet for å reparere være tett knyttet opp mot bekymring for sine nære og frykt for deres død. To år før Hagen begynte på SKI døde moren av hjernesvulst, et tap som også skildres i *Skisser fra en barndom*¹⁶⁷ hvor Hagen skriver at hun søker tilbake til Vats «etter alle år uten at mor var der. Alt det andre som dengang». [sic] ¹⁶⁸

I Hagens skildring av moren beskrives hun som en som ikke kunne «[...] bære alt aleine. Ikke bære angsten hos seg selv. Ikke et menneske.»¹⁶⁹ I tekstilkollasjen *Gamal gard* ser vi en kvinneskikkelse (Ill. 1 og Ill. 7). Hun har et vidt forkle, blå skjorte og overdimensjonerte hender. I verket er Hagens mor restaurert til en sterkere kvinne med store hender som evner å «bære alt aleine» og med det manifesteres Hagens døde mor gjennom de tekstile bitene og trådene, og integrerer henne i livet der og da.

Som forfatter Andkjær Olsen skriver, handler det å skape et verk om å « [...] live through the loss and accept an eternal separation from the world which one has depressively been linked with a strong undefined nostalgia».¹⁷⁰ De nostalgiske kreftene er gjennomgående i *Skisser fra en barndom*. Blant annet skildrer Hagen en reise til morens barndomshjem. Et lite grått hus med «[...] blåmalt dør og rød karming»¹⁷¹ symboliserer i teksten en milepæl assosiert med lettelse og trygghet over å snart være fremme. Slik det er beskrevet i kapittel 2 kan man i *Gamal gard* se i øvre del en påfallende sterk rød og blå farge i døren til det lille huset (Ill. 8). Huset i verket representerer med det milepælen som står for trygghet og lettelse, i verket er det implementert et symbol som er til trøst i møte med separasjonen fra en verden som Hagen er sterkt knyttet til og trolig har et nostalgisk forhold til.

6.1.2 Reparasjon i møte med sykdom, angst og utenforskap

Slik Segal skriver, presentert i kapittel 3, er det de depressive fantasier som er utgangspunktet for ønsket om å reparere eller restaurere. I *Skisser fra en barndom* beskriver Hagen seg selv som «en byting».¹⁷² *Byttinger* er en benevnelse benyttet i norsk folketro om barn man trodde hadde underjordiske krefter, og som var byttet ut med et nyfødd menneskebarn. «En byting»

¹⁶⁷ Presentert under punkt 5.1.

¹⁶⁸ Hagen, «Skisser fra en barndom » 71.

¹⁶⁹ Ibid., 70.

¹⁷⁰ Olsen, «Depression and reparation as themes in Melanie Klein' analysis of the painter Ruth Weber,» 37.

¹⁷¹ Hagen, «Skisser fra en barndom » 11.

¹⁷² Ibid., 12.

var ansett å ha svært negative egenskaper.¹⁷³ En av egenskapene som gjorde at Hagen opplevde seg som «en byting», og dermed var annerledes enn resten av familien var det røde håret som «[...] skinte som gull i solen. Som en flammende solnedgang.»¹⁷⁴ Ser man på de tre skikkelsene i tekstilkollasjen *Sol og småjenter* er det særlig figuren i midten som skiller seg ut (Ill. 2 og Ill. 9). Håret og deler av ansiktet er i toner av rødt, oransje, oker og gul, og oransje tråder kranser issen på hodet og fremstår nærmest som en glorie. De gule stingene i midten av hodet utgjør et øye, og i sammenligning med de to andre figurene ser man tydelige ansiktstrekk. De andre figurenes hoder er sammensatt av hvite eller helt lyse tråder. Ingen steder i verket er den fysiske solen fremtredende og med det kan verkets tittel, *Sol og småjenter*, være en referanse til det røde håret som «[...] skinte som gull i solen, som en flammende solnedgang.»¹⁷⁵ Med det tolkes *Sol og småjenter* dit hen at *Sol* representerer Birgit Hagen selv, mens de to andre figurene er *småjenter*. I et forsøk på å reparere et vondt barndomsminne er *byting* byttet ut med *sol*, og hennes gjenkjennelige røde hår er ikke lenger knyttet opp mot et begrep med utelukkende negative assosiasjoner, herunder *byting*, men med et langt mer positivt ladet ord, *sol*.

Som Storr skriver, presentert i kapittel 3, er trangten til å frembringe et kunstverk knyttet opp mot motivasjonen til å restituere det som er ødelagt. Som presentert i kapittel 5 skildrer Hagen en følelse av utenforskap i *Skisser fra en barndom*, og hvordan hun sårt ønsker å kjenne nærhet til familien sin: «Kanskje de trodde hun kom til å dø? [...] De vilde finne gode ting til henne og klappe henne på håret. Stryke på kinn. Hun vilde ligge slik en stund og nyte dette.» [*sic*]¹⁷⁶ I Hagens selvportrett av seg selv i *Sol og småjenter* er de tydelige stingene i ansiktet blitt nye stryk på kinn. Hver tråd kan tolkes som en omsorgsfull hånd som klapper henne på håret. Den fysiske handlingen verket fordrer kan sees som en trøst som muligens var savnet fra barndommens år, og de umøtte behov som Hagen hadde som barn kan i *Sol og småjenter* restitueres.

¹⁷³ Ane Ohrvik, «byting» <https://snl.no/byting>.

¹⁷⁴ Hagen, «Skisser fra en barndom» 12.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Ibid., 13.

6.1.3 Reparasjon i møte med småbruk, flora og fauna

Reparasjon er kunstnerens forsøk på å erstatte en verden gjennom skapelse av kunstverk, en verden som hen føler ble ødelagt av en selv, ifølge Storr. Hesten blir blant annet nevnt gjennomgående i den selvbiografiske teksten, og beskrives som et dyr Hagen har stor tillit til og kjærlighet for. Den er et symbol på trygghet i møte med sterke naturkrefter, men også beskrevet av Hagen som klok og trofast. Men Hagen hadde opplevelser med dyr som var traumatiske, som da hun og lillebroren måtte flykte fra en ilsk okse. Hendelsen skjedde mest sannsynlig i Lysebotn, nabostølen til familiens Jonsstølen. Lysebotn er med det trolig et sted som var assosiert med dette traumet, men det er også det eneste stedet som nevnes eksplisitt i den selvbiografiske teksten, og er også integrert i tittelen *Hester på stølen. Lysebotn*. I tekstilverket er det likevel ikke en eneste okse å se, kun to grupperinger med de trofaste og trygge hestene. Stingene på hestene er satt møysommelig og formgivende, i kontrast til de store tøyflatene. Hvert sting kan tenkes som en kjærlighetsfull handling, hvor hver tråd stryker frem hestens form. I tekstilkollasjene er den faretruende og uforutsigbare oxen som Hagen og broren møtte på Lysebotn erstattet med den kloke, trofaste og trygge hesten. I så måte er verket *Hester på stølen. Lysebotn* en reparasjon i det at hesten er benyttet for å gjenskape og restaurerer et minne gjennom metamorfosen fra okse til hest.

6.2 Verkene i lys av *Skisser fra en barndom* og begrepet kommunikasjon

6.2.1 Kommunikasjon av familieband

Som Storr skriver gir løsrivelse fra en opplevelse muligheten til å beskrive den, hva han kaller «the power of abstraction».¹⁷⁷ I *Skisser fra en barndom* beskriver Hagen sin lillesøster Guri som et fryktløst barn, til forskjell fra seg selv, og storesøster Liv redder Hagen fra å drukne i en brønn. Avstanden fra barndommens opplevelser har gjort det mulig for Hagen å formidle relasjonen mellom henne og hennes søsken i den selvbiografiske teksten. I *Sol og småjenter* fremstår figurene foran og bak likere hverandre i uttrykk, de har lysere hår og ansiktstrekkene er utydelige. Disse to figurene kan tolkes som Hagens søstre, Guri og Liv, og med det kommuniseres det i verket en relasjon mellom Hagen og hennes søsken. Disse søstrene er på mange hvis likere hverandre, enn hva de er henne. Hagen understreker sitt eget selvportrett, herunder figuren i midten, ved å fremheve ansiktstrekkene og det røde håret som er karakteristisk for henne. Det er også gjennom sammenligning med de to andre at hun

¹⁷⁷ Storr, *The dynamics of creation*, 142.

definerer seg selv. I *Skisser fra en barndom* beskrives Guri som et fryktløst barn, og det kan dermed tenkes at figuren i fortroppen, som er den minste av de tre, er et portrett av Guri. Livs rolle som storesøster gjenspeiles i hennes plassering i verket da hun er den trofaste vokter som passer på sine småsøsken.

Slik Hagen skriver i *Skisser fra en barndom*, presentert i kapittel 5, har barndomshagen «[...] blitt til en gravplass med blomster og kvite kors». De fysiske korsstingene i verkene blir med det også representasjon av en kirkegård, en svunnen tid med mennesker som ikke er der lenger som for eksempel Hagens bror, som døde i ung alder, og hennes mor som døde i 1941. I så måte kan stingene i verkene sees som en skjult kommunikasjon, hvor de både representerer en kirkegård, men også er en del av håndverket.

6.2.2 Kommunikasjon av sykdom, angst og utenforskap

Som Storr skriver kan en tidsmessig avstand fra en opplevelse og tidligere erfaringer gi mulighet til å observere følelsene, og ved hjelp av tid kan det skapes en symbolsk representasjon av virkeligheten. Med tiden til hjelp kan det oppstå en transformasjon fra minner til et kunstverk. *Skisser fra en barndom* gir et skriftlig innblikk i denne symbolske representasjonen, med fortellinger om hvordan det var for Hagen å vokse med konsekvensene av sykdom i barndomsårene. Det er i liten grad vi får møte et friskt og vitalt barn i teksten. I så måte fungerer tekstilverket *Sol og småjenter* som et alternativt talerør, slik Storr skriver. Som nevnt tidligere tolkes verket som selvportrett i metamorfose fra byting til en vital sol. Selvportrettet av Hagen i midten er også bekledd i dynamiske klær som virker til å svinge med bevegelsene. Dette bidrar til å underbygge inntrykket av at hun søker å kommunisere en transformasjon fra et sykt til et vitalt barn. Gjennom en løsrivelse fra tidligere erfaringer er det i verket transformert et minne om Hagen som byting, en som er svak i sin utenforskap med byller og fysiske utfordringer til en vital sol som er styrket i egenskapene som gjør henne annerledes. I verket *Sol og småjenter* har det skapt et annen realitet enn den som møter oss i *Skisser fra en barndom*, og med det er verket et alternativt talerør til «the seeing subject» slik Lacan beskriver.

6.2.3 Kommunikasjon av småbruk, flora og fauna – med vekt på hesten

Winnicott argumenterer for at avstand fra opplevelser muliggjør å formidle en opplevelse. *Skisser fra en barndom* er tekstversjonen av dette, som Storr skriver er språket en

representasjon av virkeligheten, men ikke virkeligheten i seg selv. En kunstner kan transformere minner til et kunstverk, og abstraksjon kan gi kunstneren en opplevelse av å herske over egne opplevelser ifølge Storr. Slik Winnicott argumenterer kan objektrelasjonsteorien knyttes opp mot kommunikasjon. I lys av dette er den traumatiske opplevelsen med oxen i Lysebotn transformert til et annet minne i *Hester på stølen*. *Lysebotn*. Det vonde objektet, oxen, er her byttet ut med det gode objektet, hesten. Under den blå hesten i forgrunn ser vi en stige. Alle hesteridende barn kjenner trolig igjen den umiskjennelige utfordringen det er å komme seg opp på hesteryggen på egenhånd. Uten assistanse fra et hjelpemiddel eller et høyere? menneske er oppgaven så og si umulig. I *Hester på stølen*. *Lysebotn* er det tilrettelagt for å kunne bestige hesteryggen, den er tilgjengeliggjort og tilnærmelig, i motsetning til oxen som Hagen og broren måtte flykte fra. Bildeflaten er satt sammen av flere større flater med tekstilbiter som i liten grad er bearbeidet av Hagens hånd, men både hestene og husene er møysommelig gitt form og liv med tråden. Disse delene av verket er gitt betydelig oppmerksomhet, og hver tråd er festet på hesten på en gjentakende måte, nærmest som små stryk. Gjennom stingene strykes hesten og med det er dyret vist en kjærlighet og omtanke.

6.3 Verkene i lys av *Skisser fra en barndom* og begrepet *identitet*

6.3.1 Identitet i møte med familieband

Som Storr skriver kan en kunstners identitet legemliggjøres i verkene, og det identitetsbekreftende som opplever i mellommenneskelige relasjoner kan også gjenoppbygges i en frembringelse av et kunstverk. Som nevnt skildres flere av Hagens familiemedlemmer i *Skisser fra en barndom*. Hagen utførte verkene mens hun studerte ved SKI i Oslo, langt vekk fra kjente og kjære. Fravær av de familiære relasjoner som var viktig for Hagens identitetsbekreftelse kan sees som en forutsetning for verkenes motiv. Gjennom manifestering av moren, søstre og steder er Hagens identitet legemliggjort i verkene.

6.3.2 Identitet i møte med sykdom, angst og utenforskap

Som nevnt beskriver Storr at identitet er satt sammen av flere «divided selves», med andre ord er identitet bygget opp av ulike bestanddeler. Disse delene kan fremstå motsetningsfylte og gjennom frembringelsen av verk forsøker kunstneren å helbrede og forsone disse ulike delene, og i så måte gjenoppdage egen identitet, ifølge Storr. I *Skisser fra en barndom* er det gjennomgående beskrivelser av hvordan opplevelsen av sykdom i barndommen var

sjelsettende for Hagen, og det beskrives hvordan angsten ofte var til stede. Som allerede nevnt er det få passasjer som gir uttrykk for at hun følte seg som et vitalt barn. I verket *Sol og småjenter* er derimot en forsoning av Hagens motsetningsfylte deler mer fremtredende. Stingene satt rundt hodene på de tre skikkelse danner inntrykk av at de er i bevegelse. Som beskrevet i kapittel 2 har de to figurene foran og bak hår som virker til å flagre, mens figuren i midten ser nærmest ut til å «puste stingene» foran seg. De er i bevegelse og vitale. Selvportrettet av Hagen i midten er like delaktig i bevegelsen som de to andre. Hun er ikke den som faller bak eller ikke holder følge med resten. Det syke barnet med fysiske plager som følge av den tuberkuløse beninfeksjonen er mindre fremtredende. Men ved Hagens føtter ser man to objekter, en blå sirkel og en busk som nærmest kan minne om hender som griper oppover etter Hagens føtter, og skaper en urovekkende følelse av noe som skal fange henne. Det danner et inntrykk av at Hagen er mindre fri, mer låst, enn de to andre figurene. Den blå formen er som en stein som snubles i, og begrenser figurens fremgang ytterligere. Men det er ingenting ved selve figuren som virker til at hun har vansker for å vandre. Med det forsones to identiteter i verket: det vitale og fysiske sterke barnet sameksisterer med et barn som er preget av kroppens fysiske begrensninger. Hagen har med andre ord forsonet «byting» med «flammende sol». Slik Storr skriver kan kunstnerens identitet legemliggjøres i verkene, noe som det kan argumenteres for at Hagen har gjort i *Sol og småjenter*. Visuelt har Hagen frembrakt et selvportrett som gir et vindu i hvem hun er, men hun har også legemliggjort seg selv i verkets materialitet. I det at hun har malt med tråden, bygget opp seg selv med tekstilbiter er hun også taktilt til stede i verket.

6.4 Verkene i lys av *Skisser fra en barndom* og begrepet *stedsidentitet*

6.4.1 Stedsidentitet i møte med familieband

Som skrevet i kapittel 3 anser Proshansky et. al. at mennesker utgjør en viktig del i utviklingen av stedsidentitet, da bånd til personer også er knyttet til konkrete steder. Proshansky et. al skriver at også menneskelige *relasjoner* inngår som en viktig brikke i utviklingen av stedsidentitet, da disse påvirker et barns erfaring. I *Skisser fra en barndom* skildrer Hagen steder i samme åndedrag som mennesker, som i den nevnte passasjen:

Nedanfor var bjørkelien og lengere nede åkrer og åpne marker. Innover var fjellvidda glødende i haustfarger der både tusser og troll holdt til. I hallen like over rødmet tyttebærene. Derfra var det utsikt til vollen. Brune og ødslige lå husene der. Ennå var ingen kommet. Men så var mor der med ett, sto på

haugen og vinket. Da var solen på veg ned. De røde kveldstrålene streifet henne. Den grønne stakken. Det rutete tørkleidet fikk glorien av kveldstrålene om seg. [sic]¹⁷⁸

Tekstilverket *Gamal gard* er et bilde på dette. Hagens mor er flettet inn i selve stedet, hun er i sentrum for gården og slik er stedsidentiteten og moren uatskillelig i verket. Moren hadde ikke vært den samme uten Brattegardshagen og Jonsstølen, men Brattegardshagen og Jonstølen hadde heller ikke vært det samme uten henne. Hun er helt integrert i stedet, dette fremkommer ikke bare i motivet, men også gjennom verkets materialitet. Tekstilbitene som utgjør moren, er sydd sammen med resten av motivkretsen som utgjør stedet. Den oransje abstraherte figuren vis a vis moren oppfattes også som likedan. den er nærmest visket ut i omgivelsene og har blitt en del av stedet. I lys av Hagens beskrivelse fra *Skisser fra en barndom* kan figuren tolkes som et selvportrett hvor hun med sine oransje toner «[...] skinte som gull i solen, som en flammende solnedgang». Figuren er helt integrert i Brattegardshagen og skillet mellom hvor den oransje figuren begynner og omgivelsene slutter er vanskelig å definere, hun er integrert i stedet – et aspekt som gir gjenklang i Proshansky et. al sin redegjørelse for stedsidentitet. *Sol og småjenter*, på sin side, er et verk hvor Hagens relasjon til sine søstre også manifesterer seg i det livgivende i vannet. Dette kan resonneres med passasjen presentert i kapittel 5 hvor søsknene får «[...] nakne og huiende de inn i den kalde vannstrålen» Nå bærer riktignok søstrene klær i Hagens verk, men elven kan tolkes som en del av de fysiske omgivelsene som representerer barnlige gleder. Over elven ser man en rekke stinger hvor Hagen har søkt å gjenskape noen av plantene som er karakteristisk for Vats. Den tidligere nevnte planten ved Hagens føtter ser ut til å være vierkratt med ulldotter (Ill. 10) som de sanket for å lage ull. Grønne felt kan minne om mose, en plante som hadde flere viktige funksjoner. Også den mosegrønne flaten figurene er sydd inn på er en gjenskapelse av koloritten i Vats.

6.4.2 Stedsidentitet i møte med sykdom, angst og utenforskap

Som presentert i kapittel 3 skriver Proshansky et. al. at stedsidentitet er ikke bare handler om hva et sted burde være, men også hva det ikke burde være. Stedsidentiteten gjenspeiler med det både gode og dårlige erfaringer. I kapittel 5 presenteres passasjer fra *Skisser fra en barndom* hvor Hagen skildrer rike naturskildringer fra Vats i samme åndedrag som beskrivelsene av angstbetonte opplevelser. I passasjen om « [...] ensomme dager på bølingen»

¹⁷⁸ Hagen, «Skisser fra en barndom» 53.

forteller Hagen om en konstant tilstedeværelse av frykt, men med overgang til hvordan solen kretser området og lyset bader fjellvidden i «[...] glødende haustfarger.» Hun beskriver hvordan hun et helt liv vender tilbake til disse stedene i [...] «[...]angstdrømmer», og at disse «[...] foregår på bestemte steder» som er [...] «[...] nær knyttet til barndomsopplevelser.»¹⁷⁹ Det ambivalente og urovekkende i møte med den rike naturskildringen sees også i verkene. I *Gamal gard* møtes man med det skulende huset som våker over figurene. Det oppstår en tvetydighet i møte med noe sublimt: det er både vakkert, men også urovekkende. Det samme er gjeldene i *Hester på stølen*. *Lysebotn* hvor den kraftige koloritten med blodrød himmel i samspill med et tilsynelatende idyllisk motiv skaper en opplevelse av ambivalens. Tekstilkollasjene gir uttrykk for både uro og skjønnhet.

6.4.3 Stedsidentitet i møte med småbruk, flora og fauna

Som Proshansky et. al. skriver er et steds gjenkjennelsesfaktorer med på å styrke stedsidentiteten. Dette bidrar også til en følelse av kontinuitet og en oppfattelse av forutsigbarhet og trygghet. Proshansky et. al mener også at stedsidentitet er knyttet til forsvarsmekanismer, og at stedsidentitet dels handler om hva et sted *ikke* burde være. Birgit Hagens omgivelser ble radikalt endret under andre verdenskrig. Ikke bare flyttet hun fra hjemstedet sitt, hun var også i Norges episenter for krigen hvor det sannsynligvis stadig var omfattende endringer i bybildet. Som nevnt i kapittel 5 er *Skisser fra en barndom* gjennomsyret av glede for og kjærlighet til naturen i Vats. Dette kan også sies å være synlig i *Sol og småjenter*. I verkets nedre del er det brodert inn noe som ser ut til å være en elv med fisk på rad og rekke. Som nevnt tidligere skriver Hagen om vannets ambivalente kraft i form av å være livstruende, men også livgivende. Vannets tilstedeværelse i *Sol og småjenter* kan tolkes som nettopp en livgivende kraft, da linjene i vannet er strømlinjeformet, noe som indikerer en rolig elv, og fiskene som bogner skaper et bilde av natur med rikelig ressurser. Hagen lagde disse verkene under okkupasjonstiden, og tiden hennes på SKI var preget av matmangel og kulde. Verkene kan med det leses som Hagens forøk på å gjenskape et minne av et sted hvor det bugnet med naturens ressurser, som fisk. Det kan tenkes at opplevelsen av matmangel og krigens jerngrep på Oslo kan ha stimulert Hagens minner om Vats. I så måte kan verket leses som et ønske om å opprettholde en følelse av stedsidentitet i møte med stadig endring i livets fysiske kulisser.

¹⁷⁹ Ibid.

I *Skisser fra en barndom* viser Hagen kunnskap om fjellheimens flora, og beskrivelser av naturen er gjennomgående i teksten:

Bakken var vårgønn med leirfivel langsmed bekkefare, og skogen stod dekkende rundt med nysprunget lauv. Den gav lyv og skjulte dem for omverdenen. Lenger nede lå tjerne med storgras rundt. I en djup senkning lå det omgitt av mørke graner, blomstrende tyttebærlyng og våt mjuk mose. [*sic*]¹⁸⁰

Et forsøk på gjengivelse av hjemgårdens flora kan tolkes i eksempelvis tekstilbiten i verkets venstre hjørne (Ill. 11). Tekstilbiten består av et blomstrete trykk med rødblomstret mønster, men Hagen har i tillegg håndbrodert gule og grønne punkter, samt grønne sirkler på tekstilet. Dette kan tolkes som et forsøk på å gjengi flora som hun assosierer med Vats, som eksempelvis leirfivel (også kjent som hestehov) og andre vekster.

Ser man i det brune feltet til venstre i *Gamal gard* kan man skimte tre dyr tegnet med blå sting. De er nærmest utformet som helleristninger i sin forenkling, og står i kontrast til Hagens fremstilling av dyrene i verket *Hester på stølen. Lysebotn*. Størrelsen på dyrene i forhold til huset og figurene kan indikere at hun søker å skape et bilde i tråd med det faktiske landskapet: gårdstunet øverst med beite og jordsmonn nedenfor. Størrelsesforholdet mellom de ulike delene i verket gir inntrykk av at hun prøver å skape en form for stilisert perspektiv.

Som nevnt har Hagen gjenskapt en milepæl på vei til morens barndomshjem, et hus med «[...] blåmalt dør og rød karming». I så måte har hun ikke bare rekonstruert et minne, hun gir også uttrykk for et sentralt sted tilknyttet egen identitet. Det kan tolkes som at Hagen har skapt et verk som gjenspeiler flere aspekter knyttet til egen stedsidentitet: En reise til morens barndomshjem, men også heimstølen Brattegardshagen.

Slik det er presentert i kapittel 3 kaller Winnicott den menneskelige komponenten i objektrelasjonsteorien for *environment-mother*, mens objektet kalles *object-mother*.¹⁸¹ Objekter eller menneskelige egenskaper som blir oppfattet som gode er de som imøtekommer behov. Slik Proshansky et. al skriver kan dette også gjelde stedsidentiteten, hvor et sted kan

¹⁸⁰ Ibid., 17.

¹⁸¹ Winnicott, «Communicating and not communicating leading to a study of certain opposites » 183.

knyttet opp mot positive eller negative opplevelser fra barndommen– hva han kaller *environmental past*.¹⁸²

I *Skisser fra en barndom* er det gjennomgående at skildringene fra barndommen fremstår ambivalente. Steder og hendelser beskrives med en slags tvetydighet g, i det ene åndedraget er naturen omtalt i positive ordlyder, mens det i neste uttrykkes angst og uro i møte med den. I dette kan det argumenteres for at *stedsidentitet, kommunikasjon og reparasjon* møter hverandre som en symbiose i verkene. Koloritten og plantene gjenspeiler farger og fauna i Vats og knyttes opp mot Hagens stedsidentitet, mens naturskildringene kan være Hagens forsøk på å føle (eller uttrykke?) omsorg, slik Klein beskriver det. I verkene ser vi hvordan naturen i Vats kan vekke beundring og verdsettelse, slik Klein skriver, men naturkreftene kan også vekke uro, og det ambivalente ved naturen gjør seg til kjenne. Eksempelvis kan det som ligner et blomsterbed i *Gamal gard* også tolkes som et skummelt tjern, og ses i lys av Hagens passasje i *Skisser fra en barndom* hvor hun forteller om hvordan døde dyr ble senket ned i en myr: «Kanskje var de ikke riktig døde likevel. Kanskje levde de nede i dypet og kunne komme opp til overflaten når det skulde være.»¹⁸³ Ut fra denne konteksten blir flere av delene i verket brått mer dystre? ambivalente. I *Skisser fra en barndom* beskriver Hagen også hvordan hun tidlig levendegjorde opplevelsene sine, hvordan «[...] kvistene i veggen» ble til ansikter. Denne levendegjøringen av omgivelsene ser man også i verkens surrealistiske karakter. Eksempelvis blir ikke det nest-nederste huset ikke lenger kun et hus, men en mareritt-lignende skikkelse med vinduer som øyne og en gapende munn som skuer over de to figurene. Det understreker ytterligere noe drømmeaktig over verket – men snarere som et mareritt. De to røde ansiktsprofilene i øverste venstre/høyre hjørne bidrar til at verket går fra å være et gårdsmotiv til et motiv som er tvetydig, drømmeaktig og surrealistisk (Ill. 13). Denne ambivalensen gjør seg tilkjenne i *Sol og småjenter* gjennom viekrattene med ulldotter som strekkende hender som griper etter Hagens føtter. Det tvetydige i *Hester på stølen. Lysebotn* sees i den røde himmelen øverst, som kan minne om en faretruende og blodrød solnedgang.

6.4.4 Stedsidentitet i møte med stedene Heimstølen, Jonsstølen, Bjørnsenn og Lysebotn

Som Proshansky, Fabian og Kaminoff skriver er stedsidentiteten knyttet opp mot «a potpourri of memories, conceptions, interpretations, ideas, and related feeling about specific physical

¹⁸² Proshansky, Fabian, og Kaminoff, «Place-identity: Physical world socialization of the self,» 59.

¹⁸³ Hagen, «Skisser fra en barndom » 48.

settings as well as types of settings.»¹⁸⁴ Stedsidentiteten er altså knyttet opp mot indre bilder, følelser og minner. I *Skisser fra en barndom* er det helt tydelig at Hagens stedsidentitet er sterkt knyttet opp mot stedene i Vats, og som utdypet i kapittel 5 er det sannsynlig at beskrivelsene hennes er knyttet opp mot konkrete geografiske steder som Bjørnsenn, Lysebotn, Jonsstølen, og heimstølen, også kjent som Brattegardshagen. I de tre tekstilkollasjene underbygger Hagen egen stedsidentitet, og verkene gjenspeiler visuelle fremstillinger av hennes «potpurri of memories, conceptions, interpretations, ideas and related feelings about specific physical settings.»¹⁸⁵ I *Skisser fra en barndom* beskriver Hagen heimstølen slik «[...] vinduene var store og hadde utsyn til bjørkelier og blånede åser og evige snøfjell langt borte».¹⁸⁶ I tekstilkollasjen *Gamal gard* er vinduene fremtredende og husets utsyn er fremhevet. Det stirrer på både figurene, men også betrakter, og med det er ikke utsynet huset har «bjørkelier og blånede åser og evige snøfjell», det er menneskene i og utenfor verket, herunder «the seeing subject», slik Lacan skriver. I teksten leses det også naturskildringer om høsten hvor «kornet sto i staur gult og skindene.» [sic]¹⁸⁷ I *Gamal gard* ser vi et gult felt til høyre for figuren, hvor stingene er satt vertikalt. Hagen har med det gjengitt et sentralt element ved høsten på Brattegardshagen, nemlig det gule skinnende kornet. Hagen skriver også om det gule løvet, om hvordan det grønne kommer til syne etter det er raket opp. Hun er svært orientert i naturens koloritt, og *Gamal gard* er intet unntak. Høstens farger, i nyanser av grønt, oransje og gult dominerer paletten. Som nevnt i kapittel 5 hadde Hagen-slekta fiskerett ved Geitevatnet og eide en fiskebu på øya Bjørnsenn. Stedet nevnes ikke eksplisitt, men i en passasje beskriver Hagen hvordan «de rodde rundt med båten, prøvde om de var fisk, satte garn ut. Det var trolsk og stille. Som en verden langt borte.»¹⁸⁸ I *Gamal gard* kan det, som nevnt tidligere, blå feltet tolkes som et tjern som er «trolsk og stille.» Med det kan verkes sees som et bilde på hvordan Hagen integrerer en sammensatt stedsidentitet i ett og samme verk. Dette aspektet kan også sees i verket *Hester på stølen. Lysebotn*. Som nevnt tidligere er Lysebotn det eneste stedet som eksplisitt nevnes i *Skisser fra en barndom*, og er også inkludert i tittelen på verket *Hester på stølen. Lysebotn*. Hagens minner om Lysebotn er med det også en «potpurri» i verket, hun inkluderer forskjellige opplevelser i ett

¹⁸⁴ Proshansky, Fabian, og Kaminoff, «Place-identity: Physical world socialization of the self,» 60.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Hagen, «Skisser fra en barndom » 54.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Ibid., 37.

og samme verk: traumet i møte med oxen, hennes forhold til hesten. Men det kan tolkes som at stedet Jonsstølen også er integrert i verket. I *Skisser fra en barndom* beskrives Jonsstølen flere steder, men benevnes da ofte kun som «stølen». Med det kan det argumenteres for at ordet «stølen» i tittelen *Hester på stølen*. *Lysebotn* referer til Jonsstølen, som var familiens hjem i sommerhalvåret. Med det har Hagen integrert to steder i ett og samme verk. For hvert sting som er satt, hver kollasjbit sydd sammen har Hagen skapt en stedssymbiose som gjenspeiler hennes opplevelser og minner fra to steder som er sterkt knyttet opp mot hennes stedsidentitet.

6. 5 Verkene i lys av historisk bakteppe og begrepene *kommunikasjon, identitet og stedsidentitet*

6.5.1 Stedsidentitet i møte med motivvalg

Som Proshansky et. al skriver kan et ønske om å styrke stedsidentiteten være bunnet i et forsøk på å opprettholde og beskytte en persons selvidentitet. Forsvarsmekanismer kan oppstå når et sted er i sterk endring, hvor man i første ledd erkjenner hva et sted ikke burde være og i andre ledd unngår å oppsøke et sted.

Som beskrevet i kapittel 4 kan det argumenteres for at Birgit Hagens tre tekstilkollasjer er en del av en tendens under andre verdenskrig, hvor kunstnere skapte verk med landskapsmotiver.. Eksempelvis var maleren Erling Enger, på lik linje med Hagen, oppvokst på gård. Hans barndom blir beskrevet av kunsthistoriker Anne Marie Lorck som «[...] en normal, lykkelig barndom i fine omgivelser på Bjerke Bruk.»¹⁸⁹ Flere av Engers malerier fra okkupasjonsårene har gårdsmotiv og landskap som tema, og som Jacobsen og Lunde skriver var det for Enger under andre verdenskrig «først og fremst [...] livet på gården i Enebakk, hjembygda hans og folkene der, som ble motiv i bildene.»¹⁹⁰ Eksempler på dette er *Det hellige dyr* (1943), *Søndag* (1943) og *Gammel gård* (1943) (Ill. 12). Det påfallende med sistnevnte er at det har samme tittel som Hagens tekstilkollasj, er trolig utført samme år, de har benyttet samme koloritt, begge benytter seg av fargefelt og sentrert i komposisjonen er det plassert en kvinneskikkelse. Det er ingen kjent forbindelse mellom Enger og Hagen, og det er helt usannsynlig at de har sett hverandres verk da de ikke var utstilt disse årene. Poenget med sammenligningen er å vise at det kan ha eksistert en tendens blant kunstnere i krigsårene, hvor

¹⁸⁹ Lorck, «Erling Enger,» 13.

¹⁹⁰ Jacobsen og Lund, *Krigsbilder : kunst under okkupasjonen 1940-45*, 27.

stedsidentitet fungerer som en forsvarsmekanisme i møte med oppfattet fare. Det kan argumenteres for at Enger og Hagen i sine motiver søkte til en stedsidentitet assosiert med gjenkjennelse og trygghet, Enger gjennom motiver fra Bjerke Bruk og Hagen med motiver fra steder i Vats.

6.5.2 Identitet i møte med det tekstile og maleriske vokabular

Et annet aspekt Storr vektlegger som identitetsskapende trekk er en kunstners evne til å være opprørsk mot fortiden og nåtidens gitte kunstnerisk normer og regler. Dette er også noe som kan definere en banebrytende kunstner, og Storr benytter Bernard Berensons sitat for å kaste lys over dette: «The capacity for productive reaction against one's training.»¹⁹¹ Som beskrevet i kapittel 4 var overlærer ved SKI, Else Halling, en svært toneangivende figur innenfor tekstilkunsten og kunsthistorikerne Haakestad og Lium skildrer begge hvordan Halling stilte strenge håndverksmessige krav til studentene.¹⁹² ¹⁹³ Ser man på Hagens tre tekstilkollasjer er det mye som vitner om en kunstner som beveget seg vekk fra de håndverksmessige kravene som SKI stod for. Hun broderte ikke møysommelig dekorativt, de er utformet som kollasjer med ulike tekstilbiter hvor trådene ser ut til å være nærmest tegnet på flatene i ulike retninger og strukturer. Manglende materialer på SKI kan ha skapt en begrensning som har bidratt til Birgit Hagens kreativitet og utfoldelse i tekstilkollasjene. Denne begrensningen kan også ha stimulert til Hagens oppdagelse av egen identitet som kunstner.

Som presentert i kapittel 4 har det ikke vært uvanlig å benytte et tekstilt vokabular i beskrivelser av maleri. Det samme gjelder om det å benytte seg av et malerisk vokabular i omtale av tekstilverk. Den samme tendens kan man si om Birgit Hagen, og på baksiden av veven «Barnedåp i baptisteriet», datert 1962 skrev hun:

Et forsøk på å veve en barnedåp. Rundbygget med glødende mosaikker. De voksne. Prestens fyldige skikkelse/lysbæreren innenfor ringen av jern. Det bittelille barnet som alt er konsentrert om. De strålende mosaikker som mest anes. Ellers skumt. Senere har jeg sett barnedåp flere ganger. Tenkt at fargene måtte være lyse sarte. Grønn var kjolen til henne som bar barnet. Grønt. Barnets farge. Vårens farge.

¹⁹¹ Storr, *The dynamics of creation*, 81.

¹⁹² Randi Nygaard Lium, *Ny norsk billedvev : et gjennombrudd* (Oslo: Huitfeldt, 1992).

¹⁹³ Haakestad, «Ariadnes tråd : tekstile utsmykninger i Norge i det 20. århundret,».

Jeg vil veve som om jeg malte. [*sic*]¹⁹⁴

Dette er ikke første gang et malerisk vokabular blir benyttet i sammenheng med Hagens verk. I anmeldelsen av en norsk brukskunstutstilling i Gøteborg i 1951, hvor Hagen, med blant andre Hannah Ryggen, Ragnhild Jacobsen og Kåre Jonsborg stilte ut, beskrives Hagens rye som «[...] en frisk målerisk stil som erinner Viola Gråstens.»¹⁹⁵ 60 år senere kan lignende beskrivelser leses i Øivind Storm Bjerkes anmeldelse av utstillingen *Birgit Hagen - Einsamt Hjarte* ved Drammens museum:

Det er sjelden å se en så naturlig sammenføyning av tekstilkunst og maleri som her. Det peker på at nedbrytingen av et strengt skille mellom kunstarter og sjangre, er noe av det mest interessante i arven etter modernismen.¹⁹⁶

Nå er det klart at de tre tekstilkollasjene og ryene omtalt over gjenspeiler ulike tekstile teknikker, men i de tre tekstilverkene er tråden benyttet som fargelegging med tekstilbiter som kan virke til å bygge på kunsthistoriske tradisjoner som eksempelvis kubismen. Dette gir inntrykk av en kunstner som ikke forholder seg tradisjonelt til den tekstile billedflaten. Det har ikke vært funnet noen skisser til tekstilkollasjene blant dokumentene i arkivet ved Hallingdal museum og i Vats. Dette kan indikere at Hagen har skapt arbeidene spontant, og meg det beveger hun seg vekk fra tradisjonelle måter å bygge opp tekstilverk.

I verkene *Gamal gard* og *Hester på stølen*. *Lysebotn* ser vi dekorative bånd som kranser motivet i midten. Båndene ser nærmest ut som rammer. Rammens funksjonelle rolle for et maleri er satt på av hensyn til bevaring, men også som et hjelpemiddel i frakt av verket og i så måte være et dekorativt og funksjonelt bruksobjekt. I *Gamal gard* ser vi en lignende tendens, hvor Hagen har skapt en dekorativ ramme med sting som kan minne mer om bruksobjekter knyttet til det funksjonelle tekstilet. I *Hester på sølen*. *Lysebotn*. er «rammen» langt mer stilisert, men den understreker det vertikale verket. Det skal henge på veggen, og med det er ikke horisontalt tekstil som skal anses som bruksobjekter.

¹⁹⁴ Tone Gjertryd Vindegg og Annette Kjær Riechter, «Birgit Hagen», red. (Stiftelsen til fremme av Birgit Hagens kunst, i samarbeid med Hallingdal museum 2011), 8.

¹⁹⁵ «Norsk brukskunstutstilling i Gøteborg 1951,». Illustrasjon 20.

¹⁹⁶ Øivind Storm Bjerke, «En maler i veven,» *Kunstavisen.no* 16.02. 2022.

Som Storr skriver kan hvert verk være et del-svar på spørsmålet: «Hvem er jeg?». Med dette indikerer det at Hagen la så mye av egen identitet i verkene sine, at å separere seg fra dem ville være som å separere seg fra seg selv. Birgit Hagen solgte svært få verk. Det kan tyde på at det ikke var mangel av tilbydere som var årsaken til dette. I sammenheng med Hagens første separatutstilling ved Galleri Per i 1949 ønsket Trondheim Kunstindustrimuseum å kjøpe Hagens verk *To dyr* hvor Hagen takket nei.¹⁹⁷ Mye kan vitne om en separasjonsangst og frykt for at verkene hennes ville forringes i andres eie. Det er i dag et fåtall verk som befinner seg i offentlige utsmykninger og privat eie, mens majoriteten befinner seg samlet hos Hallingdal Museum, lagret etter hensyn til bevaring.

6.5.3 Identitet i møte med det vertikale og horisontale

Slik Storr skriver kan en kunstners identitet bestå av motstridende deler som alle på et vis ønsker å komme til uttrykk. I lys av dette og det ovenstående poeng om kommunikasjon i det vertikale og horisontale, kan verkene sees som uttrykk for at Hagens identitet som kunstner nettopp hadde motstridende deler. En del av hennes identitet var overbevist om at hun var en kunstner, hvor verk skulle sees vertikalt, mens en annen del av henne var mest komfortabel med å skape verk som også kunne ansees som horisontale objekter, noe som gjenspeiles i et av Hagens notater: «Haugen av uferdige ting bare øker. Bare veven våger jeg å vise. Fordi det er en reel ting. Kan brukes. Til et eller annet. Til det falmer ned. Ikke er mere.» [sic]¹⁹⁸

Slik det presenteres i kapittel 4 er et aspekt ved Picassos kubisme å gjøre betrakter bevisst på de vertikale og horisontale flatene i objektene i maleriet. Denne effekten ble også understreket ved å trekke inn kollasjer, hvor tekstile elementer ble inkorporert i verkene. I lys av Hagens tre tekstilkollasjer kan det argumenteres for at disse verkene har samme kubistiske elementer i seg, hvor flater, tak, vegger, figurer og jordsmonn er komponert i ulike perspektiv. Dette kan eksempelvis sees i blomstene i venstre nedre hjørne i *Gamal gard*, hvor betrakter tvinges til å se ovenfra. Dette kan minne om perspektivbrytningen i kubismen, hvor det bryter med det horisontale i det vertikale. Det kan også argumenteres for at de hviler på arven etter Picasso i kraft av at de er tekstilkollasjer. Med det oppstår det hva jeg velger å kalle en «dobbel-horisontal» kvalitet, hvor den blomstrede tekstilbiten hviler på en horisontal tradisjon i lys av den mest sannsynlig stammer fra et funksjonelt tekstil som en kjole eller duk, men den er også

¹⁹⁷ Birgit Hagen, 1983. Illustrasjon 21.

¹⁹⁸ 1987. Illustrasjon 14.

horisontal i kubistisk tradisjon, hvor Hagen på malerisk vis bryter opp bildeflaten slik sine maleriske forgjengere Picasso og Braque gjorde.

Det eksisterer også andre aspekter ved Hagens verk som indikerer en vertikal tilhørighet. På SKI ble det undervist i kunst- og kulturhistorie, hvor Astrid Bugge blant annet uttalte at «Det vi må prøve å gi dem er øyne som er vidt åpne og fordomsfrie overfor kulturverdier og kunst i alle manifestasjoner».¹⁹⁹ Tekstilkollasjene til Hagen indikerer at hennes øyne var «vidt åpne [...] overfor [...] kunst i alle manifestasjoner.»²⁰⁰ Det surrealistiske uttrykket i *Gamal gard* hvor to torsoer er inkorporert kan sies å gi verket en surrealistisk forankring (Ill.13). Men det kan også argumenteres for at verkene mynter på ulike stilretninger innen ekspresjonismen. Den tyske ekspresjonismen kjennetegnes blant annet gjennom en desentralisering av sentralperspektivet, men også i kraft av at verkene uttrykker kunstnerens subjektivitet.²⁰¹ Den allerede nevnte kunstneren Erling Enger regnes som en kunstner med forankring i den tyske ekspresjonismen, herunder grupperingen Die Brücke.²⁰² Hagens verk *Gamal gard* og *Sol og småjenter* kan sees likedan: uttrykket i verket er personlig, koloritten er benyttet for å uttrykke et indre i Hagen snarere enn å skape rom og perspektiv. *Hester på stølen. Lysebotn* deler også dette, men fargene skiller seg ut. I dette verket er klare komplementærfarger benyttet, og verket resonnerer mer med den andre grupperingen innen tysk ekspresjonisme, kalt Der Blaue Reiter hvor kunstnerne Franz Marc og Wassily Kandinsky var de mest sentrale kunstnerne.²⁰³ I særlig grad er de blå hestene i Hagens verk påfallende lik hva man kan finne i Marc og Kandinskys verker. *Hester på stølen. Lysebotn* kan også tendere mot den franske ekspresjonismen, kjent som fauvismen. Ifølge kunsthistoriker Marit Werenskiold er det en klar sammenheng mellom de innholdsmessige kvalitetene i den tyske og franske ekspresjonismen da begge forankringene er omsluttet bruken av komplementærfarger og beveger seg vekk fra en sentralperspektivet.²⁰⁴

¹⁹⁹ Bugge, Engelstad, og Kvaal, *Statens kvinnelige industriskole, 1875-1950*, 76.

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ Hans-Jakob Brun, «Etterkrigstiden,» i *Norges malerkunst*, red. Knut Berg (Gyldendal, 2000).

²⁰² Lorck, «Erling Enger,».

²⁰³ Marit Werenskiold, *The concept of expressionism : origin and metamorphoses* (Oslo: Universitetsforlaget, 1984).

²⁰⁴ *De norske Matisse-elevne* (Gyldendal, 1972).

6.5.4 Kommunikasjon i møte med det vertikale og horisontale

Som presentert i kapittel 3 skriver Kay Wells at det eksisterer et vertikalt og horisontalt kompleks ved tekstilkunsten. Den vertikale sfæren tilhørte tekstilverk som ble ansett som kunstverk, noe som ble manifestert gjennom å henge vertikalt. Tekstiler tilhørende den horisontale sfæren regnes som brukskunst og funksjonelle tekstiler, for eksempel tepper og duker. Wells kategoriserer også tekstilkunst i mellomkrigstiden i to typer: *den bokstavelige* og *den metaforiske*. Det metaforiske objekt forklares som at tekstilverkene var modell for det modernistiske maleri, mens det bokstavelige objekt beskrives som tekstilverk som imiterte det modernistiske maleri, men Wells insisterer likevel på at en slik imitasjon gikk begge veier da maleriet også etterlignet kvalitetene ved et tekstilverk. Hagens tre tekstilkollasjer er alle et unntak i hennes kunstnerskap. Etter årene på SKI erstattes tekstilkollasjen med vevnader. Med det kan hennes verk i disse årene sees som et uttrykk for tekstil som et bokstavelig objekt. Hun benytter det tekstile materialet til å uttrykke seg på en måte som tradisjonelt var forbundet med maleri. Ikke først på 1990-tallet vil hun bevege seg tilbake til et figurativt uttrykk som kan minne om disse tekstilkollasjene, da for første gang gjennom maleri.

Som Winnicott og Storr skriver søker en kunstner å kommunisere gjennom kunstverket, men på samme tid gjemme seg – en kunstner søker å være skjult, men ønsker samtidig å være funnet. Slik det tidligere nevnte sitatet i Hagens notater gjenspeiler²⁰⁵, våget hun kun å vise vevnader da disse var en «reel ting. Kan brukes». Med det kan det argumenteres for at en forutsetning for at Hagen tørr å vise seg som kunstner er at tekstilverket kan kamufleres som horisontalt objekt, og at det nettopp er derfor Hagen tørr å kommunisere gjennom verkene sine. Samtlige av de tre verkene mangler signatur på forsiden. Det kan argumenteres for at et verks signatur kan leses som kunstnerens vink til betrakteren, hvor ens identitet i kraft av navnet gjør seg til kjenne. Ved å unnlate å sette navnet sitt på verkene skjules hun, men hun kommuniserer stadig til betrakter gjennom verkens ekspressive uttrykk.

6.5.5 Kommunikasjon i møte med det abstrakte

Storr skriver at en kunstner kan skape symbolske representasjoner av virkeligheten, og at dette gjøres gjennom «the power of abstraction».²⁰⁶ Med andre ord, avstand fra en opplevelse gir forutsetninger for å kunne kommunisere de i kunstverk. Hagens tekstilkollasjer kan tolkes

²⁰⁵ Hagen. Illustrasjon 14.

²⁰⁶ Storr, *The dynamics of creation*, 142.

som gjenspeilinger av slike symbolske representasjoner og er med det abstrakte fremstillinger, men de er abstrakte på flere nivåer. Slik det er presentert i kapittel 4 argumenterte Masheck for at orientalske tepper har bidratt til å stimulere modernismen i en retning av en abstraksjon. Hagens tekstilverk kan sies å ha maleriske egenskaper som kan minne om modernistiske uttrykk som kubismen, men også tysk ekspresjonisme og surrealisme. I lys av Mashecks poenger kan disse sjangrene spores tilbake til en opphøyning av et tekstils egenskaper. I så måte er Hagens verk en sluttet sirkel: de har maleriske egenskaper knyttet opp mot sjangre som var inspirert av tekstile egenskaper.

7: Konklusjon

Som skrevet innledningsvis har formålet med masteravhandlingen vært å få inngående innsikt i Birgit Hagens bakgrunn og hennes gryende kunstnerskap på 1940-tallet, gjøre en analyse av hennes verk i et biografisk lys, samt å plassere tre av hennes tekstilkollasjer fra 1943-45 i en kunsthistorisk sammenheng.

Oppgavens første problemstilling, *Hva er forholdet mellom Birgit Hagens tekstilkollasjer Gamal gard, Sol og småjenter og Hester på Stølen. Lysebotn fra 1943-45 og hennes biografi med vekt på hennes selvbiografiske tekst Skisser fra en barndom?* er besvart ved å benytte de psykoanalytiske begrepene *reparasjon, identitet, kommunikasjon og stedsidentitet*.

Slik analysen har presentert leser jeg verkene som et uttrykk for Hagens sammensatte barndom. *Gamal gard, Sol og småjenter og Hester på stølen. Lysebotn* tolkes som Hagens forsøk på å restaurere og reparerer gode og dårlige minner fra barndommen. Materialiteten, tekstilbitene og stingene manifesterer den fysiske restaureringen og hun har gjenskapt en tapt fortid. Gjennom de tre verkene kommuniserer Hagen identitetsmarkører og legger igjen spor som gjør at den selvbiografiske teksten gir mening i møte med verkene. I verkene konsolideres ulike identiteter og stedsidentitet kan leses gjennom en stedssymbiose, hvor hun integrerer elementer fra de ulike stedene i Vats og lapper de sammen – i motiv og i materiale. Verkene kan sees som uttrykk for en ambivalens, hvor naturskildringer ved første øyekast kan virke idyllisk men som ved nærmere blikk kan bli uhyggelige skildringer av naturens krefter. Slik Bal og Bryson skriver om psykoanalytisk teori i møtet med kunstverk er undertegnede lesninger gjort med utgangspunkt i de psykoanalytiske begrepene utført ved bruk av spesifikasjonsmodellen.

Oppgavens andre problemstilling, *Hva er forholdet mellom Birgit Hagens tekstilkollasjer og modernismen?* er besvart ved å knytte begrepene *identitet, kommunikasjon og stedsidentitet* opp mot det historiske bakteppet og orientering om det vertikale og horisontale, og det maleriske og tekstile vokabular. Som det kommer frem av analysen hviler Hagens tre tekstilkollasjer på en modernistisk arv, herunder kubistiske elementer hvor det brytes med perspektiver, men også gjennom elementer som peker mot surrealismen og ekspresjonisme, hvor samtlige sjangre tilhører den vertikale sfæren. Det tekstile mediums evne til å kunne kamuflere som bruksobjekt knyttet til den horisontale sfære kan være en forutsetning for at Hagen våger å kommunisere ekspressivt i tekstilkollasjene. Dette kan også sees som uttrykk for Hagens sammensatte identitet, hvor hun på den ene side er tydelig forankret som kunstner,

mens en annen del av henne var mest komfortabel med å skape verk som også kunne ansees som horisontale objekter, bruksgjenstander som duker og tepper

Manglende materialer og kunsthistorisk forankring ved SKI under okkupasjonstiden sees som bakteppe for tekstilkollasjens utforming. Begrensingen kan ha manet frem Hagens kreativitet og manifestert hennes identitet som kunstner. Hagen kan også tolkes som en kunstner som tør å forkaste håndverksmessige regler, et aspekt som understreker hennes identitet som kunstner. Skoleringen i faget kunst- og kulturhistorie kan ha bidratt til en utvidelse av Hagens horisonter som kan leses i at tekstilkollasjene knytter seg til modernistiske tradisjoner som surrealismen og den tyske og franske ekspresjonismen. Slik det er presentert innledningsvis er verkene omtalt som tekstilkollasjer. Dette grepet understreker det ene formålet med oppgaven: å sette Hagens verker i en kunsthistorisk sammenheng. Birgit Hagen vevde som om hun malte.

Referanser

- Asdal, Kristin, og Hilde Reinertsen. *Hvordan gjøre dokumentanalyse : en praksisorientert metode*. 1. utgave. utg. Oslo: Cappelen Damm akademisk, 2020.
- Aslaksen, Per «Objektrelasjonsteori.» Store Norske Leksikon
- Bal, Mieke, og Norman Bryson. «Semiotics and Art History.» *The Art bulletin (New York, N.Y.)* 73, nr. 2 (1991): 174-208.
- «Birgit Hagen - Einsamt hjarte ». Drammens Museum
<https://drammens.museum.no/utstilling/birgit-hagen-einsamt-hjarta/>.
- Bjerke, Øivind Storm. «En maler i veven.» *Kunstavisen.no* 16.02. 2022.
- Boger, Runa «Birgit Hagen. Sent, men godt - En historiefortelling i tekstil »: Stiftelsen til fremme av Birgit Hagens kunst.
- Brun, Hans-Jakob «Etterkrigstiden.» I *Norges malerkunst*, redigert av Knut Berg, 492 s.: Gyldendal, 2000.
- Bugge, Astrid, Helen Engelstad, og Valborg Kvaal. *Statens kvinnelige industriskole, 1875-1950*. Oslo: Aschehoug, 1950.
- Bürger, Peter. *Om avantgarden*. oversatt av Eivind Tjønneland. *Theorie der Avantgarde*. Bind 34, Oslo: Cappelen akademisk forl., 1998.
- Danbolt, Gunnar, Vigdis Flottorp, Kari Brudevoll, og Kari Thorbjørnsen. *Norsk kunsthistorie : bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Samlagets bøker for høgare utdanning. 2. utg. [språkleg bearbeiding ... ved Kari Thorbjørnsen ; bilderedaktør: Kari Brudevoll]. utg. Oslo: Samlaget, 2001.
- Engelstad, Helen. «Norsk tekstilkunst anno 1949.» *Vi selv og våre hjem* (1950).
- Greenberg, Clement. «Modernistisk maleri » Oversatt av Åsmund Thorkildsen og Agnete Øye. I *Den modernistiske kunsten* Oslo: Pax, 2004.
- Haga, Asbjørn. 25.02 2022.
- Hagen, Birgit. 1987.

———. 1983.

———. «Skisser fra en barndom », 1948-51.

———. «To dyr », På verket er det festet en lapp som bekrefter tittel, og med det at det er feil rye som er omtalt som «To dyr». , 1948-49.

———. 1977.

Haslund, Benedicta. «Birgit Hagen har gått et 2-årig kurs for mønstertegning ». Oslo: Statens Kvindelige Industriskole 1945

«Hilma af Klint - Abstraksjonens Pionér.». Henie Onstad Kunstsenter

<https://www.hok.no/utstillinger/hilma-af-klint>.

Haakestad, Jorunn. «Ariadnes tråd : tekstile utsmykninger i Norge i det 20. århundret.». Kristiansand: Høyskoleforl., 1998.

Iversen, Trude Schjeldrup «Kuratortekst. Materialets tale. .» I *Materialets tale. Kunstens taktile språk.*, redigert av KORO - Kunst i Offentlige Rom, 8-47: KORO 2019.

Jakobsen, Kjetil, og Kathrine Lund. *Krigsbilder : kunst under okkupasjonen 1940-45*. Arendal: Bomuldsfabriken kunsthall, 2015.

Klein, Melanie. «Love, guilt and reparation (1937).». I *Love, guilt and reparation : & other works 1921-1945*, 306-343. New York: Delacorte Press, 1975.

«Kunstnerliv.». I *Sverre Bjærtnes og Bendik Riis Norge*: NRK Kultur 2021.

Lium, Randi Nygaard. *Ny norsk billedvev : et gjennombrudd*. Oslo: Huitfeldt, 1992.

———. *Tekstilkunst i Norge*. Trondheim: Museene i Sør-Trøndelag Museumsforlag, 2016.

Lorck, Anne Marie. «Erling Enger.». Oslo: Labyrinth Press, 2008.

Masheck, Joseph. *The Carpet Paradigm – Integral Flatness From Decorative to Fine Art*. New York Edgewise Press, Inc. , 2010.

«Modernismens Pionerer. Utvalg fra Tangen-samlingen.». Sørlandets Kunstmuseum, <https://www.skmu.no/utstillinger/modernismens-pionerer/>.

Nergaard, Trygve. «Mellomkrigstiden ». I *Norges malerkunst*, redigert av Knut Berg, 492 s.: Gyldendal, 2000.

«Norsk brukskunststilling i Gøteborg 1951.» (

Ohrvik, Ane. «byting » <https://snl.no/byting>.

Olsen, Ole Andkjær. «Depression and reparation as themes in Melanie Klein' analysis of the painter Ruth Weber.» *The Scandinavian psychoanalytic review* 27, nr. 1 (2004): 34-42.

Parmann, Øistein. *Norsk billedvev* [på Norsk (Bokmål)]. Dreyer : Kunstindustrimuseet i Oslo, 1982. doi:oai:nb.bibsys.no:998222240624702202
URN:NBN:no-nb_digibok_2008060400173.

Proshansky, Harold M., Abbe K. Fabian, og Robert Kaminoff. «Place-identity: Physical world socialization of the self.» *Journal of environmental psychology* 3, nr. 1 (1983): 57-83.

Paasche, Marit. *Hannah Ryggen : en fri*. Oslo: Pax, 2016.

Rønhovde, Kari 01.12. 2021.

Schwartz, Richard C. «Moving From Acceptance Toward Transformation With Internal Family Systems Therapy (IFS).» *J. Clin. Psychol* 69, nr. 8 (2013): 805-816.

Segal, Hanna. «A psycho-analytical approach to aesthetics.» *Int J Psychoanal* 33, nr. 2 (1952): 196-207.

Storr, Anthony. *The dynamics of creation*. London: Secker & Warburg, 1972.

Teigen, Karl Halvor. «Vilje.» Store Norske Leksikon.

Tjora, Aksel Hagen. *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*. 4. utgave. utg. Oslo: Gyldendal, 2021.

«Utgivelser fra Kunstindustrimuseet 1876 – 2003.» Nasjonalmuseet,
<https://www.nasjonalmuseet.no/besok/bibliotek/digitaliserte-utgivelser-fra-museet/digitaliserte-utgivelser-kunstindustrimuseet/>.

Vindegg, Tone Gjertryd , og Annette Kjær Riechter. «Birgti Hagen »: Stiftelsen til fremme av Birgit Hagens kunst, i samarbeid med Hallingdal museum 2011.

Warberg, Thor. *Aal bygdesoge : slektssoga : 5 : Leveld og søre Vats : gnr. 59-86*. Bind 5, Ål: Ål kommune, 2008.

Wells, K. L. H. *Weaving modernism : Postwar Tapestry between Paris and New York*. New Haven, CT: Yale University Press, 2019.

Werenskiold, Marit. *The concept of expressionism : origin and metamorphoses*. Oslo: Universitetsforlaget, 1984.

———. *De norske Matisse-elevene* [på Norsk (Bokmål)]. Gyldendal, 1972.

doi:oai:nb.bibsys.no:999009433864702202

URN:NBN:no-nb_digibok_2012050208155.

Winnicott, Donald W. «Communicating and not communicating leading to a study of certain opposites ». I *The maturational processes and the facilitating environment : studies in the theory of emotional development*, redigert av John D. Sutherland. London: Hogarth, 1965.

«Women in Abstraction. Another History of Abstraction in the 20th century.». Centre Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/OmzSxFy>.

Illustrasjonsliste



Illustrasjon 1: Birgit Hagen, Gamal gard (1943-45) 130 x 130 cm © Birgit Hagen / BONO

Foto: Bjørn Johnsen / Hallingdal Museum



Illustrasjon 2: Birgit Hagen, *Sol og småjenter* (1943-45), 65 x 50 cm © Birgit Hagen / BONO
Foto: Bjørn Johnsen / Hallingdal Museum



Illustrasjon 3: Birgit Hagen, *Hester på stølen. Lysebotn* (1943-45), xx x xx cm © Birgit Hagen / BONO
Foto: Bjørn Johnsen / Hallingdal Museum



Illustrasjon 4: Birgit Hagen, *Fjell, sol og småjenter* (1943-45), xx x xx cm © Birgit Hagen / BONO
Foto: Bjørn Johnsen / Hallingdal Museum



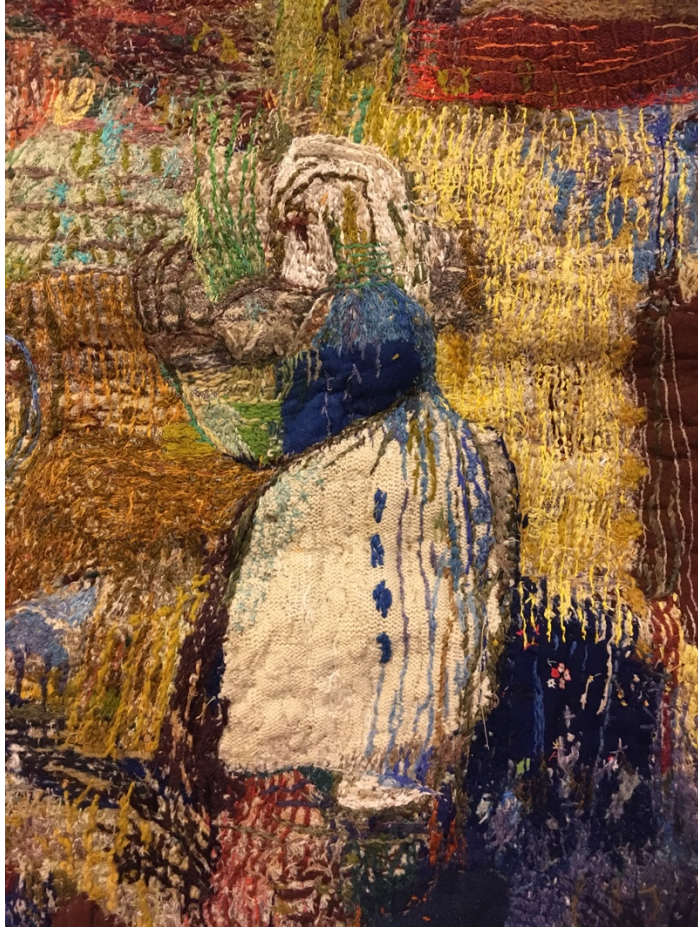
Illustrasjon 5: Birgit Hagens arkiv ved Hallingdal museum. Foto: Maria Fosse



Illustrasjon 6: Birgit Hagens mappe fra SKI. Foto: Maria Fosse



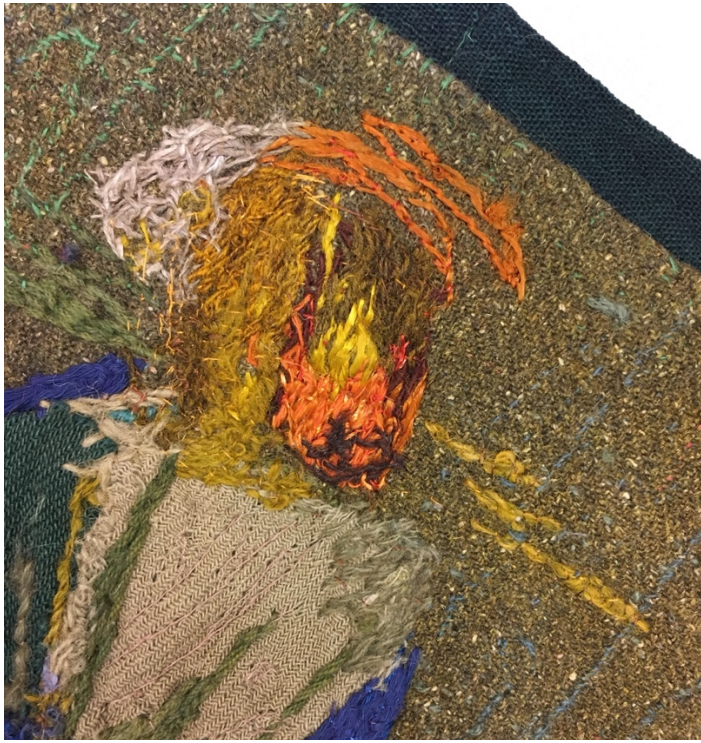
Illustrasjon 7: Erling Enger, Gammel gård (1943), 136 x 115 cm. Olje på lerret. © Erling Enger / BONO,
Foto: Dag Myrestrand / Stavanger Kunstmuseum



Illustrasjon 8: Birgit Hagen, Detalj Gamal gard (1943 - 45) © Birgit Hagen / BONO, Foto: Maria Fosse



Illustrasjon 9: Birgit Hagen, Detalj Gamal gard (1943-45) © Birgit Hagen / BONO, Foto: Maria Fosse



Illustrasjon 10: Birgit Hagen, Detalj Sol og småjenter (1943-45), © Birgit Hagen / BONO Foto: Maria Fosse



Illustrasjon 11: Birgit Hagen, Detalj Sol og småjenter (1943-45) © Birgit Hagen / BONO, Foto: Maria Fosse



Illustrasjon 12: Birgit Hagen, Detalj Gamal gard (1943-45) © Birgit Hagen / BONO, Foto: Maria Fosse



Illustrasjon 13: Birgit Hagen, Detalj Gamal gard (1943-45) © Birgit Hagen / BONO, Foto: Maria Fosse

ARBORETE JUNI 1981.

LYS FRA UKJENTE RØMDER.

TILEGNET SIGRUN.

mai
vevd---jan.---feb.---juni

Ringen er sluttet. Skissen fra 19 44 som Sigrun bad meg vise Lie Jørgensen. Da jeg blei rådet fra å gå videre skoler. Ikke noen tegneskole. "Akademi vil ødelegge". "Det er noe rart."

Et helt liv har jeg lett etter dette som et akademi kunne ha gitt meg. Jeg har lett. Copieret i museer. Mengder av skisser Studier. Vevd. For bare det var tillat her. Bare det har jeg våget å vise fram. Knyttet fille tepper med floss for å få penger. Skrevet. Dagbøker. Bøker fra reiser. Studiebøker. Blir bare liggendes her for di jeg ingen ferdig form kan gi det.

Studiår i Paris. Hospitant ved akademiet. Oslo. Siat Bergen. Jeg er like langt. Haugen av uferdige ting bare øker. Bare veven våger jeg å vise. Fordi det er enreel ting. Kan brukes. Til et eller annet. Til det falmer ned. Ikke er mere. Tid for oppbrudd. VIDREES.

Da barbro var her i vinter. Februar og snø. Men fargene lyste så intense imot alt det kalde kvite. Da så jeg det. Akkorat som jeg vilde vise Barbro mine gamle skisser. Også den som Li -Jørgen. så den gangen. Som var med til å bestemme at det ikke blei tegne--skolen den gangen. Det var så på fallende likt i farger i fri forming. Primitivt og vilt. Måtte bli slikt. Så at egentlig intet hadde på virket meg. Eller kanskje er jeg på veg tilbake til begynnelsen.

Sigrun døde i mai . Plutselig. Jegvet ikke. Jeg tilegner Sigrun teppet. Lys fra ukjente rønder . Som det strømmet ned over Sjden Menneskene. Blomstene. En Junidag. 19 81. Arborete. Grimseid. Blått.

Lys fra ukjente rønder. Det var også Sigrun. Sigrun med det gode hjertet. Med det store suset over seg. Nå er hun borte-- Hennes bokstaver er vevd inn i lyskilden øverst. Jeg kunne ikke få de tydelige Kunne ikke tvinge formen til det. Men de er der.

aug. 19 82.

Birgit.

Illustrasjon 14: Birgit Hagen, «Arborete Juni 1981. Lys fra Ukjente Rønder. Tilegnet Sigrun». Datert aug. 1987.

Foto: Maria Fosse

Helen Engelstad:

Norsk tekstilkunst anno 1949

Også i høst hadde Galleri Per en tekstilutstilling hvor Birgit Hagen debuterte med en rekke ryer og applikasjonsbroderier. Mens broderiene nærmest må betraktes som uferdige forstudier for senere arbeider, var det i ryene en intim forståelse for denne vevarts hjemlige tradisjon og store muligheter. Her møter vi en ekte følelse for det opprinnelige, som nesten nærmer seg folkekunstens. Ryen «De to dyr» har helleristingens enkle komposisjon. Fargene i de beste ryer er varme, gyldne og grønne. En må uvilkårlig tenke på de gamle ryer fra Helgelandskysten.



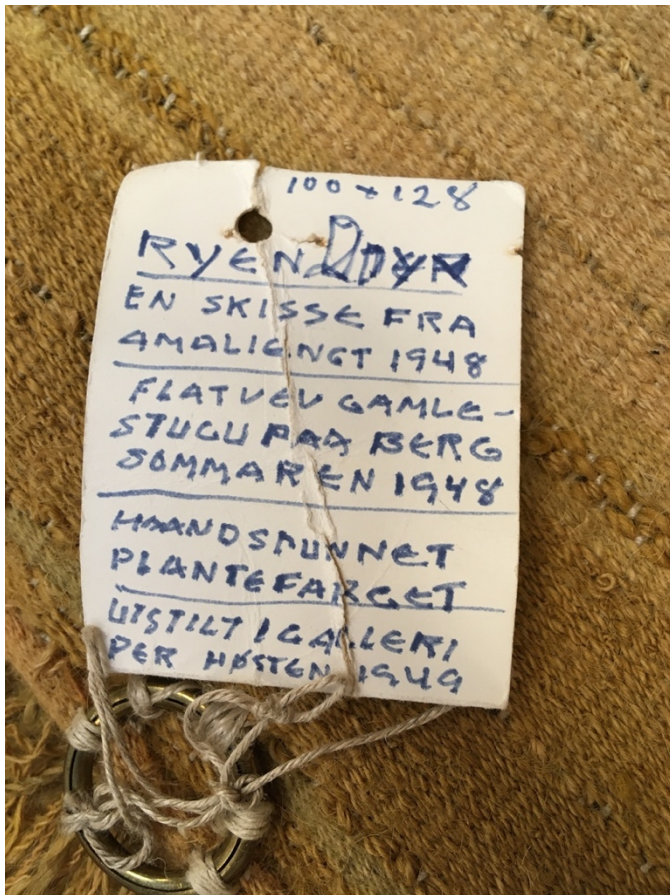
Vi selv og våre hjem

Vi selv
og våre hjem febr. 1950

Illustrasjon 15: Birgit Hagens utklipp av Helen Engelstad artikkel «Norsk Tekstilkunst anno 1949» i «Vi selv og våre hjem» februar 1950. Foto: Maria Fosse



Illustrasjon 16: Birgit Hagen, *To dyr* (1948-49) © Birgit Hagen / BONO. Påhengene lapp bekrefter ryens tittel.
Foto: Maria Fosse



Illustrasjon 17: Lapp festet på verket «To dyr». Foto: Maria Fosse

UTDRAG AV KRITIKKER OG UTTALELSER.

Ruth Lødrup. Tegnelærer .Kvinnelig Industriskole. "Her er noe som ligger over de andres. Har dette med former og farger inne i seg." Paul Gauguin: "Birgit ser med en gang hva som er det beste". "Du som har dette som andre må streve mange år for å lære seg." Om mine arbeider: "Uten påvirkning av noe som helst." _Doro Ordang: " Birgit kan ikke lage noe dårlig.

Brummer. Overlærer Centralskolan for Konstflit. Ateneum: "Hun var mycket begåvad". Overlærer Lie Jørgensen: "Det er noe rart med dette. En skolevilde ødelegge". Rønnaug Eliassen om "Liten Pike". Billedvev. : "Den står mot en blå vegg og lyser." _

— Galleri Per 1949. Helen Engelstad om ryene.: "En ekte følelse for det opprinnelige. Minner om ryer på Helgelandskysten". Henrik Sørensen om Ryen "Bønn": "Det er Korea". _Stenstadvoll- "Et så naturlig instinkt for farger. -Kan tilføre Norsk kunstsstil høyst egenartede verdier. J.Fredrik Michelet om "Vannliljer".

: "Natuefølelsen oversatt til vev på en helt adekvat måte" _Lås Kjellaug om Ryene: "Uttrykker en selvstendig oppfatning. Frie i fargen. Frie og lødige komposisjonen". _Gøteborg -51.: "Og man minnst några luddiga og glesne ryer i en frisk målarisk stil som erindrer om ViolaGråsten.

Kunstindustrimuseet 1970.: "Vi har et geni her i dag. --Om Jean Luca Hadde eid to liv. Han kunne ikke prestert det som Birgit har. --Minner om Viera Da Silva". Direktør Opstad.: "Tar seg godt ut på veggene. --Stor interesse for utstillingen". Kai Nyquist i Morgenbladet: "Den lille teppen peveversken Birgit Hagen. Plager ikke publikum ofte med utstillinger. Skjønt hver av hennes tepper kunne være en skjønn opplevelse for kunstkjønnere.

Rigmor Tornquist om "Soloppgang ved Arno".: "Noe av det vakreste jeg har sett. Hj. Egede Nissen som ei er teppet.: "Beundret av skjønnere fra ~~andre~~ land". _Om teppene i Luth. Sykehus Porsgrun. Overlege Reder og frue var innom meg i 1962. "Skjønne tepper. -Glad for teppene".

Om Teppet i Nordli kirke: "Vi skal se det" Det er 20 mil fra Trondheim. "Spiller ingen rolle". _Han som kjørte oss opp med teppet. En mann av folket. : "Dette er virkelig kunst" Fru Collet som skjenket teppet: "Kirken skapte andegsfølelse. Teppet er skjønt der". _Teppene blir meg kjærere og kjærere.

Billedteppet "Moder Jord". Etter Triena len i Milano mottat brev fra KUK VISION.: "Please send ud Pictures of the creation exhibited by you. We of course will be glad to publish free PICTURES and your production".

"Vannliljer og Sol sikker". Fru Heela. Skjont. Skulestyrer Unni Riser. om "Fugler ved santa Maria Novella".: Betagende. --For en utvikling". ===== 1950. -- "Tillater oss og forespørre om de har foto av deres ryer og om de er villig å låne de ut. Skal brukes i et Svensk tids skrift.

Fra søknad om videre utdannings stipend for kunstnere .1977.

Illustrasjon 18: Birgit Hagens dokument med utdrag av kritikker og uttalelser. Datert 1977. Foto: Maria Fosse

STATENS KVINNELIGE INDUSTRIKOLE I OSLO



Birgit Hagen

har gått et

2-ARIG KURS FOR MØNSTERTEGNING

Hun fikk karakterene:

Frihåndstegning *Meget godt*

Mønster for prydsøm ved prøven *Godt +*

i året *Meget godt ÷*

Mønster for vev ved prøven *Meget godt*

i året *Meget godt ÷*

Ornamentikk= og stillære *Meget godt*

Orden: *Meget godt*

Flid: *Meget godt*

Fravær: sykdom *9* timer, andre grunner *08* timer

Karakterene er: særdeles godt, meget godt, godt, godkjent, ikke godkjent. Sensorer ved prøver er godkjent av Kirke- og Undervisningsdepartementet.

Oslo *i juni* 1945

Benedicte Haslum
Skolens styrer

Illustrasjon 19: Karakterutskrift fra Statens Kvinnelige Industriskole, datert 1945. Foto: Maria Fosse

Norsk brukskunstutstilling i Göteborg 1951.

Det sterkaste inntrykket gör ändå-textilierna. Här är Oden Svensk-föfötte) Hannah Ryggen med en bonad som - icke utan sarkasm - framstäl-ler några av Norges "hjemlige guder", nämligen Henrik Sørensen och hans berömda modell Tøne Veli samt måklaren och mecenaten Rolf Sten-arsen och i kontrast mot dessa gynnade parter Edvard Munch och Hannah Ryggen själv, som inte blev delaktiga av de 26 milj. Oslo enligt henne henne offrat på sitt nya rådhus. Vid sidan av Ryggens djärva ingiv-else verkar de andra textilkonstnärerna lite tama. Men man antecknar en frisk stöt framåt i den åldriga dubbelvävnadstekniken inför Ragn-hild Jacobsons antependium i blått, vitt och brunt, och man minns några glesa och luddiga ryor av Birgit Hagen i en frisk målerisk stil som erinrar om Viola Gråstans. En sträng och ren textil karaktär som präglar Kåre Mikkelsen Jønsborgs detaljer till de hugga vävnader som skall flankera hans redan berömda rådhusställe, det enda fullvärdiga textila inslaget i husets konstnärliga utsmyckning.

Illustrasjon 20: Anmeldelse av Norsk brukskunstutstilling i Göteborg 1951. Forfatter og magasin ukjent. Foto: Maria Fosse

Ryene i Gamlestugu på Berg.

1948--49

Graskoner. Skogsmenn. Prinsesser. Vandringer. To dyr.

Håndspunnet og plantefarget. Vevd etter skisser fra Amaliengt. Martha og Paul Gauguins heim mai 1948. Ryen Skurd er fra 1950. Skissen fra Finnland. Ateneum-47. Skissen er også lavd som en biletevev og eies av Kari Elisbeth. Skissen Skogsmenn er også fra Finnland. Norske Stugan Julen-46. Utformet videre i en spontan skisse fra Amaliengt. Ryene Bønn og Utenfor er fra 1951

Ryen: TO DYR Vevd i Gamlestugu i kleve. Rå og kald septem-ber. Hadde begynt å få vondt i hoften da. Kan huske at jeg syntes den var blitt til noe spesielt, og at den likesom tilfeldig var blitt det. Skiftningen i botnfargen. De glisne trådene for å spare på det dyrebare håndspunnede og plantefarga garnet. Skissen. Et spon-tant arbeide fra Gauguins heim. Nei jeg kunne likesom ikke gi den fra meg. På utstillingen i Galleri Per seinare på hausten/lå da på Marthine Hansen/ Så vilde Helen Engelstad kjøpe den til Norden fjelske museum. Men jeg kunne ikke gi den fra meg. Enda 1000kr. Skul-de vart godt å tatt med. Ante heller ikke dengang hva det betyr å få sinne arbeider antatt i gallerier og museer. Seinere hang den i brukskunst en sommer og falma ned. Et forsøk på å rette opp dette med kjemisk farga garn var mindre heldig. Nå ligger den her. Kanskje jeg skal spørre om Nordenfjelske vil ha den. Vet heller ikke om jeg vil ha en galmet tekstil hengende der. Den har sin historie. Knyttet til en stormfull periode i mitt liv. Da "Fragment av en dagbok ble til. Den hører mere til der en som pyntegjenstand på en museumsvegg.

Ryen: Bønn som tilhører Vic hotel Porsgrunn.

Skissen er fra Industriskolen. Den har varme gylne farger. En figur med lampe. Mor. En seng med sovende barn. Det er Jon-stølen som spøker i sinnet. "Så rar den er. Der Korea. Den er syk". Det var under Koreskrigen Henrik Sørensen så den ute hjå Sigrun på Blommenholm. Den hadde en Lilla Sirkel midt i det røde som Sigrun bad meg å dekke over. "Søren tåler ikke lille". Jeg kunne ikke gjø-re det. Den hørte med i komposisjonen. Kanskje derfor at den var syk. Den ble solgt til Vic hotel for 1000 kr. Noe jeg har angra på. Kun-ne beholdt den her sammen med de andre. Håndspunnet garn og plante-farger som fallet. Nå er den sikkert kastet. For meg betydde den noe spesielt. Noe som ikke kunne gjentas. Kopieres. Det er da en ønsket at en hadde maktet et annet medium en de forgjengelige tekstilene.

Alle ryene er vevd på flatvev. Tante Borghilds vev. Garnet er spel-sau. Håndspunnet og plantefarget. Lauv, lyng og mose. Beisingen og fer-gingen ble for tilfeldig. Hadde ikke kunnskaper. Ikke nok utstyr. Enda plantefarger seinere heller aldri har kunnet tilfredstille mine krav. Desverre har de stadig skuffet meg. Enda så nær de står min natur. Min fargefølelse. Ryen SKURD har disse spesielle farger: Jord og helm. Vissent græs. Den lever sitt eget liv. I litt dunkel belysning gjør den det.

Skrevet i aug.
1983.

Illustrasjon 21: Birgit Hagens dokument om ryene i «Gamlestugu på Berg. 1948-49.» hvor det fremkommer at Nordenfjeldske museum ønsket å kjøpe ryen 2 dyr. Datert aug. 1983. Foto: Maria Fosse

