



Fra konvensjon til narrativer

Liv Graasvoll

Master i estetiske fag, studieretning Fagdidaktikk: kunst og design
Institutt for estetiske fag, Fakultetet for teknologi, kunst og design
OsloMet – storbyuniversitetet

2022

Fra konvensjon til narrativer

Liv Graasvoll
Kandidatnummer 12

Master i estetiske fag, studieretning Fagdidaktikk: kunst og design
Institutt for estetiske fag, Fakultetet for teknologi, kunst og design
OsloMet – storbyuniversitet

2022

<https://oda.hioa.no/nb/>

En stor takk til

Mine veiledere Randi Veiteberg Kvellestad og Kari Saasen Strand for reflekterte tilbakemeldinger som førte meg trygt videre prosessen.

Tidligere kollega og støttespiller Øystein Johan Østby for hjelp med korrektur og berikende sortering av tekst.

Medstudenter som deltidsstudenter gjennom fire år og kollokvie-gruppa hvor faglige innspill har blitt delt i ulike anledninger og til stor glede: Trond, Bente, Sigrid, Kirsti og Mari.

Og hele familien som tålmodig har sett hvor mye dette arbeidet har krevet av tid, men også hvor mye det har komplettert og gitt.

Tusen takk!

Sammendrag

Masteravhandlingen belyser billedvev som billeduttrykk med et blikk tilbake i historien og relevans i dag, men mest av alt omhandler avhandlingen billedveverske Else Marie Jakobsen.

Helt tilbake til vikingtiden finner vi eksempler på billedvev og tekstile arbeider som i dag betegnes som nasjonale skatter i norsk tekstilhistorie.

Gjennom narrativ kan andre forstå hvem vi er eller få formidlet hva som har hendt gjennom visuelle skildringer. Narrativ kan blant annet uttrykkes gjennom estetikk og design noe de tekstile skattene i billedvev er eksempler på. Slike skatter har blitt laget av engasjerte kunstnere helt fram til i dag.

Feminismen har satt sitt preg på kultur og historie gjennom flere bølger som har inntruffet med jevne mellomrom. Oppgavens intensjon har også vært å illustrere at dets formål er like aktuelt i dag. Det er ikke en trend som vekker engasjement fra tid til annen, men det bør strebes for en fastere del av kunstsferens bevissthet slik at unike kunstnere ikke forblir marginalisert.

Tekstilkunstnere har kjempet hardt og lenge for å oppnå anerkjennelse for uttrykket, en av disse var Else Marie Jakobsen. Hun vevet nært seks hundre tepper og jeg har analysert fire av disse i min undersøkelse.

Summary

The master's dissertation sheds light on tapestry as a pictorial expression with a look back at history and relevance today, but most of all the dissertation deals with image weaver Else Marie Jakobsen.

All the way back to the Viking Age, we find examples of tapestries and textile works that today are described as national treasures in Norwegian textile history.

Through narrative, others can understand who we are or get to convey what has happened through visual depictions. Narrative can be expressed through aesthetics and design, among other things, something the textile treasures in tapestries are examples of. Such treasures have been created by dedicated artists to this day.

Feminism has left its mark on culture and history through several waves that have occurred on a regular basis. The intention of the thesis has also been to illustrate that its purpose is just as relevant today. It is not a trend that arouses commitment from time to time, but efforts should be made for a firmer part of the art sphere's consciousness so that unique artists do not remain marginalized.

Textile artists have fought hard and long to gain recognition for the expression, one of these was Else Marie Jakobsen. She woven close to six hundred tapestries, and I have analyzed four of these in my study.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	ii
Summary	iii
1 Innledning.....	0
1.1 Problemområde	2
1.2 Problemformulering	2
1.3 Avgrensning	3
1.2 Sentrale begreper.....	3
1.3 Avhandlingens struktur	3
1.4 Fagdidaktisk profil.....	4
1.5 Praktisk- estetisk arbeid	4
2 Definere feltet – kunnskapsstatus	5
2.1 Billedvev i samtid/tidsrelevant kontekst	5
2.2 Relevant forskning på feltet	5
3 Teori.....	7
3.1 Billedvev i norsk tekstilhistorie.....	7
3.1.1 Høydepunkter	7
3.1.2 Frida Hansen	8
3.1.3 Hannah Ryggen	9
3.2 Om narrativer	10
3.2.1 Narrativer som erfaringer	12
3.3 Analyse av kunst	15
3.3.1 Symbolisme	16
3.3.2 Fargesymbolikk	17
3.3.3 Konvensjoner	17
3.3.4 Estetisk erfaring og persepsjon	18
3.4 Formidling.....	18
3.4.1 Kunst som læring.....	19
3.4.2 Kunst i andre sammenhenger	20
3.5 Kvinnekamp	21
3.5.1 Håndverk og kvinneyrke.....	23
3.5.2 Nymaterialismen	24
3.6 Else Marie Jakobsen	27
3.6.1 Jakobsen som kunstner	28
3.6.2 Fram på scenen	29
3.6.3 Konvensjonelle narrativer	30
3.6.4 Den røde tråd	31
3.6.5 Et oppgjør med kritikerne	33
3.7 Mitt møte med Else Marie.....	34
3.7.1 Arbeidsrommet	34
3.7.2 Opplæringen	34
4 Metode og vitenskapsteoretisk forankring.....	38

4.1 Etikk og forståelse	39
4.2 Vitenskapsteoretisk forankring - hermeneutikk.....	39
4.2.1 Valg av hermeneutisk tradisjon.....	40
4.3 Valg av analyse.....	41
4.3.1 Narrativ analyse	42
4.3.2 Ikonografisk analyse.....	43
4.3.3 Avgrensninger og teori i analysen.....	44
4.3.4 Bildeanalyse i skoleklasser	45
5 Praktisk arbeid.....	47
5.1 Forarbeid	47
5.2 Mine versjoner.....	48
6 Analyse og resultat	51
6.1 Analyse av fire billedvever	51
6.1.1 Madonna.....	51
6.1.2 Den røde tråd.....	55
6.1.3 Dromedarene og tekstilkunsten.....	59
6.1.4 Haugtussa.....	63
6.2 Funn fra analysen.....	66
6. 3 Fire kategorier i utviklingen.....	68
7 Drøfting.....	73
7.1 Resultatenes holdbarhet	73
7.2 Bevissthet i rollene.....	73
7.3 Billedtepper som sanseopplevelser	74
7.4 Narrativ.....	74
7. 5 Billedtepper som situasjonsbegreper.....	76
7. 6 Nymaterialitet.....	77
7.7 Didaktisk bruk av billedvev.....	78
7. 8 Budskap med livsnærhet	78
7. 9 Jakobsens triggerpunkt.....	79
8 Oppsummering	80
9 Forslag til videre forskning.....	82
Referanseliste.....	83
Vedlegg 1: Oversikt utvalgte billedvever.....	88
Vedlegg 2: Faksimile.....	89
Vedlegg 3: Bildeanalyse i Vg3 KDA og MK.....	90
Dromedarene og tekstilkunsten.	90
Madonna.....	92
Dromedarene og tekstilkunsten	94
Madonna.....	96



Figur 1: *Kirkeåret* (detalj), av Else Marie Jakobsen, 1969. Foto: Kjartan Bjelland

1 Innledning

Med mange strikkeglade damer i familien fikk jeg tidlig i livet interesse for tekstiler og ulike teknikker. Broderi, strikking, hekling og symaskin opptok mye av min barne- og ungdomstid. Billedvev ønsket jeg å lære fra tidlig ten-år og interessen ble større da jeg startet på faglærer-utdanning i forming.

Billedveverske Else Marie Jakobsen kan sies å være en av etterkrigstidens viktigste kunstnere med nesten seks hundre tepper. Hun revolusjonerte kirkeutsmykning i Norge ved å ta i bruk helt nye motiver og uortodokse materialer i de over tretti alterteppene hun laget.

Materialene kunne være gamle fiskegarn og kobberavfall fra fabrikkproduksjon (Opstad, 2003, s. 4). Hun ville vise at kirken ikke bare er for de prektige. Alterteppene henger i hele verden og motivene i de nesten 600 teppene hun vevde varierte stort. Det kunne se ut til at idéene aldri tok slutt. Slik jeg kjente henne hadde hun enorm arbeidsglede og et stort engasjement for å formidle sitt budskap i veven. Det var tydelig at hun ville gi teppene liv og formidle bilder om mennesker, deres liv og historie.

Narrativ, oversettes til å fortelle, og kommer fra det latinske verbet *narrare* (Andersen, 2022). Narrativ og fortelling brukes i dag om hverandre og har samme betydning. Med narrativ i sammenheng med min masteravhandling ønsker jeg å finne forbindelser til hva som kan forklare Jakobsens mangfoldige og etter hvert tydelige bruk av narrativ. Hun startet sin kunstkarriere med å veve den litterære skikkelsen Haugtussa på bestilling til Kirsten Flagstad og hadde fra denne bestillingen en sterk side med fortellinger hvor kvinner var i fokus videre fram mot slutten av sin karriere. Enten som hyllest til eller i sympati med kvinner, men også for å presisere kvinners innsats og arbeid som ikke likestilles menn. Hun var uredd og nyskapende og bidro aktivt i hele sin kunstkarriere for at «*kvinnekunst*» eller tekstilkunst skulle anerkjennes på lik linje med annen billedkunst. I tråd med dette vil jeg fremheve det enorme formatet på hele 90 kvadratmeter i form av et kamprop hvor hun visualiserte tekstil- og kvinnehistorie i utsmykningen *Den røde tråd* (Leithe, s. 35, 2012).

Kvinnerollen er i dag, i den vestlige verden ikke like satt som da Jakobsen startet sin kunstnerkarriere. I dag har ikke kvinner lenger en rolle å fylle, men har større valgfrihet, selvstendighet, respekt og også anerkjennelse. Kvinnekamp kan sees på som en kamp for å øke kvinners handlingsrom.

I masteravhandlingen ønsker jeg å formidle noe av min fascinasjon for tekstilkunstner Jakobsen som jeg i ung alder ble oppmerksom på. Gjennom ulike kunstutstillinger og engasjement innen lokalpolitiske saker var det lett å få øynene opp for henne. Endatil formidlet hun om tekstilkunst i Kristiansand, hvor jeg vokste opp. Hun var en engasjert kunstner som jeg senere ble nær venn med og hun lærte meg å veve. Dermed er min erfaring innen billedvev også et utgangspunkt for masteravhandlingen. Samtidig vektlegger jeg forskningsarbeidet som tar for seg utvikling av meningsinnholdet i den 60 år lange kunstnerkarrieren til Jakobsen basert på et utvalg av 4 tepper. Teppene ble vevd på ulike tider i løpet av de aktive årene som tekstilkunstner.

1.1 Problemområde

Hensikten med denne avhandlingen er å undersøke hvordan en sentral del av Jakobsens billedvevproduksjon kan være en kilde til å forstå mer av hennes motivverden og formspråk, og på denne måten få et tydeligere bilde av det unike og personlige. Med andre ord at oppgaven kan bidra til økt kunnskap om denne engasjerte tekstilkunstneren. Avhandlingens mål er å undersøke hvordan hun tok i bruk narrativer når hun vevde og hvordan dette utviklet seg. Oppgaven har relevans fordi jeg finner et beskjedent utvalg av forskning på feltet og enda mindre ved å søke på kunstneren.

1.2 Problemformulering

Ved å sette søkelys på teppene med kvinneperspektiv, som hun tematiserte jevnlig gjennom de seks tiårene hun var utøvende kunstner, viser forskningsarbeidet at Jakobsen, som en rød tråd gjennom kunstkarrieren utviklet et eget uttrykk. Her er materialbruk, vevteknikk og billedspråk i kombinasjon sentrale faktorer i arbeid med analyse av de spesifikke teppene. Arbeidsmetoden er i denne sammenheng hermeneutikken, søken etter billedvevens mening i ulike kontekster. Med bakgrunn i dette kom jeg fram til denne problemstillingen:

Hvordan utviklet meningsinnholdet seg fra konvensjon til narrativer i Else Marie Jakobsen sin kunstnerkarriere?

Undersøkelsen setter søkelys på teppene med kvinneperspektiv fordi disse understreker en særdeles viktig side av Jakobsens kunstnerskap og inneholder også et solid grunnlag for å granske utviklingen av narrativer og se hva som er relevans til i dag.

1.3 Avgrensning

Av det store utvalget av tepper har jeg som nevnt, avgrenset til 4 tepper fordelt utover kunst-karrieren hennes, en liste over flere av hennes tepper med kvinneperspektiv er vedlagt. Tyngden er lagt både i undersøkelsen og i teoridelen ved å trekke inn Jakobsens forståelse av kunstnerrollen og hvordan billedveven ble et redskap for kommunikasjon for å fremme meninger, formidle budskap og fortellinger. Med andre ord hvordan meningsinnholdet utviklet seg.

1.2 Sentrale begreper

Konvensjon, forstås her som det faste, tradisjonelle og regelbundne.

Narrativ, forstås som fortelling. Narrativ er en skildring av en handling eller et hendelsesforløp. De er ikke bare subjektive, de bearbeides i kombinasjon med sosiale, kulturelle og hverdagslige fortellinger. Knyttet til narrativ har jeg i arbeid med masteroppgaven sett at det er en fordel å bruke forestillingsevne og fantasi.

1.3 Avhandlingens struktur

I *kapittel 1* presenterer jeg masterprosjektets bakgrunn, formål og problemstilling. I forkant av at prosjektets fagdidaktiske og praktisk-estetiske tilnæringsmåte legges fram finnes en kort begrepsavklaring. *Kapittel 2* definerer feltet. *Kapittel 3* presenterer de teoretiske perspektivene. I *kapittel 4* beskrives metoden for analyse og fortolkning knyttet til den vitenskapelig forankring for undersøkelsen hvor hermeneutikk er sentral. *Kapittel 5* omhandler resultat og empiri, i *kapittel 6* drøftes teori opp mot det undersøkelsens funn viser og sees i lys av problemstillingen. Det er en sammenfattende oppsummering i *kapittel 7* og avslutningsvis i *kapittel 8* presenterer jeg mitt praktisk estetiske arbeid.

1.4 Fagdidaktisk profil

Formidling på skole eller i galleri er både en læringsarena, men også det stedet hvor mennesker for det meste opplever kunst. Dette berører også formidling av tekstilkunst og særlig billedvev noe jeg vil komme tilbake til senere i den fagdidaktiske delen. Jeg viser til Venke Aures doktorgradsavhandling og forfatter Arne Marius Samuelsen som har skrevet om formidling av kunst til barn og unge. Til slutt vil jeg reflektere over hva jeg forsket på og se om dette kan være et innspill til formidling av tekstilkunst og særlig Jakobsens billedvev. I et fagdidaktisk perspektiv viser jeg også til et vedlegg til oppgavens undersøkelse hvor to Vg3- klasser på en videregående skole i Oslo-området deltok i en bildeanalyse. Her ble to av billedvevene fra undersøkelsen utgangspunkt for samtalen og bildeanalysen. I gjennomføring av bildeanalysen var jeg deltakende observatør og noterte dialogen mellom elevene. Dette tar jeg opp igjen i analysedelen, for elevenes blick representerer en ny generasjon.

1.5 Praktisk- estetisk arbeid

Også i eget praktisk arbeid har jeg ønsket å oppnå en fornyet og større forståelse for Jakobsens kunstnerskap og visuelle virkemidler som budskap, symbol, teknikk og fargebruk. Det å ta opp igjen håndverket og kunnskapen jeg fikk lære av Else Marie har vært viktig på flere måter. Det vil gi glede undervegs i arbeidet med avhandlingen, men også videre i mitt liv dessuten vil jeg oppleve mestring og stolthet når de ferdige billedvevene tas ned fra veven. Ved å veve tepper inspirert av motiv, teknikk eller materialbruk fra teppene jeg valgte ut til undersøkelsen ble det naturlig for meg å sette disse opp mot en dagsaktuell kontekst som representerer min samtid. Her vil jeg dessuten reflektere over hvordan samtidskunst fra den gang det ble vevet av Jakobsen gav meg inspirasjon til å veve motiv knyttet til dagens samfunn - overføringsverdi. I prosessen hvor motivet får ny relevans til en dagsaktuell kontekst, reflekterer jeg over erfaringer i eget skapende arbeid på bakgrunn av det jeg erindrer fra de to årene som veverske hos Jakobsen og hva jeg lærte. Det reflekteres også over egen forskning i søken etter ny kunnskap i tråd med Dewey. Det er riktig å si at det praktisk-estetiske arbeidet er viktig for denne avhandlingen, selv om det teoretiske fokuserer i mindre grad på eget skapende arbeid, men mer på Jakobsen.

2 Definere feltet – kunnskapsstatus

Forskningstradisjonen innen estetiske fag er lange, men det kan se ut til at forskning knyttet til området tekstil og billedkunst er et område med mindre interesse de siste 10 – 20 år.

Denne masteroppgaven relateres til forskning som står i forbindelse med tekstil-billedkunst og berører også tema som formidling av kunst på skole- og kunstgalleri- /museum,

På Universitetsbiblioteket OsloMet får jeg ingen treff på avhandlinger eller masteroppgaver de siste 20 år når jeg søker på kombinasjonen; tekstil billedkunst. Ved søk på ordet vev, de siste 10 år, får jeg 971 treff, av disse er 2 treff knyttet til tekstil og begge er masteroppgaver. Dersom jeg søker billedvev blir det også 2 treff, siste 10 år, en av disse kom også opp på søkeordene vev, - det nye treffet er en doktorgradsavhandling. Ingen treff matcher søket «tekstil kunst». Ordet veve gir en doktorgradsavhandling fra 2021 som resultat på søket. Jeg vil gjerne trekke fram tidligere forskningsarbeid som er relevant for denne avhandlingen hvor alle er treff fra beskrivelsen i dette avsnittet.

2.1 Billedvev i samtid/tidsrelevant kontekst

Undersøkelsen kan sees i lys av tiden vi lever i og jeg vil gi et bilde av at billedvev er med i den tekstile trenden og vise til oppmerksomheten tekstil har hatt i de siste ti-årene.

I avhandlingen skriver jeg med egen erfaring som bakgrunn, altså en med-stemme fordi det er slik jeg lærte å veve og fordi en mester-lærling-situasjon var noe Jakobsen åpnet for gjennom hele sin karriere. Fra å si ja til å lære bort håndverket som mester til at svennen ble en med-veverske. I eget praktisk arbeid bruker jeg Jakobsen som forbilde og inspirasjon.

2.2 Relevant forskning på feltet

«Å veve fram følelser. Dialog gjennom kunst, om utfordringer i vår samtid» er masteravhandlingen til Christine Nordli Nielsen fra 2020 hvor hun retter søkelyset mot ett av Fagfornyelsens tverrfaglige tema, Folkehelse og livsmestring. I eget estetisk arbeid bruker forfatteren vev som medium, men i undersøkelsen om dialog om kunst, som ble gjort i en 10.-klasse, var kun ett av de fire verkene tekstil. Dette var Kari Steihaugs *Arkiv – De*

ufullendte. Oppgaven er relevant på flere måter, men særlig vev i sammenheng med samtidskunst, skole og eget skapende arbeid og som utgangspunkt for bildeanalyse-samtale.

«Frida Hansens Fin-de-siècle. Sosiale og estetiske perspektiver» ble av Kristin Tilrem skrevet i 2019 for å belyse Hansens viktige bidrag til Norsk tekstilkunst, men også for å tilføre nye perspektiv. Hun argumenterer i sin masteroppgave for å bruke vev som medium for kunst. Relevant er denne for min avhandling fordi Tilrem skriver om Hansens motiv og billedtepper at de i all hovedsak er viet til kvinnen og narrativet om sosialt konstruerte «kvinnetyper».

«Forhandlinger med historien: Hvordan en arkivstudie over Hannah Ryggens kunstnerskap ga grunnlag for kritikk av det normative i kunsthistorien» er en doktorgradsavhandling av kunsthistorikeren Marit Paasche, og begrepet *forhandling* brukes for å få fram hvordan et kunstverk både kan tolkes formalistisk og politisk, og det viser to syn – det ene fokuserer på egenskaper i kunsten for seg, det andre på hva det forteller eller oppfattes som i samtiden og etterpå (Paasche, 2018, s. 75). Samtidig med avhandlingen leverte også Paasche boka «Hannah Ryggen. En fri» til vurdering for graden, den ble utgitt to år tidligere. Det er boka jeg refererer mest til i denne avhandlingen. En artikkel på nettstedet Kilden der Susanne Dietrichson intervjuer Paasche (2019), har en viktig opplysning jeg kommer tilbake til.

«Materiell-kollektiv praksis. En tilnærming til fagdidaktikk for kunst og håndverk utviklet i veveprosjektet: Veve i åpne dører» av Monica Klungland (2021) er en studie som utfordrer den norske individuelt sentrerte utdanningspolitikken og viser til en undervisningsform, material-kollektiv etnografi. Praksisen har relevans rettet mot læreplanens tre tverrfaglige temaer. Avhandlingen viser til andre tilnærminger til vev og andre perspektiv enn jeg omfavner i min oppgave, men har vært nyttig å se til.

Til områdene narrativ, analyse og ikonografi har jeg funnet oppgaven til Tone L. S. Birkeland, «Arne Ekelands De siste skudd (1940): En stilistisk og ikonografisk analyse» og Øystein Johan Østby, «Narrative smykker. Design som anvendt erfaring» både relevante og inspirerende. Ved å lese disse avhandlingene fant jeg det lett å reflektere videre over hvordan jeg kunne ta i bruk analyse som metode og tilnærme meg det narrative og ikonografiske i kombinasjon med analysen.

3 Teori

Mennesker har alltid fortalt gjennom bilder, former, streker og figurer. Vi kjenner blant annet til hulemalerier fra forhistorisk tid, helleristninger og det gamle Egypts dekorerte vegger. I vikingtiden ble langhusene pyntet til fest med vevde tepper, ikke bare som dekor, men som formidling av gudedyrkelse, scener fra hærtokt og store hendelser. Dette kaltes «tjelding» (Lium, 2016, s. 16). Billedspråket på denne tiden var symbolsk og ble sannsynligvis forstått av allmenheten og bidro dermed til formidling av kunnskap og innsikt (2016, s. 17). Det eksisterer flere tekstile skatter med figurative motiv, to av dem er billedveven Baldisholteppet, datert 1040–1190 og det broderte Bayeuxteppet, datert ca. år 1070. Begge teppene er fortellende der motivene skildrer stedsspesifikke og historiske hendelser (2016, s. 25).

I dette kapitlet går jeg først kort inn på det historiske bakteppet og de viktigste billedvevene som Else Marie Jakobsen fulgte etter. I forklaringen av narrativer er det naturlig også å redegjøre kort om analyse av kunst. Siden kvinner og kvinnekamp går igjen som motiv i de fire utvalgte arbeidene, er det naturlig å fortelle om kvinnekamp i kunsten. Jakobsen eksperimenterte med andre materialer i sine billedvever, og det berører nymaterialisme som jeg også vil nevne spesifikt.

3.1 Billedvev i norsk tekstilhistorie

I Norge har det ikke vært mulig å finne en sammenhengende billedvevshistorie, men noen perioder fremhever seg. Tekstilene som ble funnet sammen med utgravingene av Osebergskipet fra år 850 er et viktig funn (Lium, 2016, s. 13). Blant tekstilene er det vevnader som er analysert i forhold til både teknikk og motiv. Disse gir ikke bare Norge tekstilhistorie svært lange linjer tilbake i tid, men også Norden (Lium, 2016, s. 27).

3.1.1 Høydepunkter

Baldisholteppet er et annet funn, vevet en gang i tidlig middelalder mellom 1040-1190, og som i år 1879 lå gjenglemte på en kirkeauksjon på Nes i Innlandet (2016, s. 27). En skitten fillebylt ble tatt vare på og vasket ren. I romansk stil fremstiller det fargerike teppet to av

sannsynligvis opprinnelig alle årets tolv måneder. Selve delen eller fragmentet som er bevart, forestiller april og mai. Unikt er dette funnet også i Europa fordi det er vevet i gobelinteknikk, en teknikk hvor lange fargeflater ofte ble sydd igjen for hånd for at vevflatene skulle henge sammen (Lium, 2016, s. 29). Av Aase Bay Sjøvold (1976) omtales teppet som et sensasjonelt funn som antas å være vevet i Norge (s. 11). Det er også et særegent nordisk uttrykk at figurene og flatene i komposisjonen er framstilt uten dybde, en naivistisk og forenklet stil uten perspektiv, noe som har preget norsk billedvev fram til i dag (Opstad, 1987, s. 29).

Middelalderens tepper og den store flamskvevperioden på 1600- og 1700-tallet hadde motiv hentet fra Bibelske fortellinger. Det er bevart rundt 70 tepper med fortellingen om «De fem kloke og de fem dårlige jomfruer» og nærmere 60 med fortellingen «De hellige tre konger» (Opstad, 1987, s. 29).

Vev-renessansen rundt århundreskiftet 18-1900-tallet fikk sitt tyngdepunkt i Kristiania. Her gjorde to kunstnere seg bemerket, tekstilkunstneren Frida Hansen (1855-1931) og maleren Gerhard Munthe. Munthe solgte kartonger som kvinnelige billedvevere ved for eksempel Husflidsforeningen, vevde i flere versjoner.

3.1.2 Frida Hansen

Frida Hansen virket fram til 1930 og ble en internasjonal kunstner i sin samtid. Men til tross for respekt for hverandres uttrykk var Hansen og Munthe vel så store motsetninger (Sprovin, 2022, s. 60). Munthe, i lag med museumsdirektør Grosch, kritiserte Hansen for ikke å tilordne seg den nasjonale billedvevtradisjonen, som selvsagt Munthe var opptatt av (Sprovin, 2022, s. 60). Kristin Tilrem skriver i sin masteravhandling om Hansen og omtaler henne derimot som en pioner i koblingen på å bruke vev som sitt middel, trekke inn gamle verdier og romantisere fortid samtidig med at hun revurderte og utforsket vevens og tekstilenes muligheter både som håndverk og som kunstverk (Tilrem, 2019, s. 4). Hansen betegnes også som Norges første kvinne som opponerte mot kjønnsrollebaserte holdninger (Lium, 2016, s. 33). Stilmessig plasseres Hansen innen det dekorative formspråket Art Nouveau og har paralleller til Arts and Craft- bevegelsen. Hun var både teknisk dyktig og særegen i sin stil og kalles gjerne for europeeren i norsk tekstilkunst siden hun var

internasjonalt beundret for sine verk. Hjemme i Norge fikk hun gjennombruddet etter verdensutstillingen i Paris i 1900. Hansen tegnet egne kartonger som hun vevde etter og motivene var dekorative ofte med kvinneskikkelser. Tilrem konkluderer med Hansens evne til å fremstille sterke, aktive og autonome kvinneskikkelser i det dekorative formspråket Art Nouveau (2019, s. 73). Hennes fascinasjon for blomster kommer til uttrykk i flere av teppene. Formatene var spesielle for samtiden, smale og høye. Med mange veversker ansatt hadde hun en stor produksjon. Hansen startet i tillegg en velrenomert vevskole i Oslo og hun utviklet en egen vevteknikk kalt transparent. Den tok hun patent på den 2. november 1897 (Thue, 1986, s. 56). Det spesielle med den er *åpen ornamentering* som skaper en gjennomsiktig virkning hvor lyset slippes gjennom de åpne feltene (Thue, 1986, s. 56). Samfunnet var i en brytningstid, og kjønnsidentitet ble et offentlig tema. I sine enorme format understreket Hansen ikke bare kraft og tilstedeværelse gjennom billedvev som medium, men også som feminist i sin kunstneriske praksis (Tilrem, 2019, s. 72).

3.1.3 Hannah Ryggen

Det er ingen tvil om at Jakobsen beundret Frida Hansen for hennes vevkunst og hennes mot for å opponere mot det etablerte tankesettet og kjønnsrollemønsteret. Men i særlig grad beundret hun en annen billedveverske, og vi kan lese noe av forklaringen til dette i hennes foredrag som er gjengitt i «Jubileumsboken, Hannah Ryggen 100 år, 1894 – 1994» som Jakobsen selv holdt i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum 18. mars 1994 på jubileumskonferansen for Ryggens 100 årsdag:

... men mellom meg og Hannahs tepper skjedde det noe. Det var som en åpenbaring, en trompetfanfare, et svar på de mange «hvordan»? Slik kunne man i flammende dunkle symboler mane fram de drømmer en gikk og bar på i sitt innerste. At man slik med ulltråden og gaffelen som våpen og redskap kunne få gitt uttrykk for sinne og urettferdighet, at man gjennom motivets enkelhet og detaljenes mangfold kunne være både visjonær og svevende, men også ganske nær i det som rører seg mellom mennesker. På en naturlig måte kunne man få gitt uttrykk for protester i øst og vest og fryde seg over skaperverket ... Bildevevens vei er hjertet, øynene og hendene. Dette til sammen skaper vevkunst (Gjengitt i Lium, 1996, s.13).

På 1920-tallet flyttet hun fra Sverige til Norge for å gifte seg med maleren Hans Ryggen og bosatte seg på Ørlandet og ble etter hvert en foregangsfigur innen tekstilkunst. Hun fortalte at hun begynte med billedvev da hun kom til Norge og at Norge er spesielt fordi billedvev var

utbedt blant det jevne folk (Steen, 1986, s. 41). Vev begynte hun med etter flere års studier innen maleri. Hun fikk større lyst til å gjøre noe med hendene (Paasche, 2016, s. 28). Etter hvert ble hun en foregangsfigur innen tekstilkunst, og hun jobbet med ull og lin. At hun hadde en sterk tilknytning til naturen, kan vi tydelig se i motiver som *Evas datter* (Steen, 1986, s. 17) og *Fiske ved gjeldens hav* (Paasche, 2016, s. 35). Den trekkes også inn ved at hun farget garnet selv og ble brukt som instruktør på kurs om farging, i tillegg til at hun sammen med sin lille familie levde livet på en gård med husdyr og jordbruk.

Hun posisjonerte seg som en modig og samfunnsengasjert kunstner som ønsket å formidle egne tanker gjennom billedvev som uttrykksform. Hun markerte seg med en eksepsjonell produksjon av tepper og ble en viktig inspirasjonskilde for mange. Motivene var politiske og det var Ryggens egne sterke reaksjoner på datidens hendelser hun vevde fram, slik som tyskernes fremferd under 2. verdenskrig. Begrepet *politisk vevkunst* og *tendenskunst* er satt i sammenheng med Ryggen fordi hun plasserte seg i forhold til maleriet og så på seg selv som en kunstner med misjon (Holden, 2016, s. 6). Særlig var det hennes kritiske tolkninger til fascismens jernhånd over Europa gjennom årene 1935-1946 hun fikk stor anerkjennelse for. Realismen som hun vevet inn i motivene ved å skildre hendelser som faktisk skjedde kombinert med stort følelsesmessig engasjement ble en stil som påvirket flere vevere etter henne, ikke bare Jakobsen.

En av dem er Unn Sønju (født 1938). Hun startet med vev etter å ha hørt Hannah Ryggen på radioen som berettet at hun hadde funnet noe som fylte hver eneste dag, og absolutt hele dagen med interesse. Sønju selv fant dette så interessant at hun også startet å veve (Absolute Tapestry, 2020, 0:42). Sønju formidler også egne meninger i sine billedvever og har i lengre tid vært engasjert i arbeidet for vern av naturen.

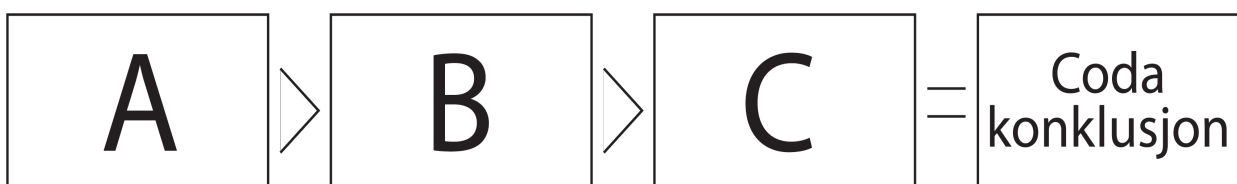
3.2 Om narrativer

Fortellinger var og er en viktig komponent i bilder så langt tilbake i tid som mennesker har formidlet seg visuelt. Som vist med Ryggen og Sønju er det fortsatt en viktig komponent både i billedkunst og billedvev i dag. Narrativ er nært knyttet til fortellinger, som Aristoteles var en av de første til å skrive om. Så tidlig som i år 335 f.Kr. beskriver han i boka «Om diktetekunsten» grunnleggende prinsipper for en vinnende fortelling (Sørly & Blix, 2017, s. 19).

Dramaturgien danner fremdeles kjernen i fortellende tekster og struktureres med begynnelse, midtdel og en slutt. I tråd med dette kan både Bayeux- og Baldisholteppet stå som eksempler på narrativer siden budskapet i motivene ikke bare er fortellende, men også formidlende. Kunstneren har alene, i samarbeid med andre eller etter ordre fra oppdragsgiver satt sammen hendelser i en bestemt rekkefølge. Aristoteles fremhevet dette sentrale formålet til en fortelling; den har et mål og vi skal bli beveget (Blix & Sørly, 2017, s. 20). Et narrativ kan være langt eller kort og omhandle alt fra korte historier til lange livsløp (Sørly & Blix, 2017, s. 22).

Basert på dette mener professor i kommunikasjon Norman Denzin at en fortelling har en indre logikk som er meningsfull for fortelleren (Sørly & Blix, 2017, s. 22). Den har også et plot, en handling, som binder sammen begynnelsen, midtdelen og slutten. Det er særlig tre ting Aristoteles, Denzin og mange med dem synes å være enige om. Det første er nettopp dette at narrativ utspiller seg over tid, det andre er at narrativ handler om noe og har en mening, og det tredje at narrativ er et sosialt forhold med forteller og lytter. Det vanlige er også at mennesker organiserer sine erfaringer kronologisk i en fortelling. Professor i pedagogikk Patrick Lewis hevder at: «Å være menneske er å fortelle historier» (Sørly & Blix, 2017, s. 22).

Den amerikanske psykologen Jerome Bruner mener at sentralt for narrativet er det uventede bruddet – bruddet utløser eller trigger vår leting etter meningsinnholdet, vårt ønske om å forstå situasjonen og fortellingen (Bruner, 1990, s. 48). Bruddet skaper nye meninger og nye tanker. Aristoteles kalte dette «peripeteia», oversettes til *omslag*, og er fortellingens sterkeste virkemiddel (Sørly og Blix, 2017, s. 20). Dette viser at narrativer kan snu om på rekkefølgen av handlingene slik at konklusjonen, også kalt *coda*, blir en helt annen, og her har handlingen i seg selv, plottet, en viktig funksjon i å samle trådene.



Figur 2: En vanlig gjenfortelling. Modellen viser årsak-virkning forhold der det ene leder til det det andre til et sluttpoeng.

Narrativer formidler ikke bare fakta, men like gjerne verdier og holdninger. Bildene er språket (Bruner, 1986, s. 123). Blant annet er Ryggens og Jakobsens billedvever eksempler på nettopp dette. Narrativer kan ha ulike funksjoner, som å vise alternativer til den verden vi lever i her og nå, og de kan også påvirke hverandre (Bruner, 1990, s. 51).



Figur 3: Narrativ gjengivelse 1



Figur 4: Narrativ gjengivelse 2

I et narrativ trenger ikke rekkefølgen være kronologisk. Der kan det like gjerne være C som brukes som årsak til A og B, noe som gjør det mulig å endre konklusjonen eller coda.

3.2.1 Narrativer som erfaringer

Deweys refleksjoner over erfaring er knyttet til ordparet «*doing – undergoing*» og forklares med at opplevelser samordnes i helheten av mønstre og strukturer (Dewey, 2005, s. 45–46), mer konkret, - det vi gjør og gjennomgår. I tråd med tanken om erfaring som narrativ og min personlige opplærings situasjon hos Jakobsen, er det nærliggende å se til mester–lærling relasjonen som har røtter tilbake til 1100-tallet. Det er en håndverksopplæring hvor en erfaren håndverker kontinuerlig veiledet sin svenn. Metoden begrenses ikke bare til at erfaringen er basert på læremesterens erfaring og rolle, men det er også et fellesskap. Et eksempel fra i dag er kunstneren Agnes Guttormsgaards sønn som vever hennes bilder. Da hun ikke lenger kunne veve grunnet sykdommen MS fikk hun behov for å overføre sin kunnskap og sønnen Vebjørn Guttormsgaard Møllberg, på sin side ønsket å lære samtidig som han var genuint opptatt av overføringsverdien. Han forklarer at det kan være et savn å se eksempler på hvordan noe skal gjøres, men at nye tilfeldigheter oppstår når han vever Enger, 2022, s. 54). Til eksamen i fagdidaktikk: kunst og design skrev jeg om en lignende metode for læring som Norges Husflidslag Rødlista (Norges Husflidslag u.å.) driver, et

prosjekt hvor teknikker og materialkunnskap læres bort som vern av den immaterielle kulturarven (Graasvoll 2020). Dette er kunnskap og ferdigheter som lagres i hender og hode til mennesker. Dette er kunnskap og ferdigheter som lagres i hender og hodet til mennesker. Hva er gjort før, og hva har vi lært.

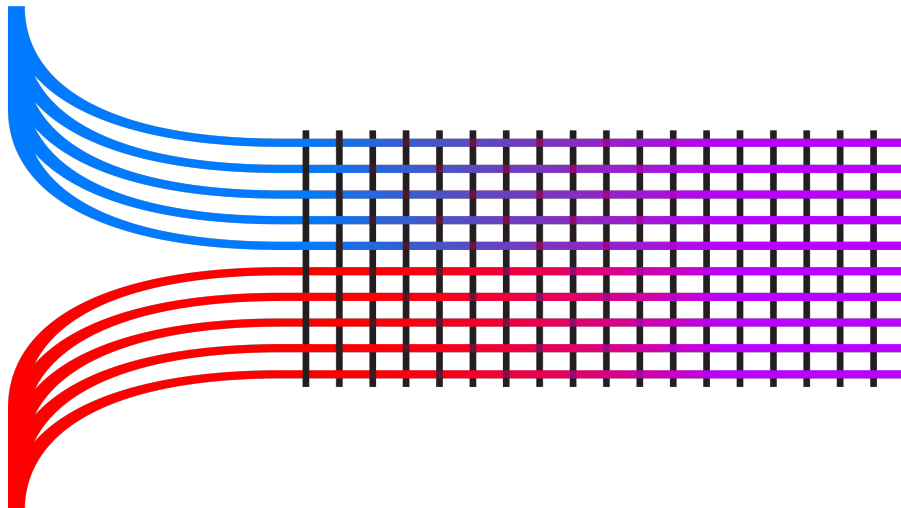
Alle former for kunst vil i bunn og grunn dreie seg om noe erfaringsbasert ut fra hva som skjer (doing) og hvordan man opplever det (undergoing), og opplevelsen kan forårsake en endring i følelsen og dens kvalitet. For Dewey gjelder det ikke minst opplevelsen av selve arbeidet med kunstverket (2005, s. 47), slik det var for Vebjørn Guttormsgaard Møllberg. Bruner hevder at erfaringer kan organiseres narrativt som en felles justering av indre og yte omstendigheter (1986, s. 13).

I læreboka for gullsmedfaget viser Øystein Johan Østby til to ulike måter å gjøre dette på i designprosesser, som *inspirasjon* og som *forklaring* til et produkt (2016, s. 140). Forklaring er mest likt det Dewey og Bruner sikter til med å strukturere opplevelser, mens inspirasjon er å finne et formspråk for erfaringene og opplevelsene og bruke det som grunnlag for et arbeid slik Dewey er inne på. Designere og kunstnere har det til felles at de kan ramme inn verkene sine med engasjerende og troverdige narrativer som kunder og tilskuere kan kjenne seg igjen i. Da skjer det etter at arbeidet er laget. Når narrativer derimot brukes som inspirasjon, tar verket opp i seg denne. I sin masteravhandling om narrative smykker viser Østby (2013) hvordan elevene på Vg2 Kunst, design og arkitektur klarer å lese plottet i fire av fem smykker som presenteres, altså at forskjellige narrativer inspirerte til ulike de ulike smykkene, men de fant også ut at det ikke lå noe narrativ bak det femte, og det ble faktisk skrevet etterpå som en forklaring (s. 57, 66-67).

Marit Paasche skriver i sin bok «Hannah Ryggen. En fri», at det å forstå og kjenne til tiden da teppene ble vevet gir bredere innsikt til å tolke innholdet i dem, og: «... for Ryggen var liv, kunst, arbeid og politikk ett, og hennes sensibilitet for forbindelser mellom mennesker, steder, politikk og livsbetingelser kommer til uttrykk i veven ...» (Paasche, 2016, s. 11). Med andre ord brukte Ryggen sin samtid som inspirasjon, mens Paasche i vår tid bruker historiske forhold som forklaring. Å lese et kunstverk kan sammenlignes med tekster. Det forteller noe. I et sosiokulturelt paradigme er lesing – også av kunst- en situert praksis. Men estetisk og

taktilt er billedvev noe helt annet enn tegn på papir, det forklarer ikke like mye. Å kjenne til fortiden gjør det lettere. Modellen viser en vev hvor renningen binder sammen hendelser og mening til en ny innsikt som viser til narrativet. Vi kan skille faktatrådene fra fiksjonen, men vil vi? Det er også kjennetegn ved narrativer, fakta og fiksjon blandes for å få frem en bestemt mening. Det er ikke uten videre løgn, men kanskje ikke helt sant – enda.

Fakta



Fiksjon

Figur 5: Fakta og fiksjon

John Dewey setter opp to måter å oppleve kunst på (2005, s. 112). En akademisk persepsjon leter etter gjenkjennelige faktorer og tema som kan passe inn og forsterke det tilskueren selv mener eller arbeider med, noe som i et metaperspektiv er sammenlignbart med utvelgelsen av teori til en avhandling. Det her er gjenkjennelse, re-kognisjon, av noe vi vet fra før (2005, s. 54). Faren er at dette perspektivet tar for gitt og bekrefter forutinntatte holdninger og ståsted uavhengig av hva kunstneren forsøker å si. Nøkkelen til denne type forståelse er verkets form, for eksempel en nyhetsartikkel i en avis. Motsatt vil en estetisk persepsjon la kunstverkets substans formidle ny innsikt, altså det vi opplever multimodalt gjennom sansene, som når den samme artikkelen inngår i en helt annen kontekst. Multimodalt betyr det at flere ting som materialitet, symbolikk og kontekst virker sammen (Østby, 2013, s. 48). Det akademiske bør av den grunn forstås først og fremst teoretisk som årsak-virkning-forhold, mens det estetiske derimot er en narrativ praksis. Det er fordi meningsinnhold

rekonstrueres ut fra opplevelse og tolkning uten at man kanskje er bevisst begrunnelser og konklusjoner.

Rekonstruksjonen gjelder ikke bare tilfeldige besøkende på en utstilling eller i en kirke, men også kunstneren selv. Visuelle kunstverk har den spesielle egenskapen at det kan tolkes på mange måter. Sønju fikk en fantastisk aha-opplevelse da hun forstod at en billedvev ikke trenger å være et todimensjonalt og flatt bilde som henger mot en vegg. Baksiden er identisk som forsiden og i denne koblingen finnes mange muligheter. Hun var bevisst på at det å aktivt bruke både framside og bakside ikke måtte være et forsøk for å få oppmerksomhet, nei, - det var en bærende idé som skulle fremstå med styrke og kvalitet (Absolute Tapestry, 2020, 3:08f). Det er i tråd med Dewey som fant det absurd å anta hva en kunstner egentlig vil uttrykke, fordi også kunstneren selv utvikler seg over tid med nye erfaringer, ny viten og et nytt blikk (2005, s. 113). Hun er på en måte i forhandlinger med sin egen historie, for å sitere Paasches tittel (2018).

3.3 Analyse av kunst

Vi opplever kunst forskjellig, og en grunn kan være at vi analyserer og tolker på ulike måter. I boka «Methods & Theories of Art History» skrevet av dekanus D'Alleva presenteres tre ulike metoder; *Formalisme*, - hvor kvaliteter som form, farge, tekstur og komposisjon vektlegges. Innen *semiotikk* er det læren om tegn som er utgangspunkt og i *ikonografi* er tilnærmingen til kunst at tolkningen defineres som en bevisst og tankefull forklaring av noe eller søken etter mening (D'Alleva, 2005, s. 17). Østby bruker visuelle virkemidler og tegn, formalisme og semiotikk, for å skape narrativ, det som her kommer fram i ikonografien (Østby, 2013, s. 16). I ikonografisk analyse eksisterer verket som en del av og i dynamisk samspill med noe større (2005, s. 44).

I Erwin Panofskys bok «Billedkunst & billedtolkning» forklares ikonografi som den delen av kunsthistorien som arbeider med kunstverkets mening og innhold, men også form (Panofsky, 1983, s. 26). Masteravhandlingen «Arne Ekelands De siste skudd. En stilistisk og ikonografisk analyse» viser at Panofskys tolkningsstrategi kan ha visse begrensinger. Det siste stadiet, den ikonografiske fortolkningen har ikke elementer av flertydighet i seg, noe som kan føre til en redusering av kunstverket som et selvstendig fenomen (Birkeland, 2010, s. 13). Kritikken

viser til Panofskys studier av renessansekunst hvor uklarheter ikke var sentralt da det var samtidige tekster som var forklarende for innholdet. Knyttet til nyere kunst og også billedvev er dette mer nyansert hevder Birkeland (2010, s. 13). Også i skolen opplever jeg flertydighet. Elevene vokser opp med svært ulike erfaringer og referanser. Da er det en hjelp å gå til kilden, kunstneren selv, om man vil finne ut av motivet.

3.3.1 Symbolisme

Symboler er noe som er allment anerkjent som å representere en ide om enhet og kan også være en fortelling hvor flere symboler er i bruk (D'Alleva, 2005, s. 23). Bale hevder i sin bok om estetikk at «... med romantikken ble den kunsten verdsatt høyest som kunne vise til noe annet og mer enn hva språket eller kunsten kunne uttrykke» (Bale, 2009, s. 76). Hun forklarer videre at det dreier seg om at kunsten «... transcenderer det gitte, at den kan vise til noe som overskrider vår erfaring» (2009, s. 76). Innen symbolismen var det de indre følelsene kunstnerne ønsket å overføre til publikum gjennom motivets farger og former. Interesse for bruk av middelalderens religiøse symboler var flere kunstnere opptatt av mens andre hadde interesse for primitiv og ekte folkekunst (Koefoed, 2007, s. 44). Motivene skulle vekke følelser som fikk publikum til å bli alt annet enn rolige og harmoniske. Sjelen skulle rystes og en antydning av noe fremmed, mystisk og mørkt ønsket kunstneren at betrakteren skulle oppleve. I Europa, ved århundreskiftet, knyttet en rekke kunstnere sine arbeider til ideer, symboler og emner fra litteraturen (Brodskaïa, 2007, s. 105).

I boka «Fortelling og følelse» står det «[i] kunstens verden har følelser og affekter nesten bestandig stått sentralt når man har forsøkt å reflektere over hva musikk, bilder eller fiksjonsfortellinger gjør med oss» (Andersen, 2016, s. 12). Videre skriver forfatteren at det kunstverk oftest fremkaller hos publikum er ulike følelser. På denne måten henger narrativer sammen med bilder fordi kunst uttrykker noe emosjonelt, og da er billedkunst også språk, for kunsten er ikke alltid seg selv nok, den imiterer, reproducerer og representerer livet (Dewey 2005, s. 111). Her er narrativ relevant for å forstå ikonografien og få utvidet forståelse gjennom fortolkning.

Vedlagt i avhandlingen er Jakobsens beskrivelse av alterteppet i Lund kirke i Kristiansand som jeg fikk tilsendt på Mail av Marianne Jakobsen, Jakobsens datter. Her har nettopp

følelser vært avgjørende for valg knyttet til motiv. Jakobsen skriver selv: «... øse inn fra skaperverket det vakreste jeg kan tenke meg: tistelen, liljen og påfuglen». I teksten som følger forklares liljen som selve symbolet på Marias renhet og tistelen som symbol på Jesu unnfangelse (Tilsendt faksimile, kopi, ukjent opphav). Det er en enkel symbolbruk, samtidig fungerer de som en ramme for fortellingen om Jesu liv, i seg selv et narrativ.



Figur 6: *Det kristne håp*, 1985-86 av Else Marie Jakobsen. Majorstuen kirke, alterteppe. Foto Privat.
Bildene viser tistel til venstre, og lilje og påfugl til høyre

3.3.2 Fargesymbolikk

Farger kan formidle følelser, sammenhenger og kontraster, men er også tett sammenvevd til naturen med eksempler som klima og årstider, i dyreverden kan farger signalisere paringsmuligheter og virke beskyttende slik at de kan bli usynlige mens andre advarer mot giftstoffer. Farger påvirker oss og kan fremkalle minner (*The book of symbols*, 2010, s. 636), de er en viktig del av vår hverdag, fargesymbolikk kan i tillegg være vanlige regler knyttet til et land eller en kultur som sier noe om gjeldende oppfatning (Mørstad, 2021).

3.3.3 Konvensjoner

Konvensjonell forklares på følgende måte: «i overensstemmelse med de allment aksepterte regler for atferd, villig til å akseptere det som er skikk og bruk blant den dominerende sosiale klasse» (Pedagogisk-psykologisk ordbok, 1984, s. 105). Dette forstår jeg som at det innen billedkunst finnes regler, skjema og standarder som kunstnere forventes å uttrykke seg

innenfor. Oppfatningen om hva som gjelder nå, kan endre seg fra en epoke til en annen. Det skaper ulike stiler, som for eksempel modernisme.

3.3.4 Estetisk erfaring og persepsjon

Symbolbruk og konvensjoner spiller på en måte sammen, og de oppfattes samtidig. John Dewey mente at følelser og erfaringer er knyttet til estetiske opplevelser, og at dette samordnes i helheten og strukturen (Bale, 2009). Dewey forstår begrepet estetisk erfaring som «... en vurderende, sansende og nytende handling» (2008, s. 203). Alle former for kunst vil i bunn og grunn altså dreie seg om noe erfaringsbasert, og opplevelsen kan forårsake en endring i følelsen og dens kvalitet. Dewey hevder videre at publikum bør være en aktiv part, for i møtet med kunst oppstår det en utveksling mellom tidligere erfaringer og opplevelsen der og da som igjen medfører en fullstendig erfaring og gir en følelse av harmoni (Dewey, 2008, s. 45 – 46).

Med tanke på erfaring er det nærliggende å trekke inn Hans-Georg Gadamer og hermeneutikken, en filosofisk retning basert på den såkalte *hermeneutiske sirkel*, også omtalt som hermeneutisk spiral. Sirkelen gjelder for alle typer erfaringer og viser til at forståelsen av helhet er betinget av delene og motsatt. Både det å lese tekster og å se på kunstverk blir slik en uavsluttet frem- og tilbakegang som stadig utvider forståelsen vår. Vekselvirkningen gir mulighet for en ustanselig utdyping av meningsforståelsen (Bale, 2009). Igjen – det er en forhandling mellom form og meningsinnhold som også er kultursensitiv og påvirkes av samfunn og politikk (Paasche, 2018, s. 75). På den måten er også kunst universell når den skaper nye innsikter for nye generasjoner (Dewey, 2005, s. 113), og at kunst kan gi impulser til ny erfaring.

3.4 Formidling

Hannah Ryggens tepper er på ny blitt relevante i dag. Et eksempel er etter terroren som rammet Norge i 2011 og utstillingen på Nasjonalgalleriet i Oslo 2015. Ryggens teppe *Vi lever på en stjerne* hadde siden 1959 hengt i Høyblokka. Det ble skadet i den voldsomme eksplosjonen 21. juli 2011. En stor flenge, glassbiter og betongstøv til tross, teppet er igjen intakt og pent lappet sammen (Bjerke, 2014).

Flere av teppene sine donerte hun til Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i Trondheim hvor de er en del av den permanente utstillingen. Museumsdirektør Åshild Adsen forteller at over to millioner mennesker de siste 8 år har sett verker av Ryggen på grunn av samarbeid om utlån til galleri og museum i utlandet. Adsen sier også at nok en generasjon nå har fått opp øynene for hennes kunstnerskap (Adsen, 2019). Dag Solhjell skriver at: «utstillinger er både navet kunstlivet dreier seg rundt og motoren som gir energi til det. En utstilling sier «dette er kunst» og dermed er det hele i gang» (Solhjell s.13, 2015). På kunstutstillinger anvendes kunst på best mulig måte, det stilles ut, blir sett og publikum kan lære både godt og raskt hva som er kunst og hva kunst er. Solhjell uttaler at kunstformidlingens oppgave er å være brobygger mellom kunstverk og betrakter og meningen med formidling er at betrakterne skal åpne seg for kunstverket (Solhjell, 2013, s. 13). Solhjell beskriver kunstmuseer i dag som en ressurs som tilrettelegger for ulike målgrupper og hvordan disse benytter seg av museet.

3.4.1 Kunst som læring

Arne Marius Samuelsen har skrevet bøker om formidling av kunst og viser til at John Dewey mente kunst skulle ha en viktig funksjon både for det enkelte individ og for samfunnet og at alle kunstens uttrykk var viktige, den tradisjonelle, finkulturen og populærkulturen. Dewey mente at det som viste seg å fungere i praksis, var nyttig og sant. Dewey mener at øvelser med estetiske erfaringer må tilrettelegges slik at det skjer i en meningsfull ramme og bli personliggjort slik at det kan komme til nytte senere. Dewey knytter det estetiske til all menneskelig sansing og bearbeiding av egenerfaring (Samuelsen, 2013, s. 37).

Dette kan settes i sammenheng med Vygotskys teori om den nærmeste utviklingssonen på flere måter (Vygotsky, L. S., Cole, M., John-Steiner, V., Schribner, S., & Souberman, E., 1978, s. 85–86). Viktigst er hvordan det sosiale fellesskapet er essensielt for læring. Å oppleve Ryggenes kunst på en utstilling hvor narrative i hennes tepper formidles av en kunnskapsrik guide som inkluderer publikum, gir dem en erfaring med både kunst og lære sammen. Vi har en grense som utvides med veiledning eller også ved bruk av konkrete hjelpemidler som medierer kunnskap, altså konkretiserer lærestoff som for eksempel materiallære. I tråd med dette ser vi at for eksempel elever får grunnlag for å utføre handlinger på egen hånd etter at de har sett på eller utført dem i lag med andre med erfaring. Vår evne til å fokusere generelt

påvirkes ikke av lærling, men vi utvikler evnen til å bli oppmerksom på flere ting enn de kjente (Vygotzky, et al., 1978, s. 83). Det er hva kunsten gjør for oss.

I Venke Aures doktorgradsavhandling foreslår hun å erstatte *kunstformidling* med *kunstdidaktikk* for å unngå uheldige assosiasjoner til enveiskommunikasjon. For å utdype vises det til undervisning som ofte kan assosieres med kunnskap som bare går en vei og eksempelet en voksen med faginnhold og elever som passive mottakere (Aure, 2011, s. 41). Hun ble intervjuet 3. mai 2021, en vis-artikkel til kulturrådet. Vi får vite at hun ble overrasket over at et stort flertall informanter ønsket å være aktive i en dialogbasert formidlingssituasjon hvor de også hadde fått påvirke hvilke verk og antall verk som skulle snakkes om. Informantene i både 12- og 17-årsalder rangerte samtidskunst høyere enn tradisjonell kunst (Habbestad, 2011).

Aures doktorgradsavhandling er begrenset til formidling av kunst i en institusjonalisert kontekst, i hovedsak kunstmuseum. Hun har foretatt et titalls intervjuer av de 20 informantene, og arbeidet er gjort for å bidra til å utvikle kunnskap og forståelse for formidling. Det er et konstruktivistisk forskningsperspektiv som ligger til grunn. Aure beskriver at det «... empiriske materialet viser til en konflikt mellom formidlingsfeltets modernistiske doxa og informantenes mer postmoderne, relasjonelle orientering» (2011, s. 32). I avhandlingen skriver Aure også om aletisk hermeneutikk som en tilnærming hun beskriver som åpen og produktiv til fortolkning og til andres meningsunivers. Det retter seg mot en vid og undersøkende tilnærming til situasjoners og fenomeners ulike mulighetsbetingelser (2011, s. 36).

3.4.2 Kunst i andre sammenhenger

Ikke all kunst er på museum. I august 2021 dro jeg til Bergen for å fotografere Jakobsens største utsmykning, *Den røde tråd*. Jeg kom i snakk med en pensjonert sekretær, fra estetisk utvalg som forvalter kunst i Universitetet i Bergen. Av henne fikk jeg vite at det er så gøy med dette teppet for det er så mange som er opptatt av det og det er en veldig populær utsmykning. Det har vært sporadiske formidlingssamlinger, men det har aldri vært satt i system. Hun fortalte engasjert om at teppet tok seg ekstra godt ut nå etter at det var rensset, fargene fremstår som klare, men samtidig myke og fine.

Hvordan kunst formidles kan også være som resultat av endringer. Etter nedstengte perioder på gallerier og museum, som i samfunnet generelt, vokste det fram engasjement for å formidle og vise fram kunst på nye måter. Mye ble delt digitalt og det har blitt drevet oppsøkende virksomhet som for eksempel Nasjonalmuseets program «Kunsten kommer hjem». Her har publikum innenfor fengselsmurer fått mulighet til å se kunst, i kirker og på togstasjoner har reisende fått overraskende møter med kunst og i private hjem kom kunst fra samlingen rett og slett inn i stua til folk, - over hele landet. Følgere på Instagram har fått være med på opplevelsen folk har hatt i møte med det som ble presentert.

3.5 Kvinnekamp

En viktig måte narrativer brukes på, også didaktisk, er å avdekke urettferdighet i verden generelt og ubalanse i livet spesielt (Østby, 2016, s. 140). Dette er bruddet Bruner snakker om (1990, s. 48). Heller ikke kunsten har unngått forskjellsbehandling av kjønn. Også det handler kanskje mest om konvensjoner. I lys av likestilling og tekstil-kamp har det de siste 10 årene vært en rekke utstillinger med tekstilens status i sentrum. Blant annet ble Hannah Ryggen vist på Documenta i 2012, så kom Bergen i 2015 med *Myke Momenter* samtidig med Frida Hansen i Stavanger. Men utstillingen som har fått status som sterk symbolbærer, er *Hold stenhårdt fast på greia di. Kunst og feminisme i Norge 1968–1989* som åpnet i Oslo Kunsthall på kvinnedagen 2013 (Iversen, 2019a). Kunsthistoriker, kurator og forfatter Jorun Veiteberg skrev essayet i boka med samme navn og påpeker tankekorset om at kvinnelige kunstnere fremdeles er underrepresentert i museumssamlinger 40 år etter at kvinnebevegelsen startet etterlysningen av kunsten deres (2019). Veiteberg spør om det er myten om det mannlige kunstgeniet eller frykten for at kvinner drar ned kvalitetsinntrykket som er årsaken til den store forskjellen (Veiteberg, 2019).

Kjønnsperspektivet var også årsak til høylytt og het debatt da kvinnelige kunstnerskap som er oversett i Norge, skulle diskuteres på et seminar til minne om Eva Bull Holtes kunstnerskap. Dette ble avviklet på Oslobiennalen i Myntgata i Oslo, 2019. Holte var en senmodernist som er ukjent for mange (Larsen, 2019). Da kunstner Mette Konow Lund holdt sitt innlegg, understreket hun at det fremdeles er mye som gjenstår før kvinnelige og mannlige kunstnerskap står likt i Norge. Tankesettet i institusjonene og hvordan institusjonene fram til i dag har fungert, er forklaringen på ulikheten (Larsen, 2019).

Ordvekslingen startet da kunstsosiolog Dag Solhjell reiste seg og stilte spørsmål ved om det egentlig er menn som har definisjonsmakten nå. Snart 50 år etter at den kvinnelige kunsthistorikeren Linda Nochlin spurte: «Why have there been no great women artists?», mente Solhjell at det er kvinner som styrer kunstlivet i Norge.

Klassekampen trykket våren 2021 en artikkel knyttet opp til Nochlins essay (Hammer 2021, s 52–53), da det faktisk var 50 år siden Nochlin skrev essayet. I en dialog mellom kulturjournalist Hammer og professor i kunsthistorie Ina Blom forklares i hovedsak dette med de strukturelle og institusjonelle årsakene som at menn var de eneste som hadde tilgang til utdanning i kunst på høyt nivå og akademistudier med blant annet aktegning og intense studier kombinert med egen utforskning. Det var et nødvendig arbeid om du skulle bli en stor kunstner. Hammer pekte i artikkelen *Gikk i strupen på kunstnermyten* på at de samme strukturelle tendensene som forklarer at kvinner ikke har hatt samme mulighet som menn, i dag gjelder for kunstnere med annet opphav enn hvit vestlig (Hammer, 2021; Ram galleri u.å.).

I dag er Nochlins essay fremdeles aktuelt og kan bidra til bevisstgjøring rundt hva som stilles ut i gallerier rundt om. *Kunstnermøte* er navnet på en utstilling som Sørlandets kunstmuseum viste i 2020. En rekke yngre kunstnere fra Sørlandet ble invitert til å utføre et verk basert på en forbindelse til ett hentet fra Tangen-samlingen (SKMU, 2020, s. 9). Kunstsamlingen til Nikolai Tangen, som nå er direktør for oljefondet, sies å være en stor representant for norsk modernisme og inneholder mye kunsthåndverk. Den er gitt i gave til Kristiansand, Tangens hjemby. De unge kunstnerne fikk alle hvert sitt rom for å presentere møtet mellom eget uttrykk og utvalgt verk. Men, en av kunstnerne, Marthe Elise Stramrud ble svært irritert og opprørt i møte med samlingen. Hun fant nemlig ut at samlingen kun representerer ca. 10 % kunst laget av kvinner. I brosjyren som ble laget til utstillingen, leser vi at Stramrud sitt arbeid *Keramisk faktaopplysning* er en samling keramikk-figurerer som alle representerer et kvinnelig kunstnerskap hun mener burde vært innkjøpt i Tangen-samlingen (SKMU, 2020, s. 34). Arbeidet Stramrud bidrar med er en generell kommentar til den lave representasjonen av kvinnelige kunstnere i samlinger, men det kan også leses som en hommage til kvinnene hun løfter fram (SKMU, 2020, s. 34).

Stramrud laget en egen brosjyre til «Keramisk faktaopplysning». I et intervju forteller hun om verket, og vi kan se sider med foto hvor møtet mellom kunst fra Tangen-samlingen og Stramruds keramiske versjon er avbildet side om side. Et beskjedent register som viser kvinner allerede innkjøpt til Tangens samling, og et mye større register med navn på kvinnelige kunstnere Stramrud mener burde vært representert i samlingen er også å finne. Blant disse finner vi både Frida Hansen, Hannah Ryggen og Else Marie Jakobsen.

Likestilling i kunstverden er også kunstner Veslemøy Lilleengen engasjert i. Hun ville motbevise en gammel myte om at urinen til menn gir klarere og sterkere farge og forklarer videre at det selvsagt ikke er noe magisk med menns urin (Svelstad, 2021). Med prosjektet *Norsk Bauta* vil hun hylle kvinnelige kunstnere ved å gi dem en «potteblå» T-skjorte. Potteblå er direkte inspirert av Hannah Ryggen som farget garnet selv, og fargen lages av å blande urin med indigo. Potteblå gir en varig blå farge til tekstil. Museumsdirektør Adsen omtaler *Norsk Bauta* som spennende og at det er med på å løfte fram Hannah Ryggen og håndverks-tradisjoner (Svelstad, 2021).

3.5.1 Håndverk og kvinneyrke

Etter flere år på Leeds Art University ble Unn Sønju nærmest sjokkert over de tydelige grupperingene mellom håndverk og billedkunst, da hun kom tilbake til Norge i 1959 (Absolute Tapestry, 2020, 2:04). Det skal godt gjøres å ikke kjenne til norsk kunsthistories nedprioritering av tekstilkunst, noe som omtales som utenforskap (Iversen, 2019a). De som i dag er billedveversker er i hovedsak typisk kvinner, også langt tilbake i tid var det stort sett kvinner som produserte tekstiler. Lium mener kvinnene tilknyttet tekstilkunsten bør sees på som kvinnes bidrag til Norges kunsthistorie (2016, s. 10). Både på 1600- og 1700- tallet ble det vevet mye i dalførene rundt omkring i Norge, religiøse motiver og bibelske fortellinger ofte i kombinasjon med border med organisk motiv som omrammer vevnaden, og det var kvinnene som vevet teppene. På 1800-tallet var det ikke vanlig for kvinner å være yrkesaktive, ifølge Anniken Thue (1986), men det ble ansett som en styrke for hjemmet om kvinnene ble estetisk skolert, den såkalte amatørismen var et viktig aspekt for den borgerlige kvinnekulturen (s. 9).

Det kan ha med konvensjonene å gjøre. Det kan være vanskelig å se at kvinner som vever hjemme til daglig bruk, også kan henge opp sine billedvever som et kunstverk i et museum.

Nasjonalgalleriet i Oslo viste i 2015 *Verden i veven*, en utstilling med Ryggens tepper hvor hun omtales som en av Nordens mest betydningsfulle kunstnere (Nasjonalmuseet, u.å.). Men det har vært – og er? – en generell oppfatning om at billedvev er håndverk og ikke kunst, slik var det også da Jakobsen begynte å stille ut rundt 1965. Den gang ble kunsthåndverk og billedkunst delt inn i hver sin gruppe, og skillet mellom disse var klart som glass da Jakobsen og hennes samtidige begynte sin kunstneriske karriere. I boka fra SKMU (2013) omtales grupperingen i forbindelse med at det i 1977 ble utgitt et syvbinds leksikon om Norges kunsthistorie og her omtales Jakobsen som kunsthåndverker. Derimot ble Hannah Ryggen definert som billedkunstner (2013, s. 98). Derimot ble Hannah Ryggen definert som billedkunstner, begrunnet med hennes samtidsengasjement. Jakobsen fant dette noe frustrerende (2013, s. 98).

Kvinner er endel av samtidskunsten, men det har vært kjempet hardt for anerkjennelse og likestilling av den såkalte kvinnekunsten og i dag er det ny oppmerksomhet rundt tekstilkunst og materialitet (Iversen, 2019, s. 20). Bildets innhold, uttrykk og budskap formes også av materialene som brukes.

3.5.2 Nymaterialismen

Trude Schjelderup Iversen skriver i kuratorteksten «Materialets tale» at retningen nymaterialismen ble kjent gjennom ulike sammenhenger og særlig viktig var Documenta 13, i 2012 da hovedtema omhandlet materialbegrepets status. Nymaterialismen erstattet på mange måter den dominerende idébaserte kunsten med oppmerksomhet og engasjement for materialitet i kunsten (Stortinget Koro, 2019). Til eksamen Kunst i kontekst: Estetikk i 2020 skrev jeg at skrev jeg at dagens nymaterialisme synes å gå vekk fra det kunnskapsbaserte Jakobsen var opptatt av for å forstå tematikken og motivet, og i stedet fremheve hva materialene selv kan fortelle (Graasvoll, 2020).

Nymaterialismen påpeker også at materialet kunsten er laget av har sin egen virkning som ikke kommer i skyggen av hverken ide eller budskap (Iversen, 2019a). Tekstil har liv slik alle

materialer har liv, det kan fremstå i sin egen form, operere på egen hånd eller det kan formes (Graasvoll 2020). OsloMet har utsmykningen *Opus* av Unn Sønju hvor vi ser at hun bretter billedveven slik at både bakside og framside er like aktive i uttrykket. Sønju sier selv dette er unikt for billedvev som uttrykk og det utnytter rommet til tekstilets fordel (Absolute Tapestry, 2020, 3:25).



Figur 7: *Opus*, 1998, av Unn Sønju. Foto: Istvan Virag

I takt med vår samtids nye trådløse og digitale kommunikasjonsformer sees økt bevissthet for vern av natur og hvor avhengige vi er av natur og materialer. Digitalt blir bildene flate og glatte, men med nymaterialismen har det de siste 10-årene blitt en ny forståelse av materialene hvor nettopp de er utgangspunktet, inkludert interesser for prosess, selve arbeidet med materialet og materialets foranderlighet og liv. På bakgrunn av historien kan det sies at tekstil er et feministisk materiale og mange oppfatter kanskje fremdeles billedvev og tekstil som en feminin uttrykksmåte til tross for at vev også brukes i mer maskuline og teknologiske sammenhenger som tekniske klær og setetrekk til biler. Nymaterialismen kan være med på å bidra til at enda flere ser verden med nye øyne og dermed ivaretar verden på en bedre måte (Graasvoll 2020). Gjennom nymaterialismen har tekstil i seg selv fått en ny relevans.

Billedvev er presisjon og tålmodighet. Materialmessig er billedvev i motsetning til tradisjonelle malerier, skulpturer og digitale bilder organisk, levende og varmt. Flere

forskjellige materialer brukes i billedvev, det kan være plast, ull, nylon og lignende, de har taktile egenskaper som innbyr til berøring og nærvær. Den kan repareres, skjøtes på og blandes med andre materialer for å oppnå nye egenskaper og muligheter. Det skaper rom for refleksjon i utførelsen og som et mindre utbredt medium også i oppfattelsen og fortolkningen. Både kunstner og publikum får mulighet til å stoppe opp i øyeblikket og la seg forundre over motivets budskap og hva det betyr for den enkelte personlig og for oss alle som kollektiv og samfunn. Det er Mari Meen Halsøy eksempel på.

Halsøy (f. 1978) fortalte at hun er opptatt av og glad i det materiale da jeg ringte henne 1. mars 2022 og spurte om å få bruke bilder fra ett av hennes prosjekt. Gjennom Den Kulturelle Skolesekken (DKS) har hun formidlet til elever om viktigheten av engasjement utenfor våre egne landegrenser. Det er høyst aktuelt nå med Russlands invasjon av Ukraina. Selv om vi ikke kan stoppe krig kan prosjektet *Wounds* kanskje vekke tanker hos elevene og reflektere over hvordan krig virker inn på menneskers liv. Folk i krigsområder vet aldri når noe endrer seg og kunstneren beskriver verket som et politisk prosjekt. Vevnadene skulle dekke kulehull på vegger som er skutt på i hovedstaden Beirut. Navnet viser til at fysiske skader på kropp og bygninger kan repareres, men sårene på sjelen vil alltid være der. Mentale sår kan gå i arv fra en mor til hennes barn (Kristiansen, 2017). Trondhjems Kunstforening beskriver tekstilene som at de har menneskelig nærhet og omsorg: «... plastrer bygningene som om de var menneskekropper» (Trondhjems kunstforening, 2017).



Figur 8: *Wounds*, 2010, av Mari Meen Halsøy.

Bildet til venstre, foto: Bilal Tarabey. Bildet til høyre, foto: Mari Meen Halsøy

Halsøy fortalte videre at hun har hatt Unn Sønju som viktig mentor i årene som billedveverske og anser Sønju for å være særdeles relevant for vår samtid. Tross hennes høye alder har hun «unge ideer», ifølge Halsøy.

Brit Fuglevaag (f. 1939) viste høsten 2021 fram verk i en samtidig utstilling fordelt på to institusjoner, Galleri Soft og Kunstnerforbundet i Oslo. Materialene hun hadde vevet med var i stor grad funnet i fjæra og bar preg av et politisk standpunkt og engasjement til miljøvern. Også Fuglevaag har en 60 år lang kunstnerkarriere bak seg og regnes som en stor fornyer av tekstilkunst og arbeidene sies å bryte med forestillingen om hva billedvev skal være. Særlig i tråd med materialvalg. Kunstneren sier «... alt kan veves!» og kan vise til eksperimentering med bruk av alt fra gammel never, sjokoladepapir, tau og trosser funnet i fjæra og fraktemballasje noe som gir arbeidene et uttrykk med variert tekstur (Soft galleri/Kunstner- forbundet, 2021).



Figur 9. Ull, lin, sisal, plast, papir, 2021, av Brit Fuglevaag. Soft galleri. Foto: privat.

3.6 Else Marie Jakobsen

Det er denne virkeligheten Else Marie Jakobsen (1927-2012) levde, virket i og påvirket. Hun var en kunnskapsrik og talentfull kunstner som både ble inspirert og inspirerte andre. Da hun var ferdig utdannet ved Statens håndverks- og industriskole, SHKS, i Oslo og vev-praksis på Gobelinverkstedet «De Knipscheer» nord i Nederland i 1950 (SKMU, 2013), flyttet hun

tilbake til Kristiansand for å etablere seg med vevstue til tross for at hun ble frarådet dette. Det ble en personlig kamp for henne. Den gang ble byen regnet som en provins, og det fantes verken et kunstmiljø eller andre mennesker som drev med det samme. Oppdragene varierte fra tapet, gulvtepper, gardiner stoffer som skredderne i byen skulle sy klær av og møbelstoffer. Samtidig var hun aktiv med å delta i konkurranser både nasjonalt og internasjonalt. Hun mottok mange priser og ble etter hvert fast designer på Høie fabrikker ved Kristiansand hvor hun arbeidet i flere år. Høie var på denne tiden en stor fabrikk, og 60 % av alt sengetøy som ble kjøpt i Norge kom derfra (Opstad, 1987, s. 24-27).

3.6.1 Jakobsen som kunstner

Jakobsen hadde en ukuelig tro på tekstil som uttrykksmiddel og enorm glede av å eksperimentere, bruke og kombinere tekstiler i sine tepper. Utviklingen av hennes tepper og kunstneriske karriere har sammenheng med tiden hun var aktiv kunstner og det miljøet hun var med på å skape. Jeg erfarte at hun gledet seg stort til å veve neste idé allerede tidlig i prosess med det hun hadde i veven. Hun var fri og uredde i sitt uttrykk og hadde en indre og bevisst holdning både til materialene og teknikkene. Hun hadde klare budskap som hun formidlet tydelig gjennom teppene. For budskap og tekstil eller innhold og uttrykk er tett vevd sammen. Hun mente at jo mer som skapes direkte i veven jo bedre var det. Hun pleide å si «... Alt er lov ...» og brukte tegning bak renningen, på kartongen var det farger, tegnede felt og noe hadde hun også kanskje klippet ut og limt på. Vev-teknikkene varierte og i kombinasjon med ulike materialer er uttrykket rikt på både detaljer og inntrykk. Hun lot seg ikke stoppe av konvensjoner og tenkte aldri «dette er ikke lov, og slik skal det ikke veves». Hun beskrives som frodig i sitt uttrykk, tradisjonell i billedspråk og med et eget uttrykk (SKMU, 2013, s. 99), men var også en stor formidler og historieforteller. Å veve med flere ulikt fargede tråder samtidig er også noe som er spesielt for Jakobsens uttrykk. Virkningen blir «melert» og gir et mer frodig spill i flaten (SKMU, 2013, s. 92). I boka *Billedvev og engasjement* forteller tekstilkunstner Inger Johanne Rasmussen at et teppe av Jakobsen er som en lærebok i billedvev og farge (SKMU, 2013, s. 102). Dessuten utviklet hun en egen signatur signaturteknikk beskrevet som en småprikket overflate (SKMU, 2013, s. 91). Hovedlinjene i de ulike og frodige temaene som varierer fra kvinnesak, politikk, kultur og tradisjon, kristendom og miljøvern er tema som var sentrale gjennom hele hennes

kunstneriske virke og estetiske praksis. Flere titalls år ga henne erfaring med å skape tepper med komposisjoner som spenner fra folkekunst, altertepper og til ære over nære venner gjennom et langt liv som i *Hommage Grete Nash* (1988) og *Bleke minner om en mor* (1986). I møte med Jakobsens tepper er det ikke bare eksperimentering med farger og materialer som er lett å legge merke til og som gir teppene det karakteristiske særpreget. Hun har et budskap og formidler dette med en stø og sikker hånd.

Jakobsen endte opp med en stor produksjon med til sammen 583 tepper. hun fortalte i mange sammenhenger at hun aldri ble lei av å veve, det var en betingelse for å være lykkelig - en livsbetingelse. Både arbeidsevnen og lysten var stor, og ideene mange. Hun ble hverken lei eller hadde behov for pauser. Hun fikk hvile i veven under arbeidets gang.

Den store produksjonen er å finne i offentlige utsmykninger så vel som i private hjem med motiv og meningsinnhold som spenner fra det fortellende politiske budskap og videre til religiøse. Noen av alterteppene hennes behandles i masteravhandlingen til Connie Didriksen (2009). Men grensene er overlappende, for kristen symbolikk går også igjen i såkalte verdslige eller sekulære motiver. Historiker Tom Holland forklarte nylig begrepet sekulær som det timelige, det som kan erindres (Lindekleiv, 2021). Ifølge Holland ble begrepet lansert av kirkefaderen Augustin for å beskrive at Roma ikke var en evig by, men forgjengelig.

3.6.2 Fram på scenen

Først noen år etter etableringen kom den første kommersielle bestillingen på billedvev. Det var operasangerinne Kirsten Flagstad som kjøpte *Haugtussa* (1955), inspirert av både Hanna Ryggen og norsk tradisjonskunst (Leithe, 2012). Teppet skulle henge i Flagstads sommerhus *Amalienborg* noen kilometer sør for sentrum. Da det ble kjent at Flagstad hadde kjøpt en billedvev, økte oppmerksomheten og bestillingene.

Tittelen er fra Arne Garborgs diktsyklus om Veslemøy, kalt Haugtussa. Flagstad hadde et personlig forhold til fortellingen, hun snag Edvard Grieg sin tonesatte versjon for sopran og piano (Opus nr. 67). Hun spilte den inn på plate både i 1940 og i 1956 («Haugtussa» (Grieg)), 2022). For Jakobsen sin del, som vevet en ny versjon i 2003, er det en interessant observasjon i artikkelen på Wikipedia:

Men dette at hun «ser» mer enn andre, medfører ansvar og særlige oppgaver som det er tungt og skremmende å leve med. Men hun aksepterer, ja, velger, sin skjebne og foretrekker å være åndelig våken: «heller vil eg med augo sjå / enn dauv og blind gjennom verdi gå / og ikkje det sanne skilja». (Haugtussa, 2021).

En kunstners oppgave er blant annet å åpne øynene til publikum, la dem se nye narrativer og løsninger, også på gamle konvensjoner (Gombrich, 1996, s. 557).

3.6.3 Konvensjonelle narrativer

Tre år tidligere fikk den første offisielle billedveven et kristent motiv. Maria med Jesus-barnet er ofte brukt i kunsten, og *Madonna* (1952) er hennes måte å utføre det på – i tekstil. Kan hende valgte Jakobsen motivet fordi hun selv var gravid og nærmet seg termin da hun avsluttet dette verket. Gombrich (1996) mener at: «Hva vi enn gjør, så må vi alltid begynne med noen «konvensjonelle linjer og former» (s. 562). Religiøse vevnader synes å være en viktig plattform for utvikling.

Hun skulle lage mer enn 30 altertepper. Som altertepper kan de ikke sies å overraske så mye. De skal formidle den kristne troen i et billedspråk som ikke behøver en oversetter, og som en kristen derfor kjenner igjen uansett hvor man er. Likevel fremstår hennes tepper helt ulike fra andre tepper (Opstad, 1987, s. 116). De henger i kirker over hele verden, men Jakobsen måtte også her stå i kamp for anerkjennelse av billedvev som kirkekunst. Særlig på 1960-tallet var det et solid overtall av menn tilknyttet kirker som hadde sterke meninger om «ullteppene» (Leithe 2012, s. 53). Jakobsen svarte med å referere til 2. Mosebok 26, 1 da Gud befalte Moses: «Tabernaklet skal du gjøre av ti tepper av fint, tvunnet lingarn og blå, purpurrød og karmosinrød ull; du skal gjøre dem med kjeruber på i kunstveving» Bibelselskapet, u.å).

Ofte da Jakobsen og jeg vevde sammen fortalte hun om tidligere tepper og hvordan hun arbeidet med symbolikk og virkemidler. Det er fremdeles fascinerende, for eksempel har alterteppet i Tverlandet kirke broen over Saltstraumen i motivet. På denne måten er hun stedsspesifikk og har et stort ønske om at publikum skal gjenkjenne motivet og på denne måten få nærhet til teppet. Gjennom sin kunstneriske vinkling ønsket hun å bidra til at kirken skulle være et rom for alle. De første alterteppene var forholdsvis mørke, men etter hvert ble de stadig lysere og hun forklarte selv at den smertefulle opplevelsen det var at sønnen,

Maarten døde i en trafikkulykke var så utfordrende å håndtere at for å overleve selv måtte hun veve lysere som en lengsel etter det himmelske lys (Leithe, 2012, s. 57).

I boka som ble utgitt da Jakobsen fylte 60 år vises det til ordtaket «nød lærer naken kvinne å spinne» som i denne sammenheng omhandler de begrensede midlene og de store kirkerommene. Jakobsen fant ut at hun måtte benytte teknikker som ikke var de typisk konvensjonelle. Hun åpnet bildeflaten med teknikken som vi kjenner igjen fra Frida Hansen, transparent-teknikken. Med store felt hvor renningen er åpen (uten innslag) spiller disse feltene sammen med de vevde partiene. Komposisjonen er gjerne Y-former og kors-former heller enn de konvensjonelle kvadratiske formene (Opstad, 2003). Det hevdes også at hun revolusjonerte kirkeutsmykning og med dette pekes det også til materialene.

Avfallsmaterialer av fiskegarn, trosser og industri-avfall av blant annet metall ble verdifulle materialer for Jakobsen. Hun har på denne måten bidratt til å endre synet på verdivurdering av materialer (Leithe, 2012, s. 54). Hun ble tildelt Æresdoktortittel av Menighetsfakultetet i 2008 (Didriksen, 2009, s. 92).

3.6.4 Den røde tråd

Et karakteristisk trekk ved Jakobsens komposisjoner er billedvever som er tett satt sammen av ulike motiv, symboler, mønstre og varierte fremstillinger. Collage vil være en nærliggende beskrivelse. Det kan fremstå som avanserte bilder, men det oppleves som avspent og balansert. Et eksempel på dette er utsmykningen *Den røde tråd* (1982) som er montert i Realfagsbygningen i Bergen.



Figur 10: *Den røde tråd*, 1982, av Else Marie Jakobsen. Foto: @Alf E. Andresen/KORO

Vev har til alle tider vært en del av kvinners hverdag. Jakobsen sto på for at tekstilkunst, av mange kalt kvinnekunst, skulle bli vurdert på lik linje med andre kunstuttrykk (Os, 2012). I mannsdominerte miljø der også arkitekturen i hennes samtid ofte var maskuline betongbygg, slik som realfagsbygningen i Bergen, så hun at det trengtes varme, noe jordnært, mykt og feminint som kontrast (Opstad, 1987, s. 71). «Den røde tråd» ble avduket i 1982. Som Leithe skriver omfavner alltid Jakobsen konteksten teppet skal være i (Leithe, 2012, s. 32). I dette monumentale teppet, Norges største billedvev, formidler Jakobsen historien over kvinnene og kvinnfolkarbeidet med utgangspunkt i billedvevens historie. Hun vever kronologisk inn eksemplene fra de første funn fra vikingtiden da Osebergskipet ble gravd frem, Baldishol- teppet og fragmenter fra Frida Hansen og Hanna Ryggen hvor hun som et navnetrekk har med motiv som er typisk for de begge. Hun hyller også andre kvinner i teppet, deriblant Synnøve Anker Aurdal, i tillegg til sine egne veverker og samtidige. Enkelte av dem hjalp til med å ferdigstille teppet.

For å løse de arkitektoniske utfordringene, hvor det ikke er mulig for publikum å se teppet i sin helhet, utformet Jakobsen det i tre deler 6x5 meter. Renningen holdes på plass ved hjelp av natursteiner med hull i midten, Jakobsen plukket disse selv på sørkysten av Danmark, Møns Klint, og fraktet dem til Bergen.



Figur 11: *Den røde tråd*, 1982, av Else Marie Jakobsen. Foto: privat

Selv om teppet ikke kan sees i sammenheng, kan det likevel leses kronologisk. Helheten er som en collage av ulike uttrykk og epoker, og gjennom alt framtrer den varme røde tonen og den åpne renningen som rammer inn de vevde sikksakk-feltene.

3.6.5 Et oppgjør med kritikerne

Jakobsens *Dromedarene og tekstilkunsten* fra 1993 er et protestteppe mot mannlige kunsthistorikere og kunstkritikere sin nedvurdering av kvinnelige kunstnere. I den lyse bakgrunnen ser vi konturen av tre kameldyr, røde mønstrete kvadrater og skrift. Men, overlappet dette gjenkjennes Peder Balkes landskapsmaleri *Fyr på den norske kyst* (1860) som er oppdelt i et rutenett med 3x3 ruter. Bølgene som slår mot land og et fyrtårn står der alene. Det var den opprinnelige konteksten, og som hun ville gjøre oss oppmerksom på.

Men likestillingsarbeid er fortsatt aktuelt. Selv om det er blitt mange kvinnelige kuratorer, museumsdirektører og kunstnere, synes det likevel å være like tydelige skiller i dag som for et kvart århundre siden (Graasvoll 2020). Men noe skjer.

Seniorkurator Trude Schjelderup Iversen i Kunst i offentlig rom (KORO) står bak utsmykningen i Stortingets moderniserte del i Prinsens Gate 26 på Wessels plass i Oslo. Hun ble så inspirert av å finne et så radikalt verk som *Dromedarene og tekstilkunsten*, i Stortingets kunstsamling at hun bygget opp konseptet «Materialets tale. Kunstens taktile språk» rundt det (Iversen, 2019a). Iversen fant det så interessant og alvorlig at det nå er fokus i utsmykningen med nymaterialitet som omdreiningspunkt. Med dette som bakgrunn kan Jakobsen som den eldste kunstneren tilskrives en mer opphøyet funksjon, både som foregangskvinne, mentor og forbilde for de unge. Arbeidene som ellers ble valgt ut er laget av unge kvinnelige kunstnere som på ulikt vis har markert seg innen kunst og blir ansett som betydningsfulle både nasjonalt og internasjonalt. Flesteparten er født på 1970–1980-tallet. Outi Pieski og Ida Ekblad er to av dem. Tidligere er ingen så unge kvinnelige kunstnere representert i Stortingets samling, og i publikasjonen «Materialets tale» forklares det som et resultat av undersøkende prosesser rundt materialitet at det kun er kvinner som utsmykker den nye delen. Fordi Stortingets kunstsamling allerede er sterkt representert av menn, sees

det som en positiv konsekvens at det ble kvinner som smykker ut den renoverte delen. Publikasjonen beskriver det som en «balanserende funksjon» (Iversen, 2019a).

3.7 Mitt møte med Else Marie

Selv møtte jeg Else Marie Jakobsen i 1996 da jeg kontaktet henne fordi jeg ikke kom inn på utdanningen billedvev ved Statens Lærerhøgskole i forming Oslo. Jeg hadde utdanning i søm, men kun tegning var godkjent bakgrunn. Jakobsen svarte ja til at jeg kunne lære å veve av henne og være hennes veverske og jeg startet opp med stor forventning og glede.

3.7.1 Arbeidsrommet

Vevstua var som en skattkiste fylt til randen med garn av alle slag, det var system med farger i samme nyanse, men også tilfeldig plassering av garn og utstyr avhengig av de ulike prosesser som var pågående. Hver eneste fargetone kunne du få øye på, og det var kurver, hyller, skap og skuffer fullstabelt med garn - håndspunnet, farget for hånd, ferdig innkjøpt, laget av nylon, ull, bomull, lin og syntetiske varianter. Det var også små «dunser» som hun kalte de små hånd-tvinnede nøstene - klare til bruk i veven. Disse laget hun som en sammensetning av ulike tråder, farger og lengder, avhengig av hvor i teppet de skulle brukes og enkelte av disse ga det melerte uttrykket.

Det luktet godt i vevstua, både av spelsau- ull som ikke var vasket, vasket ull og til og med av hav, ikke så rart i Kristiansand, kanskje, men Jakobsen hadde også et rikt lager av blant annet nylon brukt i gamle trosser og tau, kassert av fiskerne og som hun hadde fått og tok i bruk som et spesielt utvalgt materiale i fremstilling av billedvevene.

3.7.2 Opplæringen

Allerede første dag av nesten to år hos Jakobsen lagde jeg renning på en stor rennebom til tepper som skulle veves og forstørret tegninger til kartong på overhead. I vevstuen hadde hun en spesialdesignet Oppstadvev og vevbredde på 2.65 meter med kulelager som var lett å trø. På samme vev satt vi side om side og vevde. Dette kan sees som en mester-lærling-relasjon også omtalt som handlingsbåren kunnskap, begrepet defineres som «summen av erfaring og kunnende som i form av håndlag, handlingsmønster og oppfatning går i arv fra en generasjon til en annen i et kunnskapsbærende handlingsfellesskap. Ved overføring av

handlingsbåren kunnskap er den grunnleggende læreformen herming kombinert med utprøving og personlig erfaring» (Handlingsbåren kunnskap, 2021).

Arbeidsdagen min startet 08:30 og i vevstua ble jeg møtt av Jakobsen som ofte begynte arbeidsdagen rundt 04:00. Vi vevde til arbeidsdagen var over, men da jeg kom tilbake neste morgen hadde hun vevd like langt alene som det vi hadde gjort sammen dagen før.

I starten prøvde jeg meg fram på egne tepper, men ganske fort vevde vi i lag ulike oppdrag hun hadde på bestilling. Vi fulgte tegningen som var festet bak renningen, et mangfold av små og store flater og fargespill samt motivene som var rikt sammensatt. En læreprosess hvor jeg forsøkte å veve slik jeg så Jakobsen gjorde når hun vevde inn innslaget. Hun slo lett ned med sølvgaffelen sin og brukte trøene en gang iblant for å justere renningen. Det gikk lekende lett og i raskt tempo. Jeg fikk en grundig innføring i håndverket i tiden vi var sammen og når jeg hadde lært teknikken var det mye som fristet å prøve ut og eksperimentere med i eget uttrykk. Personlig var det en gave for meg å bli kjent med Else Marie Jakobsen og at hun gav meg innføring i håndverket.

Den første perioden lærte jeg å veve og vevde etter hvert teppene «Hjerter konge», «Mene Tekel II» og «Mene Tekel III» sammen med Jakobsen, men i den andre perioden var jeg med henne for å veve de tre teppene til Erkebispegården ved Nidarosdomen etter at hun vant utsmykningskonkurransen i forbindelse med Trondheim by sitt 1000-års jubileum, i juni 1997 (KORO). Utsmykningen består av tre tepper og er 40 kvadratmeter stor.



Figur 12: *St. Olav. Soga om heilag Olav*, 1997, av Else Marie Jakobsen. Foto: Henning Grøtt/Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeider.



Figur 13: *St. Olav. Soga om heilag Olav*, 1997, av Else Marie Jakobsen. Foto: Kjartan Bjelland



Figur 14: Monteringsarbeid. Foto: privat

Det øverste bildet på denne siden viser ett av de tre teppene ferdig montert. Nederst til venstre arbeider vi med forberedelser til montering av det minste teppet i utsmykningen, som ble hengt opp i VIP-rommet. På bildet til høyre sitter Else Marie og klargjør det største teppet til montering.

Vi samarbeidet også om et teppe som ble tatt inn på Høstutstillingen 1996, *Rondo Lacrimosa* (Høstutstillingen, 1996, s. 33). I dette teppet brukte vi utallige spiraler fra en gammel sofa som vi strikket hylster til i messingtråd, deretter vevde vi smale vertikale strimler og monterte alt i et gjentakende system.



Figur 15: *Rondo Lacrimosa*, 1996, av Jakobsen & Graasvoll. Foto: Privat

Etter disse to periodene fikk vi ikke vevd sammen igjen, men hadde et nært vennskap fram til hennes død. Hun møtte meg med varme og gav meg stolthet over å lære håndverket og selvtillit til å tro på egen utvikling i veven.

4 Metode og vitenskapsteoretisk forankring

Altertepper har i kraft av sin funksjon ei kjent narrativ det får fram med kjent symbolikk. Det snakker til menigheten. Det er mer interessant og spennende å utforske de sekulære teppene som skal snakke til alle. Målet er å forstå hvordan meningsinnholdet har utviklet seg fra konvensjon til narrativer over et tidsperspektiv på 60 år i Else Marie Jakobsen sin kunstnerkarriere.

Et så langt tidsrom kan være komplekst å forholde seg til i en masteravhandling og det ble nødvendig å begrense samtidig som det var viktig å ta valg som også representerer en bredde og en tematisk helhet. Formålet med undersøkelsen var å forstå hvordan Jakobsen utviklet bruken av narrativer i sitt særegne uttrykk i estetikken billedvev med kvinner og kvinnekamp som innramming. De fire teppene jeg har valgt å ta med i undersøkelsen er vevd i ulike tiår og representerer dermed hennes kunst fra 1950-tallet og fram til 2003 – 9 år før hun døde. De fire er:

1. *Madonna* (1952)
2. *Den røde tråd* (1983)
3. *Dromedarene og tekstilkunsten* (1993)
4. *Haugtussa* (replika, 2003)

Haugtussa er spesiell fordi det første gang ble laget på bestilling til Kirsten Flagstad i 1955, altså svært tidlig i karrieren. At det samme motivet hentes fram helt på slutten, bør derfor bety noe. Det er 2003-utgaven jeg har hatt tilgang til.

Utgangspunktet er at Jakobsens idéer, meninger og budskap er vevet til visuelle fortellinger og motivkretsen utgjør rammen for tepper som skal analyseres. Gjennom å bruke narrativ analyse og ikonografisk analyse i kombinasjon med hverandre ble empirien gitt i møte med teorien. Grunnlaget for å finne svar bygger på vitenskapsteoretisk forankring, metode og valg.

4.1 Etikk og forståelse

Etikk er et stort og viktig tema, særlig innen filosofi. Etikks formål kan sies å være hvordan vi bør handle og dermed brukes ordet moral like gjerne som etikk (Vetlesen, 2014, s. 9). Å handle etisk riktig i denne sammenheng er at jeg forholder meg til det etiske dilemmaet med mine subjektive erfaringer og minner samtidig som jeg velger å gjennomføre dette. Det er fordi det er relevant for forståelsen av kunstnerskapet, og fordi Jakobsen som kvinnelig billedkunstner påvirket hennes eget uttrykk og engasjement. Vi hadde en nær relasjon og det kan være lett å se seg litt blind fordi jeg i utgangspunktet er begeistret for hennes arbeider og i tillegg har et personlig forhold til både Jakobsen og hennes verk. Det å uttrykke seg kritisk kan bli en utfordring.

4.2 Vitenskapsteoretisk forankring - hermeneutikk

Avhandlingens vitenskapelige del er den filosofiske retningen hermeneutikk knyttet opp mot kunsttradisjon og fortolkningslære, det som ligger til grunn for å tolke. Med utgangspunkt i hermeneutikken fortolkes og analyseres funn fra narrativ- og ikonografisk analyse. Professor Trine Anker skriver i sin bok *Analyse i praksis* at narrativ analyse kan fungere som støtte dersom man søker personlig fremstilling av hvordan Jakobsen skapte sine meninger gjennom billedvev. I tillegg skriver forfatteren at narrativ analyse er mye brukt i hermeneutisk orientert forskning for nettopp å forstå menneskers meningsskapende handlinger (Anker, 2020, s. 43).

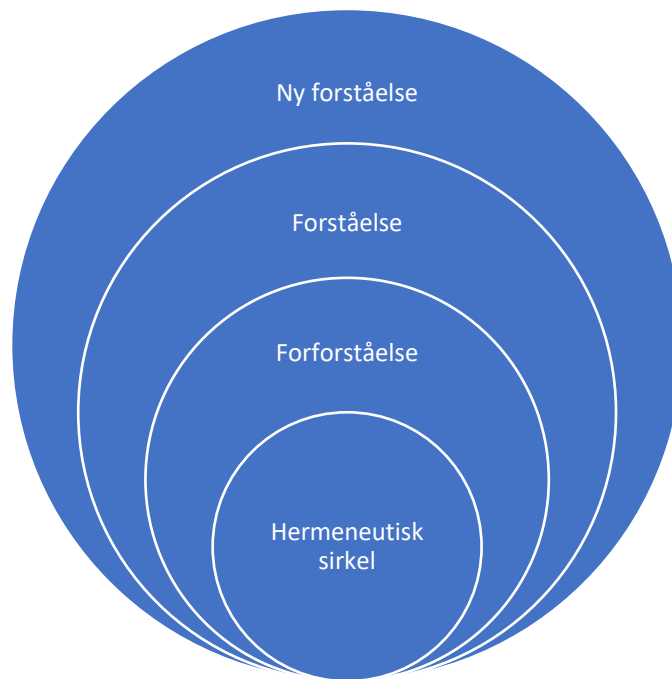
I tiden mellom opplysningstiden og hermeneutikken ble humaniora etablert, mennesket ble trukket inn i vitenskapen og dermed ble også sanser og følelser tolket. I søken etter å forstå den menneskelige verden, som er utgangspunktet i en humanvitenskapelig posisjon, er fortolkning med vektlegging av mening sentralt (2020, s. 47). Innledningsvis i boka *Hermeneutikk. Om å forstå og fortolke* skriver filosof Thomas Krogh om mening og det meningsfulle som sentralt til forståelse (Krogh T. 2019, s. 7). En måte å tenke på hvor tolkning og forståelse møtes, forenes og til slutt gir eller skaper ny innsikt. Helt tilbake til antikken har det vært tolket tekster, altså skrevet språk i forsøk på å forstå handlingen og ikke før så sent som i tidlig moderne tid ble forskning på meningen i sammenheng med handling systematisert (Krogh T. 2019, s. 9).

Hermeneutikk er det greske navnet på fortolkningslære og i mitt forskningsarbeid er målet å finne forståelse og mening i Jakobsens narrativer, i de visuelle kildene. Hensikten med fortolkning blir derfor å gjøre noe uklart klart. Hermeneutikken er en velvalgt metode for mitt forskningsarbeid fordi analysearbeidet og fortolkningen vil føre til ny empiri som igjen fører til ny forståelse, og forhåpentligvis en annen forståelse enn jeg allerede har. Jakobsens fortellinger - narrativene er visualisert og blir møtt av publikum som fortolker dette ut ifra sin forforståelse og erfaring. På bakgrunn av dette vil det være mulig for publikum å fortelle denne nye versjonen videre.

4.2.1 Valg av hermeneutisk tradisjon

Det vokste fram to tradisjoner innen hermeneutikken. Den ene objektiverende, en fortolkningslære hvor for eksempel protestantiske bibeltekster skulle analyseres ved å lete etter svaret i tekstene alene. Den andre er åpen, omtalt som aletisk hermeneutikk, og forstås som det som leses eller sees ut ifra en fortolkende posisjon og et fortolkende blikk. I denne tradisjonen bruker de som ser etter og forsøker å avdekke noe, egen forforståelse som utgangspunkt. Samtidig som situasjon og kontekst må sees i sammenheng. Aure omtaler aletisk hermeneutikk i sin avhandling og mener den har potensial som en kreativ strategi for fortolkning (Aure, 2011, s. 37-37).

Det er den aletiske hermeneutikken som synes å dekke mitt forskningsarbeid. Det jeg skal fortolke, konteksten jeg fortolker i og min egen forståelse ligger til grunn og bygger på prinsippene i den hermeneutiske spiral som inngår i en helhetstenkning hvor det er en kontinuerlig bevegelse mellom helhet og del. Fordi jeg kjente Jakobsen godt over flere år blir det en pendling mellom forforståelse og forståelse. Fra det jeg vet, til å undersøke dette kritisk i kombinasjon med ny viten og deretter korrigere forforståelsen. Til dette vil den hermeneutiske sirkel være et nyttig hjelpemiddel (Anker 2020, s. 51). Slik jeg forstår den hermeneutiske fortolkningen er det ikke bastante kvantitative sannheter som er målet, men noe kvalitativt som kan være med på å utvide forståelse og horisont.



Figur 16: Viser de tre fasene i en hermeneutisk sirkel - forforståelse, forståelse og ny forståelse

4.3 Valg av analyse

Det er mange metoder for analyse (Sørly og Blix, 2017, s. 99). Begrepet analyse, opprinnelig gammelgresk betyr å løse – brette opp til håndterbare biter og størrelser (Anker, 2020, s. 17). Dette innebærer altså å velge ut de deler som skal være med samtidig som andre deler elimineres. Når denne prosessen er utført vil jeg arbeide med materialet og se etter sammenhenger, spenninger eller brudd som kan drøftes opp mot teori.

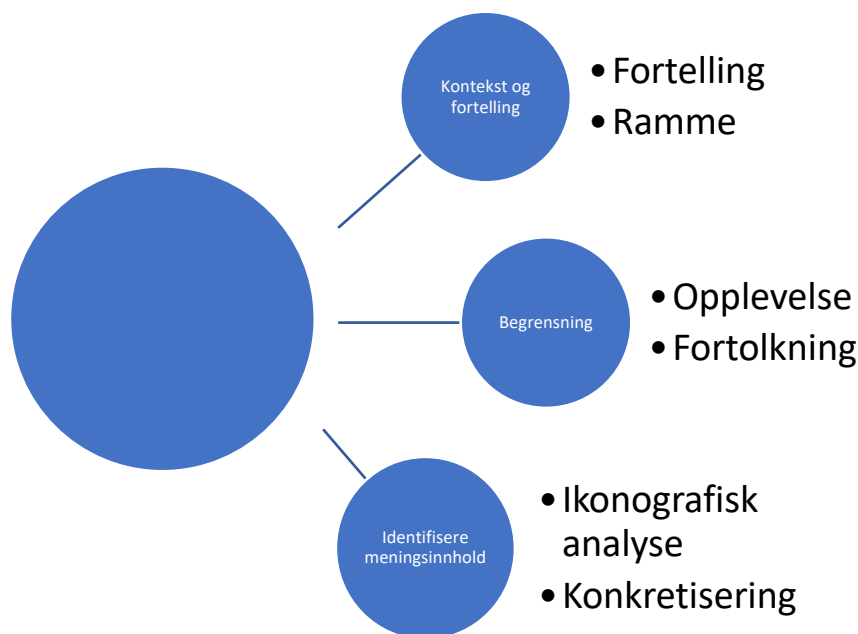
Innenfor analyse av kunst kan det være mindre klart hva som er egner seg for en analyse, men det kan være lurt å tenke at selve prosessen kan ha startet allerede da jeg tok valget om hvilket tema jeg ville skrive om (2020, s. 17). Det er en fordel å vise teoretisk plattform og i rollen som forsker bør jeg utøve skjønn når det nøstes opp i hvordan data behandles og forstås.

Abduktiv analyse er en form hvor det veksles mellom bruk av teori og empiri. Ved å anta noe fra empiri og støtte dette med innspill fra teori og bearbeide dette ved for eksempel å stille spørsmål. Dermed kan antakelsene som oppstår finne nye måter å forstå empiri-materialet på.

For meg ble det naturlig å kombinere både analytisk- og ikonografisk analyse fordi koblingen kan se ut til å gi en meningskapene helhet. Målet er altså å finne sammenhenger og avklare mening.

4.3.1 Narrativ analyse

Forfatter Per Thomas Andersen hevder det er en generell tendens at analyse av narrative element brer seg langt ut over det litterære felt til andre medier og fagområder for eksempel medisin, juss og tverrestetiske områder. En utvikling han mener både er produktiv og interessant (Andersen, 2016, s. 35). En narrativ analyse er en undersøkelse for å finne ut hvordan narrativet er brukt.



Figur 17: Illustrasjon av mulig innhold i en narrativ analyse

I narrative analyser bør kontekst så vel som fortelling være i fokus, og det som fortelles og omgivelsene det fortelles innenfor er like viktige (Sørly og Blix, 2017, s. 47). Samtidig har narrative analyser begrensninger i form av andres opplevelse og fortolkning (Sørly og Blix, 2017, s. 99). I narrativ analyse gjenkjennes menings-innholdet i et datamateriale, som for eksempel i en ikonografisk analyse og konkretiserer det i motivet som er viktig for beskrivelsen og fortolkningen (Sørly og Blix, 2017, s. 99). Det er derfor en kvalitativ, altså subjektiv undersøkelse og ikke en kvantitativ der antall svar kan telles og sorteres som rett/galt. I narrativ analyse gjenkjennes i stedet meningsinnholdet i et datamateriale, som

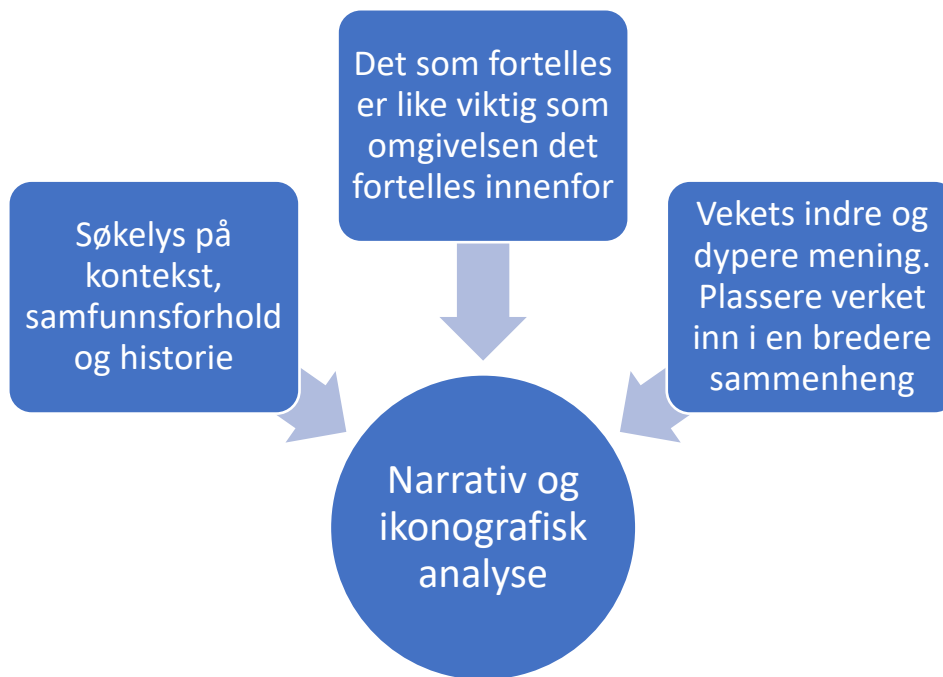
for eksempel i en ikonografisk analyse, og konkretiserer det i motivet som er viktig for beskrivelsen og fortolkningen (Sørly og Blix, 2017, s. 99). Narrativ analyse blir i denne oppgaven å se på de utvalgte billedvevene og deretter tolke for å forstå motivet slik det presenterer seg i dem. Som forsker bør jeg utøve skjønn når det nøstes opp i hvordan data behandles og forstås. Dette kan for eksempel være valg jeg tar som komposisjon eller størrelse på de ulike tema og elementene i billedvevene.

4.3.2 Ikonografisk analyse

I selve analysen av de fire utvalgte teppene er jeg inspirert av bildeanalysen til den tysk-amerikanske kunsthistorikeren Erwin Panofskys (1892 – 1968). Dekanus Anne D'Alleva kaller det studie av bilder og utdyper med betydningen av å identifisere motiv og bilder i kunstverk ved å stille spørsmål som hvorfor det er gjengitt akkurat på den måten, på den tiden, av denne kunstneren (D'Alleva, 2005, s. 21).

Panofsky utarbeidet en strategi og en analysemodell som fremhever mening og innhold i kunstverk (Panofsky, 1983, s. 26). Modellen er delt inn i tre nivå og det første er Pre-ikonisk nivå. Her er vanlig praktisk erfaring som for eksempel beskrivelse av lærte objekter og begivenheter samt kjennskap til stilhistorie og utforming av kunstverk det man ser etter og beskriver. Det første nivået er tilsvarende en billedbeskrivelse. I det andre nivået, Ikonografisk analyse er det kjennskap til kunstverkets historie for eksempel gjennom historiske og litterære kilder det som skal vises til. Her er kunnskap om konvensjonelle tegn og symboler en forutsetning. Deretter i det tredje nivået, Ikonologisk fortolkning, er det kunstverkets «indre» og den dypere meningen som skal beskrives. Samfunnsforhold og historie bør være gjort rede for og det vil være en fordel å vise til en bredere sammenheng å plasseres veket inn i (Panofsky, 1983, s. 29).

I beskrivelsen av de de to analyseformene narrativ og ikonografisk er det enkelte trekk som er såpass nære hverandre at jeg ser det hensiktsmessig å legge narrativ analyse inn i tredje nivå av Panofskys analyse. I narrativ analyse er kontekst i søkelyset og i Ikonologisk fortolkning skal samfunnsforhold og historie gjøres rede for. Dessuten er det som fortelles like viktig som omgivelsene det fortelles innenfor. I både narrativ analyse og Ikonografisk fortolkning skal verkets indre og dypere mening vektlegges. Her skal også verket plasseres inn i en bredere sammenheng. I modellen illustreres likhetene:



Figur 18: Likheter mellom narrativ og ikonografisk analyse

4.3.3 Avgrensninger og teori i analysen

Fordi forskningen setter søkelys på utvikling av meningsinnhold i Jakobsens kunstnerkarriere, velger jeg å variere hvor mye jeg skriver knyttet til hvert av de tre nivåene i Panofskys bildeanalyse. I sammenheng med Birkeland som skriver at Panofsky kritiseres forstår jeg det som at Panofsky kritiseres for å legge opp til at formale fenomen er meningsbærende. Det er interessant for denne oppgaven at Jakobsen ønsket å nå ut med sitt budskap og kanskje særlig er dette viktig i det monumentale verket *Den røde tråd*. Med utgangspunkt i Panofskys modell ser jeg mindre på det formale i billedvevene, men fremhever kvinneperspektivet.

I utsmykningen «Den røde tråd» (teppe nr. 2) har jeg avgrenset analysen til kun å gjelde det midterste feltet av totalt tre tepper, fordi fortellingene knyttet til motivene i utsmykningen på 90 kvadratmeter er for mange til å bli omtalt i denne masteravhandlingen. Midtfeltet er tilstrekkelig for å kunne gi svar, og det inneholder dessuten referanser til Jakobsens egne forbilder og samtidige innen billedvev, noe som viser at det viktige for denne oppgaven ligger nettopp her.

Bildeanalysen forholder seg til både konvensjoner, meningsinnhold eller narrativer, og hvilke virkemidler som brukes. Disse kan knyttes opp mot teori. Jeg har derfor valgt å henvise til teori underveis i analysen, også hva andre har kommet fram til.

4.3.4 Bildeanalyse i skoleklasser

I et didaktisk perspektiv er det i tillegg interessant å se hvordan elever opplever billedvev. Jeg valgte derfor å supplere egen analyse med observasjon av 45-minutters økt med bildeanalyse i videregående skole som en del av datainnsamlingen. Det ble to Vg3-klasser, en i Kunst, design og arkitektur (KDA) og en i Medier og kommunikasjon (MK), begge på Østlandet.

Målet var å få forståelse og kunnskap om hvordan en utvalgt gruppe ungdommer med erfaring og kjennskap til billedkunst forholder seg til, ser på og kjenner til billedvev som uttrykksform. I tillegg ønsket jeg å finne ut om elevene/ungdommene ser og oppfatter de konkrete tema - motiv og billedvev generelt som dagsaktuelt. Bildeanalysen skulle inngå i ordinær undervisning. To verk ble valgt ut, *Dromedarene og tekstilkunsten* og *Madonna 1*. Jeg hadde forberedt seks spørsmål (se Vedlegg 3).

Fordi jeg gjennomførte undersøkelsen to ganger, fikk jeg i tillegg anledning til å avdekke motsetningene mellom de to ulike klassene som innenfor hvert sitt studieområde forholder seg til billedanalyse. På grunn av koronarestriksjoner og rødt nivå på videregående var det bare halve klasser. I Vg3 KDA var det 14 av 28 elever. Av de 14 gikk en ut av klasserommet, og en annen satt på egen PC hele tiden. De to deltok ikke, og dermed var det 12 informanter. Det var i utgangspunktet like mange i Vg3 MK med 14 av 31 til stede. Men av de 14 regnes tre som ikke-deltakende – en kom sent og var uinteressert, en annen opptatt med egen mobil hele timen, og den tredje gikk inn og ut opptatt med andre saker. Begge øktene startet med at jeg fortalte om hensikten, og at undersøkelsen var anonym. Faglærerne gjennomførte deretter bildeanalysen.

KDA begynte økta med å se på eksempler på billedvev. Etter de første lysbildene bestemte læreren seg for å samle alle elevene helt oppe ved prosjektoren slik at alle stod samlet i en halvsirkel. Læreren stilte spørsmålene, elevene svarte og diskuterte. I MK hadde læreren bestemt at klassen skulle starte rett på lysbildene med de to teppene som skulle analyseres,

altså ikke en gjennomgang med eksempler på billedvev knyttet til norsk tekstilhistorie. Forklaringen fra faglærer var at dette er likt det mediebyråer og -bedrifter gjør i møte med kunder når oppdrag blir presentert. Før samtalen startet samlet alle elevene seg fremst i klasserommet, noen satt inntil bord mens andre satt mer fritt, ved prosjektoren.

Jeg erfarte at selv denne lille mengden med datagenerering gav meg nyttig tilleggsdata. Min rolle i forhold til økta kan benevnes som *deltakende observatør* (Tjora, 2018, s. 59). Klassene hadde på forhånd fått vite at jeg skulle observere samtalen dem imellom i forbindelse med en masteravhandling. Selv om jeg tok forholdsregler og beslutninger på min rolle, oppstod det flere ting som gjorde at situasjonen forandret seg noe undervegs i handlingen. Dette medførte at jeg ikke hadde fullstendig kontroll hverken på egen rolle eller det jeg observerte. Når jeg tenker tilbake, ble jeg dratt inn i situasjonen rett og slett fordi jeg var til stede (Tjora, 2018, s. 61).

En fjerde analyse er elevenes blikk, begrunnelsen for dette er knyttet til formidling og at elevene representerer en ny generasjons blikk som ikke deler opp i nivå, men kjenner til blant annet stilhistorie.

5 Praktisk arbeid

I tråd med John Deweys ordpar doing – undergoing og mitt mål om å forstå dybden i narrativ bruk i Jakobsens billedvev, har jeg selv produsert flere verk. Det er i seg selv et brudd når en utfordring skal løses og overført til mine versjoner har jeg vektlagt relevans og kontekst til hendelser knyttet til vår tid, her og nå.

Det å få hevde seg i eget skapende arbeid gjennom arbeid i estetikken billedvev var spennende på flere måter. Det å bli inspirert helt spesifikt av de fire teppene og lage egne verk på bakgrunn av disse gir også billedvev nærhet til kunst- og håndverk - som praksisfelt og et utgangspunkt for refleksjon. Det var også et mål for meg å komme tettere på Jakobsen igjen og dermed kan jeg beskrive prosessen som en dannelsesreise med utvikling av identiteten som billedveverske og håndverker. Den sanselige opplevelsen i arbeid med materialene og hvordan disse brukes er noe jeg vil ha et bevisst forhold til. Evnen til å reflektere og forstå meg selv i billedvev i sammenheng med en faglig og kulturell kontekst.

Det er et fysisk og forholdsvis statisk arbeid som skal utføres i mangfoldige timer før veven er fullført og kan klippes ned. På en Opstad-vev er renningen vertikal og innslaget slås oftest lett ned, med en gaffel. Det er et mangfoldig og spennende bilde som kommer til uttrykk i dagens tekstilkunst, mange er opptatt av fargekombinasjoner og stor teknikk-variasjon som et uttrykk i seg selv. For meg har det i arbeid med avhandlingens praktisk-estetiske del vært viktig å bruke de håndverksmessige og kunstneriske standardene jeg fikk opplæring i av Else Marie. Teknikkene ble sentrale i det siste teppet jeg vevet, men i de tre første var det budskapet og motivets narrativ som var det meningsbærende.

5.1 Forarbeid

I denne fasen kom jeg fort fram til avgjørelsen om at jeg ønsket å veve fire verk basert på Jakobsens originale versjon. De ulike erfaringene jeg tilegnet meg da hun lærte meg å veve vil sannsynligvis raskt vise seg i for eksempel teknisk utførelse og valg av farger. Det er mange år siden jeg fant det mulig å prioritere å veve og håpet er at jeg har håndverket «i

hendene» og lett kan friske opp og utvide forståelse for fargebruk, teknikker og materialvalg gjennom den konsentrerte og langsomme prosessen det er å veve

Å veve selv kan også være en støtte for forståelse for Jakobsens virke, men knyttet til egne arbeider er det samtidig relevant å se til Dewey og spørre: Er arbeidene mine universelle? Har mine billedvever de samme kunstneriske kvaliteter som Jakobsen?

5.2 Mine versjoner

Madonna

I denne billedveven ville jeg belyse alle de kvinner som må flykte fra eget hjemland og utsette seg og sine barn for dramatiske og farefulle reiser med mål om land hvor tryggheten er. Det har vært flere bølger av flyktning-strømmer i verden de siste årene og det kan oppleves hjerteskjærende og se fortvilelsen og redselen i bildene vi blir presentert for av mediene, når disse blir dekket. I dag ser vi på nytt enorme menneskemengder på flukt fra sitt land, Ukraina og pressedekningen har til nå vært enorm. Gjennom nyhetsoppslag har jeg fått flyktning-krisen nært inn på meg, på samme måte som vi alle får det med krigen i Ukraina. Tidligere har både Ryggen og Jakobsen blitt berørt av det som skjer i verden gjennom nyhetssendinger på radio og tv for deretter å veve tepper som sin reaksjon på det de opplever. Skildringene fra Ukraina i dag kan være utgangspunkt for narrativ som kan veves. Og Madonna i min versjon er en kvinne som la ut på en reise over farlig farvann og mot en framtid hun ikke kan gjøre annet enn å gå i møte med, uten annet enn forhåpninger.

Motivet er konvensjonelt og gjenkjennelig, men det at jeg har brukt et varmemfolieteppe – emergency-blanket, som flyktninger får rundt seg når de blir reddet, som utvalgt materialet var et bevisst valg. Slik Else Marie gjorde tidlig i sin kunstkarriere ved å benytte utradisjonelt materiale som vraket tau og trosser i altertepper. Varmefolie-tepper reflekterer kroppstemperaturen og dermed beholdes kroppstemperaturen lenger. Jeg ønsket å få til et spill i likhet med draperiene folien gir i seg selv, men i vev ble for komplisert i den tette renningen. Med fordel kunne jeg brukt tid på å veve prøver for å komme nærmere ønsket resultat.

I min versjon av Madonna og barnet viser motivet at kvinnen hverken er hellig eller udødelig i seg selv, slik Madonnabildet vitner om. Tvert imot er hun timelig, sekulær i ordets

opprinnelige betydning, med en levealder som i våre dager nærmer seg 100 år – et sekel. Derfor kan også jeg gå frimodig videre, steg for steg og fjerne glorifiseringen i mitt eget verk. Korset som lyste opp Madonna, blender for ekte kjøtt og blod, kvinnen som menneske og medmenneske, at Eva, Maria og alle vi andre av hunkjønn er helt vanlige personer. I lys av Jakobsens verk og dagens urolige verdensbilde gir det mening å ta i bruk dette konvensjonelle motivet, men i et narrativ som er mer relevant.

Mors liv

Allerede våren 2020 ble jeg inspirert til å veve en reaksjon på den politiske debatten som ble mye omtalt i mediene etter første endring av norsk abortlov på 40 år, i 2019. Samtidig som jeg skrev eksamen Kunst i kontekst – estetikk, Jakobsens protestteppe som i sin tid ble innkjøpt til Stortingets samling. Mange kvinner reagerte naturlig nok på forslaget om lovendringen og 8. mars 2019 var hovedparolen knyttet til temaet. Kritikken mot lovendringen var basert på innskrenking av kvinners rettigheter og selvbestemmelse. Daværende statsminister Erna Solberg ville gå i forhandlinger med KrF om deres forslag dersom det skulle bli aktuelt med en samarbeidsregjering.

Da jeg først startet å veve dette teppet høsten 2021 mener jeg fremdeles at motivet i min visuelle reaksjon kan sies å være et protest-teppe. Det er vevet i fiolette valører, i tradisjonell form med enkelte farger komplementære farger. I arbeidet med dette teppet ble det klart for meg at det kan være både vanskelig og utfordrende å få til gode narrativer, og tankene kom da jeg funderte på hva tilskuer eller publikum ville oppleve. Med forståelse i det vitenskapelige fundamentet for avhandlingen og den hermeneutiske sirkel trekkes tråder til samfunnsrelevansen - vi forstår oss selv i forhold til egen samtid, ut fra andre og kulturen.

Prega

Som følge av Covid 19 og nedstengning opplevde jeg som rådgiver på videregående skole i møte med elever at de opplevde tiden som utfordrende. En jeg kjenner godt sa at hun ventet på livet. De fleste opplevde stillstand og at tiden gikk langsomt. Flere kjente på ensomhet og svært mange fikk ikke møte venner eller har sosial kontakt med andre. Perioder med karantene og ulike restriksjoner førte til at utallige ble sittende på eget rom og

ulike kilder vise til undersøkelser om at skjermtid økte betraktelig. Langt i fra alle hadde hjemmeforhold som inspirerte til gode rutiner for å gjøre skolearbeid og overskudd til arbeid med skole. Det rettes søkelys på hvilke konsekvenser perioden med nedstengning, rødt nivå og hjemme-undervisning har hatt og vil gi på de ulike elevgrupper. Det er elevene som inspirerte meg til valg av tittel fordi de ofte skildret tiden og forklarte at de var nettopp «prega».

Det er Jakobsens billedvev Haugtussa som er inspirasjonskilden til dette teppet, dette gjenkjennes i fargene, enkelte symboler, komposisjon, plassering av elementer og formatet. Det dagsaktuelle er altså fortvilelsen og håpløsheten som trakk ut i tid på grunn av alt det uforutsigbare i situasjonen og som en følge av pandemien som rammet verden

Hvit teknikk

Det siste teppet skal veves etter at skriftlig del skal leveres, men det skal være en utgave hvor ulike teknikker utgjør tyngden i uttrykket, i kombinasjon med Jakobsens signatur. Fordi Jakobsen kjente til en annen billedvever med like initialer satt hun inn en garntvinne i forbindelse med sine egne tre bokstaver. Dette ble et kjennetegn som hun ofte brukte når hun vev-signerte sine verk. Garntvinne-signaturen vil jeg ta med i det fjerde og siste teppet.



Figur 19: I leseretning – Bilde 1: detalj fra Madonna. Bilde 2: Mors liv. Bilde 3: detalj fra Prega

6 Analyse og resultat

Kapitlet presenterer først analysen, deretter resultatene fra den. Empirien blir i etterarbeidet tematisert i forhold til metodene og det vitenskapsteoretiske fundamentet. Dette blir belyst og nøstet opp imot et svar på problemstillingen i drøftingen

6.1 Analyse av fire billedvever

Hvert arbeid er analysert ut fra de tre nivåene til Panofsky, her har jeg også valgt å slå sammen det tredje nivået med narrativ analyse. Bildeanalysen til de to videregående klassene av *Madonna* og *Dromedarene* og *tekstilkunsten* er supplerende kommentarer til analysen.

6.1.1 Madonna



Figur 20: *Madonna I* 1952, av Else Marie Jakobsen. Foto: Kjartan Bjelland

Kjært barn har mange navn. Den første billedveven omtales både for *Madonna og Madonna med barnet*, men går offisielt under tittelen *Madonna I* siden Jakobsen vevet et nytt like etter.

Samtidige hendinger i tiden da Jakobsen vevet denne versjonen i tråd med likestilling og kvinnehistorie åpnet i 1953 Nic Waal i Oslo, Norges første tilbud innen barnepsykiatri som opprinnelig het «Dr. Waals institutt for barn med tilpasningsvansker» (Wikipedia u.å.). Instituttet ble åpnet av Caroline Schweigaard Nicolaisen. Boka «Fra mannsamfunn til menneskesamfunn» av Margarete Bonnevie ble gitt ut og i tillegg debuterte Ingrid Espelid i fjernsynskjøkkenet på NRK (Duckert, 2021, s. 208).

Pre-ikonisk nivå

I Jakobsens vevde versjon er formatet mer rektangulært og ser ut til å være vevet av hovedsakelig ull-tråder i dyp blå farge, ubleket ull og rødt. Blikket ledes rett på motivet, en kvinne med et barn. Tittelen på billedveven, *Madonna I*, viser til at motivet handler om Maria og Jesus. Maria opplyst av kors-formen bak henne istedenfor en glorie. På denne måten er glorien blitt en del av korset. Jakobsen har ikke bare tatt bort glorien, men også kledd Maria i plagg som minner om den tradisjonelle stripestakken. Den er mønstret i fargene rødt/hvitt og overdelen er svart med tette vertikale striper i hvitt. Blomsterkransen følger ansiktsformen og blir nesten som et hår.

Både Maria og Jesus-barnet fremstilles sittende i helfigur, men er ikke gjengitt naturalistisk. Vertikale linjer i kombinasjon med farge og vevteknikk gir en dybdefølelse fordi Maria og Jesus-barnet er plassert nærmest oss i forgrunnen, korset er i mellomgrunnen og i bakgrunnen er den mørkeste kalde fargen. Alle disse lagene er vevd med ulike typer vertikale linjer. Overlappingen gir noe dybdefølelse til teppet som er vevet i et flatt uttrykk, uten valører for å oppnå volum eller perspektiv. Det er ellers typisk for norsk tekstilkunst at det veves uten dybde og perspektiv, og at verket fremstår som et stramt oppsett (Lium, 2016, s. 102)

Ikonografisk analyse

Det er et klassisk motiv som ofte omtales som et ikon(maleri). Jomfru Maria fremstilles oftest opphøyet og lysende ved bruk av gull. Hun er himmeldronning og Jesu Kristus mor. Også Jesus er oftest opphøyet og lysende slik som Maria. På reiser til land i Sør- og Øst-Europa selges ikoner med dette motivet som suvenirer.

Motivet *Madonna med barnet* er sannsynligvis oftest framstilt av menn fordi det var menn som i størst grad hadde tilgang til studier innen kunst. Det kan forstås både som idealisert morslykke som en tidløs studie av Frelseren og hans mor som ga ham livet - en lykkelig mor og en idyllisk enhet i kristen fremstilling. Helt tilbake på 1500-tallet malte blant annet Rafael skjønnne madonnaer som det finnes reproduksjoner av i utallige hjem (Gombrich, 1996, s. 316). Dermed er Jakobsens teppe en skjematisk fremstilling som kan beskrives som konvensjonell. Men også Jakobsen følger et skjema. I sin master-avhandling har Connie Didriksen (2009) gjennomført en analyse av fire av Jakobsens altertepper med vekt på Kristus-skikkelsen og tatt med en billedkatalog over altertepper i vedleggene. Her er det påfallende flere like gjengivelser av Jesus Kristus korsfestelse for eksempel kirkene i Søndre Slagen, Borge, Sjømannskirken i Spania, - Solgården og i Flekkerøy kirke. Det er for så vidt ikke noe nytt, håndverkere, kunstnere og arkitekter utvikler gjerne det vi kan kalle signaturrekk (SKMU, 2013, s. 91), også i motiver fordi det forenklet arbeidsprosessene.

Den tradisjonelle glorien er i denne versjonen blitt en del av korset og lyser opp Maria sterkere enn det lyser på Jesus-barnet. Korsformen er som kjent et av kristendommens mest utbredte symboler og ved å bruke korset istedenfor en ring eller rundell kommer det fram en dypere mening. Korset viser i kristen tro tilbake til korsfestelsen av Kristus.

I Birkeland sin masteroppgave skriver at en kirke kan ha flere betydninger. Det kan være en referanse til kristendommen og kan fungere som en glorie på den ene siden. På den andre kan det symbolisere hvordan kirkens tro er påtvunget folk eller være kritikk av kristendommen (Birkeland, 2010, s. 20). Slik jeg anser det riktig å tenke i denne *Madonna*-versjonen viser kirken til hennes syn på at den må ha plass for alle (SKMU, 2013, s. 36).

Fargen blå symboliserer himmelens farge og er knyttet til evigheten, det åndelige og mentale med løsrivelse fra det jordiske (*The book of symbols*, 2010, s. 650). Blå er også Marias kappe. Rød er Marias kjole. Fargen knyttes til kjærlighet, liv, blod og ild. Jakobsen bruker rød i stakken.

Ikonologisk fortolkning – narrativ analyse

Jakobsen gikk utenom den typiske Ikon-standarder hvor motivet er opphøyet og idealisert (Lium, 2016, s. 47) med gull-glorie og farger som purpur og blått. I Jakobsens versjon er formatet mer rektangulært og uttrykket har et tekstilt preg fordi det er vevet.

Jakobsen kombinerer det høytidelige med det hverdagslige (Leithe, 2012, s. 34).

At hun tok bort glorien og kledde Maria i et åkle for å alminneliggjøre henne kan sees i lys av samfunnsutviklingen på 1950-tallet. Det var da Jakobsen startet vevstue og slik var med på gjenoppbygging av landet i tiden etter andre verdenskrig. Hun vevde brukstekstiler, slik regjeringen bestemte. Stoffer til skreddere som sydde klær, gardiner, tapet, møbelstoffer og gulvtepper (Leithe, 2012, s. 30). Ifølge Lium har Mariamotivet en interessant symbolikk - renhet, det ubesudlede, men som Lium selv tenker, har: «... Maria en aura av selvstendighet og har et fristed med rom for egne tanker. (...), men uavhengig av mannen» (Lium, 2016, s. 47). Det bekreftes også i Lukas 2, 19: «... Maria gjemte alle disse ord og grundet på dem i sitt hjerte» (Bibelselskapet, u.å).

Versjonen fremstår som en mindre opphøyet utgave enn det vi ofte forbinder med dette motivet. Motivets opphav er fra starten av Jakobsens karriere som tekstilkunstner og motivet kan ha blitt valgt fordi hun selv var gravid med sitt første barn (Leithe, 2012, s. 34).

Elevblikket

Begge klassene gjenkjenner Maria og Jesus som motiv (Vedlegg 3). KDA har flere faglige kommentarer enn MK, blant annet at fargebruken er den samme som i klassiske malerier med samme motiv. De legger også merke til at Madonna vises mye større enn kirka, og at tema må være kjønns-synet. Maria har ansvar for oppdragelsen av Jesus, og framstilles dessuten mer hellig i og med at hun skinner mens barnet ikke har glorie. En annen tolker stripene som gitter, at kvinnen er innesperret, mens en tredje tenker at det Moder Jord, ikke Maria.

MK definerer ikke noe tema, men beskriver det de ser – et kors i bakgrunnen, at babyen Jesus ser redd ut, men også at kirken er fengselet i Kardemomme by. En elev sier: «Hvorfor har kunstneren gjort budskapet så ullent? Det kunstneren vil si er ikke tydelig!» Det nærmeste de kommer et dagsaktuelt meningsinnhold, er at Jesus og Maria generelt er viktige for noen – men ikke for vedkommende.

6.1.2 Den røde tråd

Analysen er avgrenset til midtpartiet. Utsmykningen er på 90 kvadratmeter, så stor at det måtte deles opp i tre deler tatt de arkitektoniske rammene i betraktning.

Samtidig med at utsmykningen ble montert i Realfagsbygningen viser oversikten i forfatter Hege Duckerts bok «Norsk kvinnehistorie på 200 sider» blant annet at Gro Harlem Brundtland ble statsminister i 1981, to år etter at Likestillingsombudet ble opprettet. I 1981 ble også Målfrid Grue Flekkøy verdens første barneombud (Duckert, 2021, s. 210).



Figur 21: *Den røde tråd*, 1982 av Else Marie Jakobsen. Foto: privat

Pre-ikonisk nivå

Monumentaliteten til tross oppleves teppet intimt og nært. Dette er det midterste av tre felt hvor alle er plassert i nær sammenheng med hverandre. Formatet på hvert felt er 6 x 5 meter med en asymmetrisk komposisjon med flere diagonale former i ulike størrelser, og der sammenstillingen er en collage. Utsmykningen er vevd med ulike teknikker og vi ser i dette feltet at Frida Hansens transparent-teknikk er brukt. Effekten av denne er lett, luftig og svevende. Synlige rennings-tråder i åpne flater mellom vevde partier står i forhold til hverandre. Både lengde og bredde i de vevde partiene er ulike, og det varierer hvor delene er plassert i komposisjonen. Renningstråden er av naturfarget forholdsvis tykk bomullstråd og lintråd i kombinasjon, den oppleves tett. Renningen henger så høyt det lar seg gjøre opp mot taket og når nesten ned til gulvet. Avslutningen av renningen mot gulvet er spesiell på den måten at steiner er festet til renningen for å holde den på plass, noe som er utført på alle de tre store utsmykningsdelene. Betongveggen er synlig bak renningen.

Helhetsinntrykket er tett fordeling med mønster på alle flatene, det er mye som skjer og et mylder av detaljer, som en collage av ulike uttrykk og epoker. Det er åpne mønster og mer klare flater og større mønster øverst, mot midten blir det mer variasjon i motiv, detaljrike mønster og tettere plassering mellom de vevde flatene med motiv. Det er for eksempel lett å legge merke til mennesker, ansikt, større motiv og klare fargeflater.

Men det oppfattes likevel som helhetlig, og gjennom alt framtrer den varme røde tonen og den åpne renningen som rammer inn de gjennomgående vevde sikksakk-feltene. De igjen binder alle delene sammen. De i hovedsak røde og rosa som brytes opp med innslag i hvitt og enkelte andre farger som jordfarger og blånyanser som nærmer seg kjølige grå. Øverst er fargene lyse, nesten hvite. Nederste del er i mørkere fargeskala og oppleves roligere enn midtpartiet hvor mønstrene dominerer noe på grunn av detaljrikdommen. Motivene lenger ned er lettere å skille fra hverandre

Ikonografisk analyse

Det monumentale teppet *Den Røde tråd* er Norges største billedvev. Teppet gir et utsyn over norsk vevhistorie, kvinners usynliggjorte arbeidsinnsats og verdier som det er verdt å verne om. Jakobsen vevde sine forbilder og helter som motiv, og som Solhjell skriver i sin bok «God

kunst er ekte uttrykk fra kunstnerens indre», og utdyper videre at «Verk og liv blir koblet sammen, som om kunstnerens liv i noen grad var bestemmende for kunsten» (Solhjell, 2015, s. 110). Dette er påstander som har møtt mye motstand, det er jo selve kunstverket som skal fortolkes.

Det er fragmenter fra Frida Hansen og Hanna Ryggen Jakobsen hyller med motiv som er typisk for de begge. Hun lånte Hansens Jugend-blomster og motiv fra Ryggens *Mors hjerte* som sprenges av sorg når hennes barn er sykt (Paasche, 2016, s. 111). Ryggen var Jakobsens forbilde, og det samme var på mange måter også Hansen. Som stor beundrer av disse modige veverskene vevde hun deres motiv fra dem og satte i tillegg deres signaturer under.

Den røde tråd ble avduket i 1982 og som forfatter Leithe skriver omfavner alltid Jakobsen konteksten teppet skal være i (2012, s. 32 – 33). Det myke og feministiske i materialer og motiver står i skarp kontrast til den harde og maskuline betongen i realfagsbygningen (Opstad, 1987, s 71). Natursteinene som holder renningen på plass, hvor enkelte er bearbeidet med et hull i midten og andre har hull etter naturlige prosesser i havet. Steiner er harde, men den naturlige formen underbygger det feminine og myke.

Ikonologisk fortolkning - narrativ analyse

Selv om teppet ikke kan sees i sammenheng, kan det leses kronologisk og det er vår moderne tekstilhistorie som vises i midt-feltet (Opstad, 1987, s. 74). Med Hansen og Ryggen kan vi tolke det som symbol på norsk tekstilkunst sin utvikling mot autonom kunstform, på vei mot aksept og godkjenning. Det er altså en sterk kontrast i motivets innhold, teppets narrativ og det som studeres i realfagsbygningen. Også i forhold til Solhjells forklaring på utsmykninger i offentlige bygninger, hvor hensikten er at de gjerne skal forsterke eller symbolisere betydningen av virksomheten i bygningen de er knyttet til er kontrasten stor (Solhjell, 2015, s. 75).

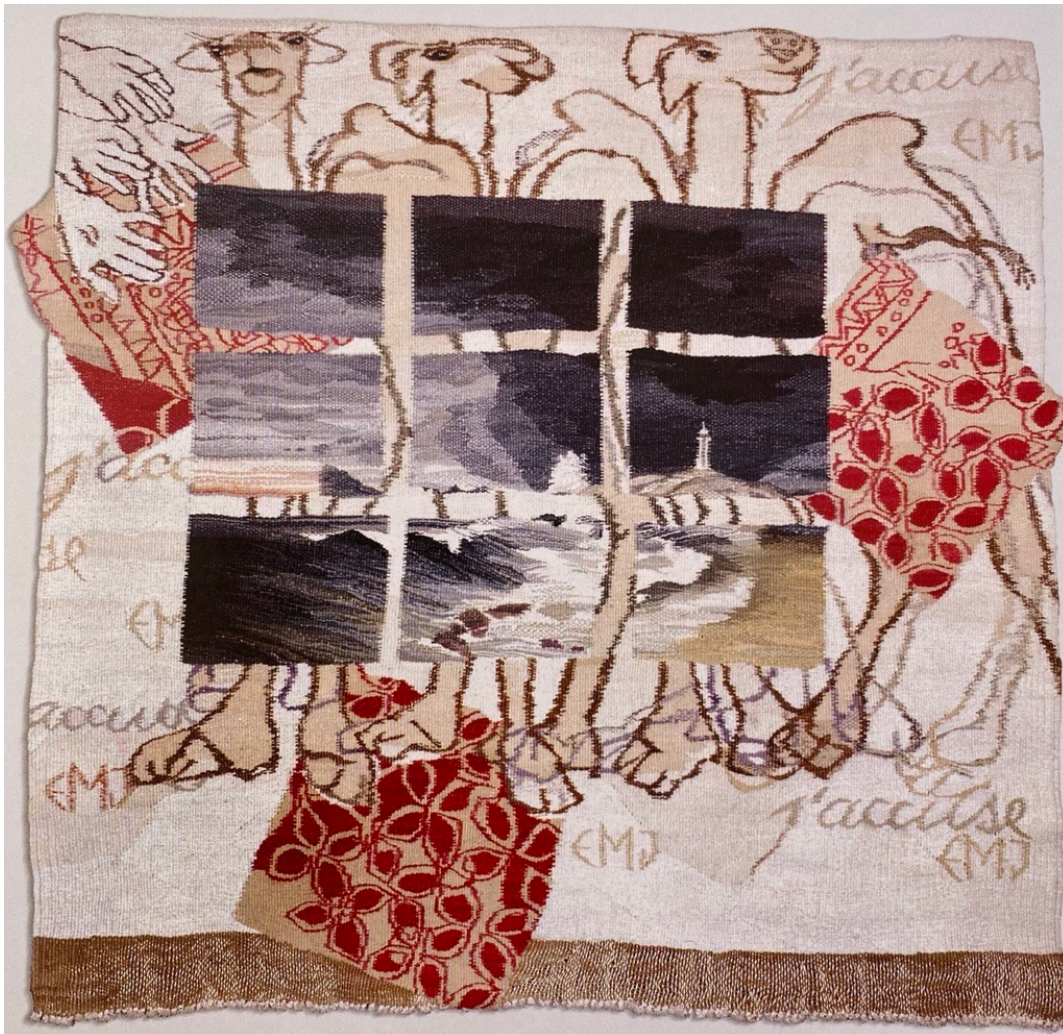
Det er virkelig som om teppet virker inviterende, det har en varm og myk kraft som fremstår som viktig i kontrast til den massive betongkonstruksjonen. Når du ser og møter teppet, kjennes det som du «endelig» blir tatt imot etter å ha gått gjennom en lang, tung og grå betong-korridor. Forfatter Lium mener verket «... fortsatt står like rødt og aktuelt, både i fager og budskap» (s 143, Lium, 2016).

Billedveven er konvensjonelt i likhet med Bayeux- og Baldisholteppet fordi fremstillingen er gjengivelse av historiske skikkelser og hendelser (Falch, 2013, s. 63). Alle tre er tekstile arbeid, som utsmykker et rom. I teppene finner vi også portrettkunst som på 1800-tallet viste attributter, et tegn på hva personen stod for og holdt på med. Den første og den tredje og siste delen, som ikke inngår i analysen, har da også referanser til henholdsvis norske vikingtekstiler og referanser til Baldisholteppet (Iversen, 2019, s. 16), og til Jakobsen sine samtidige veversker, særlig fikk Synnøve Anker Aurdal en dominerende plass, men vi finner også Unn Sønju og Britt Fuglevaag med flere. Jakobsen tok til og med, med en liten bit av Gerhard Munthe selv om hun ikke anerkjente han på samme måte som kvinnene som vevde for han. Hans syn på roller var antakeligvis noe standardisert. Han tegnet og malte plansjer og populære motiv fra eventyr og sagn, men kvinner utførte det tekstile vev-arbeidet, det gjorde han ikke selv.

Det er altså kvinner som hylles, alle som har vevet og som vever i dag fordi vev har vært endel av kvinners hverdag fra Evas tid og fram til i dag. Jakobsen fremstilte kvinners arbeid i veven med utgangspunkt i billedvevens historie. I 2008 ble Jakobsen kreert til æresdoktor ved Det teologiske Menighetsfakultet. I sin tale startet hun med:

Det sies at det er nøden som har lært naken kvinne å spinne. Da må jo nøden ha lært naken kvinne å veve også, for en må jo både spinne og veve for å få noe å skjule seg med. Jeg tror ikke det er nøden som har gjort kvinnene oppfinnsomme" (...) "... fant de fort ut at de kunne gi teppene økt verdi ikke bare ved å legge forskjellige farger i veven, men også ved å bruke enkle prydmønstre. Disse ble enten vevet direkte i veven eller de ble brodert på etter at stoffet var ferdig vevet og enda senere trykket de mønsteret på ved hjelp av sjablonger. Menneskene fant ut at de kunne gi tekstilene en spesiell kraft ved å veve inn spesielle tegn og symboler og solkors, hakekors, stjerner og knuter. Solkors og hakekors hadde med fruktbarhet og styrke å gjøre og knutene skulle hindre onde krefter i å bryte løs. Disse teppene fulgte menneskene fra vugge til grav. De skapte høytid når de tjeldet veggene til fest ved de store høytider, men teppet lå også over kisten når den døde skulle føres til sitt siste hvilested og teppets kunstferdige knuter skulle hindre ham fra å gå igjen» (2008).

6.1.3 Dromedarene og tekstilkunsten



Figur 22: *Dromedarene og tekstilkunsten*, 1991 av Else Marie Jakobsen. Foto: Kjartan Bjelland

Av eksempler på kamp for likestilling på starten av 1990-tallet skriver kulturjournalist Hege Duckert at i 1990 likestilles kvinner og menn som arveberettigede til den norske tronen, partnerskapsloven vedtas og pappaperm blir innført. Nordens første kvinnelige biskop ble Rosemarie Köhn og ikke før 1999 blir Rubina Rana den første innvandreren som leder 17. mai komiteen i Oslo (Duckert, 2021, s. 211).

Pre-ikonisk

Billedveven er rektangulær med litt større bredde enn høyde. Det første jeg legger merke til er de tre dromedarene øverst i det lyse feltet, selv om det er mye som er «i veien» for å kunne se hele omrisset av dyrene. De konkurrerer med det dominerende midtpartiet med et

oppdelt rutenett av Peder Balkes naturalistiske landskapsmaleri *Fyr på den norske kyst* (1855) vevd i farger. Men bak og omkring maleriet står tre dromedarer, overlegne som om de overser tekstilkunsten de er omgitt av. Tekstilkunsten er gjengitt som tre mønstrede tepper i sterk rød farge. Tekstilen øverst til venstre i motivet blir liksom presentert eller gitt til motivet av flere hender. Ned mot midten av bilderammen blir et annet av teppene tråkket på av den ene dromedarens klover og det siste tekstilet kommer ut av endetarmen til dromedaren på høyre side av bildet. Fem ulike steder står også anklagelsen «J` accuse» sammen med initialene EMJ, som er Jakobsens egne.

Fargene er i lyse naturtoner, men tekstilene som er vevet i rødt med blomstermotiv er jevnt fordelt i flaten. Noe av det røde gjentas også i det ni-delte rutenettet som overlapper dromedarene. Kontur eller omriss er valgt i fremstilling av klovdirene. Overlappingen av alle de ulike elementene gir dybde og motivet oppleves dynamisk. Balkes maleri er opprinnelig malt med lys og skygge som gir det en helt annen dybdevirkning enn hva som er vanlig i billedvev. Ser man nøyer på originalmaleriet, har det tekstile kvaliteter med penselstrøk i skyer og bølger som nesten ligner tråder.



Figur 23: *Fyr på den norske kyst*, 1855, av Peder Balke. https://snl.no/Peder_Balke.

Ikonografisk analyse

Motivet er et uttrykk for frustrasjonen og skepsisen Jakobsen hadde over mannlige kunsthistorikere som kun var opptatt av å dissekere og analysere kunsten, og den klassiske inndelingen i 3 x 3 ruter illustrerer denne skjematisk tilnærmingen til og vurderingen av kunst (Iversen, 2019, s. 16). Det tredelte rutenettet er sammen med det gyldne snitt og diagonaler typiske komposisjonstrekk i kunst og design. De stiliserte detaljene og abstrakte mønstrene rundt rutenettet ligner uttrykk man kan finne i andre verk som Bayeux-teppet, Baldisholteppet og arbeider av Gerhard Munthe, Frida Hansen og Hanna Ryggen.

Til eksamen i estetikk 2020 omtalte jeg dette verket og skrev at initialene EMJ, kan sees i sammenheng med de franske ordene eller anklagelsen «J accuse», *Jeg anklager*, som en signatur direkte rettet mot dromedarene. Sammen med tittelen hjelper dette oss å forstå sammenhengen mellom dromedarer, teppene og tekstilkunsten. Sitatet «J accuse» viser til forfatteren Èmile Zolas berømte artikkel, et åpent brev fra 1898, som ble trykket i en av Frankrikes aviser etter en omstridt spiontiltale mot den jødiske offiseren Alfred Dreyfus. Zola anklaget (J accuse) Frankrikes daværende president (Winther, Store norske leksikon, februar 2020). Denne historiske hendelsen kan ha sammenheng med billedvevens plassering i Norges lovgivende forsamling (Graasvoll 2020).

Ikonologisk fortolkning – narrativ analyse

Institusjonskritikk er tema i dette protest-teppet og omhandler menns syn på kvinner. «Skjematisk», det skal «være som det har vært», «ikke tenke nytt» og «kvinne kjenn din plass» er alle ord og uttrykk som kan passe til en dypere mening av teppet. Det er ett av til sammen tre protesttepper mot mannlige kunsthistorikere og kunstkritikere sin nedvurdering av kvinnelige kunstnere (Falch, 2013, s. 58). I boka som ble gitt ut, like etter at Jakobsen gikk bort, i forbindelse med hennes første større soloutstilling ved Sørlandets kunstmuseum i Kristiansand, ble Jakobsens kamp mot et foreldet kunstregime med konservative teorier som startet allerede tidlig på 70-tallet, vist fram som et arbeid med resultater (SKMU, 2013, s. 9). I 1979 ble hun valgt inn i som styremedlem i Nasjonalgalleriets styre og var i denne rollen fram til 1982. Det var første gang en tekstilkunstner fikk innpass i en samling med ansvar for å bygge opp en representativ samling med norsk kunst (2013, s. 56).

Jakobsen sikret større grad av synlighet for tekstilkunst, men det viste seg i en oversikt utgitt i 1992 av Museet for samtidskunst (som hadde overtatt samlingen av Nasjonalgalleriets innhold av kunst fra 1945 – 1988) at tekstilkunst kun var økt med tre verk, - Jakobsen var ikke representert blant disse (2013, s. 56). Det er en tydelig kritikk knyttet til kjønnsperspektiv i tillegg til institusjonskritikken og dermed også maktforhold.

Jakobsen var opptatt av konteksten hennes arbeider skulle stå i, både med tanke på hvor teppet skulle henge og hvem som skulle ha det (Halvorsen, 2012). Forbindelsen til tema, tid og sted skaper en egen relevans, noe som i høyeste grad gjaldt for *Dromedarene og tekstilkunsten*. Da Jakobsen vevde protestteppet, var anerkjennelse av tekstilkunst som billedkunst det mest sentrale budskapet. Teppet var og er et tidsbilde og et tidsvitne på samtidens maktmisbruk hos kunsthistorikere og kunstkritikere. Det er ikke nytt at billedvev brukes til å beskrive aktuelle hendelser og forhold slik vi har sett med for eksempel Viking-teppene og Baldishol-teppet. Jakobsens billedvev ble på sin side kjøpt inn i 1995 for å utsmykke en annen maktinstitusjon, nemlig Stortinget. Det hang først i et møterom ifølge kurator i KORO, (personlig kommunikasjon, 3. februar 2020). I 2019 ble det, som tidligere nevnt, omdreiningspunkt for en utsmykking av Stortingets nye del i Prinsens Gate 26 på Wessels plass. *Dromedarene og tekstilkunsten* kan forklares som et stykke samtidskunst med spesifikk relevans da det ble produsert i 1991, men har fått ny relevans i dagens samfunn, og knyttet til dette er likestillingsarbeid fortsatt aktuelt.

Elevblikket

Begge klassene beskriver billedveven som tegneserieaktig (Disney, Istdid, cartoon-ish) og noe kaotisk, selv om KDA ser kontrasten mellom rot rundt Balkes maleri og det i seg som pent og ro-givende. KDA nevner andre kontraster som havet til Balke og ørkenen til dromedarene, det figurative og det non-figurative, mens MK tolker havet og dromedarene som to forskjellige steder i verden og kobler det til klimaforskjeller og miljøpolitikk. En går lenger og tenker at vevnaden viser at vestlig eller europeisk kunst har underlagt seg østlig kunst fordi det er kameler (de bruker ikke «dromedarer») der. Ellers synes MK at bildet er flatt, fargene i moll-stemning og komposisjonen er rotete, selv om én ser det gylne snitt og en planlagt plassering av de røde teppene.

KDA er inne på at dromedarene kan symbolisere noe annet. Også de er inne på en øst-vest-problematikk med at vestlig kunst er mer verdsatt og har høyere status enn for eksempel arabiske tepper. At Balkes maleri er fremst, mener de er grunnen til at temaet må være vestlig sensur av noe eller noen. Et forslag er av østlig kunst, en annen av tekstiler. Det følges opp med et motargument om at alle vil ha bunad, og at den nesten er blitt hellig. Det kommer også fram noe kjennskap til vev. En har sett mye om vev på YouTube, en annen har kanskje vært på en utstilling med billedvev, mens en tredje kjenner til en kunstner som vever graffiti. Det er også en kontrast til vev ut fra hvor mye tid som må gå med til planlegging i vev siden feil ikke kan skjules med ny maling. Det gjør at veving er en innsnevring av kunstnerens frihet.

6.1.4 Haugtussa



Figur 24: *Haugtussa*, 2003, av Else Marie Jakobsen. Foto: Kjartan Bjelland

Pre-ikonisk

Motivet er tredelt og i hvert av feltene ser vi en kvinneskikkelse som er Veslemøy eller Haugtussa, hovedperson i diktsyklusen med samme navn skrevet av Arne Garborg i 1895, og i oppfølgeren «I helheim» fra 1901 vandrer Haugtussa gjennom dødsriket. I leseretning ser vi fra venstre Veslemøy, sovende, med øynene lukket. I bakgrunnen står en skikkelse i hvitstripete kledning og holder en kalk, et gammelt drikkebeleg, i hver hånd. Kalkene er dekorert med et øye. Det er flere detaljer i dette feltet: et stearinlys med brennende flamme, et stort blått øye og et rutenett.

I midt-partiet sitter Veslemøy og holder hendene mot hodet i fortvilelse mens storøyde dødnings-hoder vrimler rundt henne. Hun er kledd i en sterk oransje-farget kjole med prikkemønster. Et vesen med seks bein er plassert nederst i feltet. Knokler danner et slags mønster i bakgrunnen, vevd i ulike mørke jordfarger som går i ett med den dype blåfargen.

I teppets siste felt ser vi Veslemøy stående oppreist. Hun holder et anker i hendene og er kledd i en tradisjonell hverdags-stakk med mønstret skjørt og rød overdel, en bluse formet som et hjerte. Bak henne ser vi et kors og to fugler. Det er vevet inn flere små røde hjerter i nederste del. Veslemøy smiler lett.

Teppet er rektangulært i formen, litt lengre i bredden enn i høyden med hovedfarger i grønt og et dominerende blått midtparti. Andre farger som oransje og jordfarger er brukt i klær og detaljer. Fargene gjentas flere steder i motivet og tydeligst ser vi dette med oransje og rødt, den lyse-hvite fargen, og det blå. Teppet oppleves rolig og virker stabilt fordi det er elementer av symmetri. Det ser ut til å være ull som dominerer garntypen i teppet. Det er utført i en jevn og tett vev-teknikk, men med stor variasjon i framstilling av for eksempel klærne Veslemøy har på seg.

Ikonografisk analyse

Det som skildres i de tre feltene er livskampen, og som Leithe skriver i sin bok indentifiserte både Kirsten Flagstad og Else Marie Jakobsen seg med historien. Haugtussa opplevde svik, kjærlighetssorg, fortvilelse og ensomhet. De onde og gode kreftene kjemper i

menneskesinnet. Motivet blir dermed et symbol på det gode som seiret og at Veslemøy er frigjort.

Kalken som søsteren holder i hendene, er dekorert med et øye og symboliserer at Veslemøy skal kunne se inn i andre menneskers liv eller skjebne. Veslemøy tar utfordringen ved å være synsk og får navnet Haugtussa (Leithe 2012, s. 65). Angsten for at døden skal seire og kampen for livet symboliseres gjennom det store øynet, det samme gjør alle de storøyde dødning-hodene (Leithe 2012, s. 65). Fuglene symboliserer sjelen (*The book of symbols* 2010, s. 238) og i Haugtussas kamp mot onde makter er fuglene kanskje et symbol for menneskers ønske etter grenseløs frihet for med vinger kan vi se på ting fra både jordens og himmelens perspektiv samtidig. Lys med brennende flamme symboliserer i kristen tro guddommelig tilværelse i den vanlige verden, og en enkeltflamme kan også assosieres med bevissthet og det å opprettholde håp og frihet (*The book of symbols*, 2010, s. 580).

Fargen grønn er sentral i teppet og denne symboliserer både fysisk livsenergi, men også håp - om å nå mål bortenfor det mørke (*The book of symbols*, 2010, s. 646). Personlig synes jeg billedveven gir fargeglede.

Haugtussa kommer ut av fortvilelsen, hun overlever og i siste felt oppleves hun rolig med det lille smilet. Hun oppleves rolig og som en kristen kvinne siden hun er omgitt av de tre symbolene tro, håp og kjærlighet: kors, anker og hjerte. Det forsterkes av en påfallende likhet med *Madonna*. Overdelen til Veslemøy oppleves som et hjerte og med Jakobsens beundring for Hannah Ryggen er det nettopp Ryggens billedvev *Mors hjerte* hun er inspirert av (Opstad, 1987, s. 34).

Ikonologisk fortolkning – narrativ analyse

Ser Jakobsen tilbake på sitt liv nå som hun er på slutten av sin kunstneriske karriere? Heller ikke Flagstad sitt liv ble lett. Etter år med stor suksess internasjonalt brøt 2. verdenskrig ut og hun måtte vende tilbake til Norge. Hennes ektemann hadde forretningsmessige kontakter med okkupasjonsmakten. Usanne og ondsinnede rykter om Flagstad begynte å ulme, og skulle etter hvert eskalere til voldsomme trakasserier. Den norske stat renvasket formelt Flagstad (Knapper, Kirsten Flagstad-museet u.å.). Jakobsen hyllet mange tiår senere Kirsten

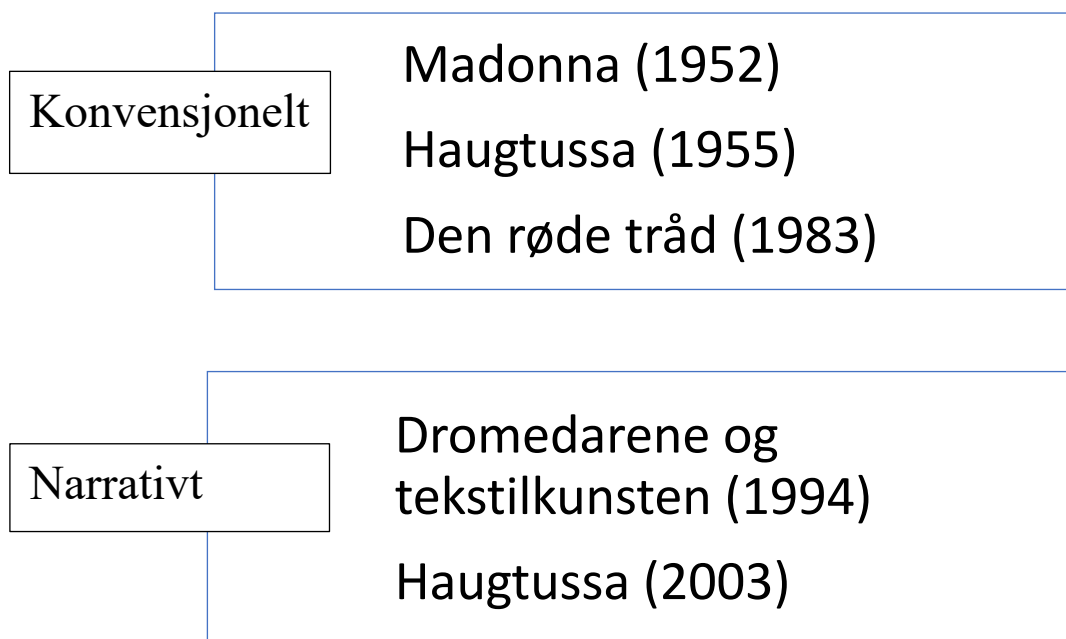
Flagstad i et nytt teppe. I dag henger dette i Sparebank1 på Hamar som tidligere hadde en bankdirektør med stor begeistring for Kirsten Flagstad (Grundt, A. Å. ansatt på Kirsten Flagstad-museet i telefonsamtale oktober 2021, personlig kommunikasjon, fortalte om teppet da jeg ønsket å få vite årstall da Jakobsen vevet teppet).

Teppet *Haugtussa* kan være vanskelig å plassere. Originalversjonen fra 1955 plasseres innen konvensjonelle rammer fordi det oppfattes som en illustrasjon til Garborgs diktbok. Men som jeg nettopp var inne på, kan 2003-versjonen leses narrativt ut fra en tolkning av at det viser et levd liv med sine erfaringer og forståelsen av dem.

6.2 Funn fra analysen

Følgende kapittel presenterer resultatene fra analysene. Empirien blir i etterarbeidet tematisert i forhold til metodene og det vitenskapsteoretiske fundamentet. Dette blir belyst og nøstet opp imot en besvarelse til problemstillingen.

De fire teppene som ligger til grunn for analysen grupperes ut ifra analysen og fortolkningen slik:



Figur 25: Oppstilling av billedvevene

I min redegjørelse av teppene har de til felles at temaet danner en sammenheng, men også en "rød tråd" gjennom hele Jakobsens kunstneriske karriere fordi hun stadig vevet tepper med kvinneperspektiv. Hun kjempet engasjert for at tekstilkunst skulle likestilles kunst laget av menn og at kvinners arbeid skal verdsettes på lik linje med menns. I *Den røde tråd* har hun både satt navn på sine historiske søstre og det de vevet, - hennes forbilder Hansen og Ryggen, men også samtidige veverker som Brit Fuglevaag og Unn Sønju. I den største tekstile utsmykningen i Norge satt hun navn på en rekke kvinnelige kunstnere og viste publikum hva de var opptatt av.

Samtidig viser teppene en tydelig utvikling mot et friere og mer særegent uttrykk, og dermed er det tegn som tyder på utvikling av meningsinnholdet. «Hva vi enn gjør, så må vi alltid begynne med noen «konvensjonelle» linjer og former» skriver Gombrich (1996, s. 562). Sitatet kan vise tilbake på grupperingen av de fire teppene hvor jeg har kategorisert *Madonna*, 1953, og *Den røde tråd*, 1983, i den konvensjonelle gruppen. *Madonna* er et konvensjonelt motiv som folk flest vil kunne gjenkjenne og forstå innenfor gitte rammer. *Den røde tråd* grupperes også som konvensjonelt fordi fortellingen som formidles virkelig er store begivenheter knyttet til norsk tekstilhistorie, kvinnekamp og kunsthistorie, dette kjenner vi igjen fra Oseberg-tekstilene og Baldishol-teppet. Vi ser i utsmykningen at Jakobsen var en moderne kunstner, samtidig som hun var tro mot den figurative tradisjonen.

Samtidsengasjementet hadde røtter tilbake til de første spor av norsk tekstilkunst samtidig som billedveven hennes var i tråd med samtidens kunstuttrykk. Selv om billedvev er en tradisjonell uttrykksform, er valg av motiv mangfoldig, variert og særegent. Det som Jakobsen i ren glede vever er komposisjoner hvor teknikk, farge og form forbindes sammen og skaper billedvev enhver kan betrakte på sin egen måte og lage egne fortellinger i møte med

Knyttet opp mot problemstillingen er det tydelig at Jakobsen etter hvert ble tryggere på sin rolle som historieforteller. Gjennom utallige komposisjoner i collage-form er budskapet og tekstilene nært knyttet sammen. Veven ble et middel for kommunikasjon med omverdenen.

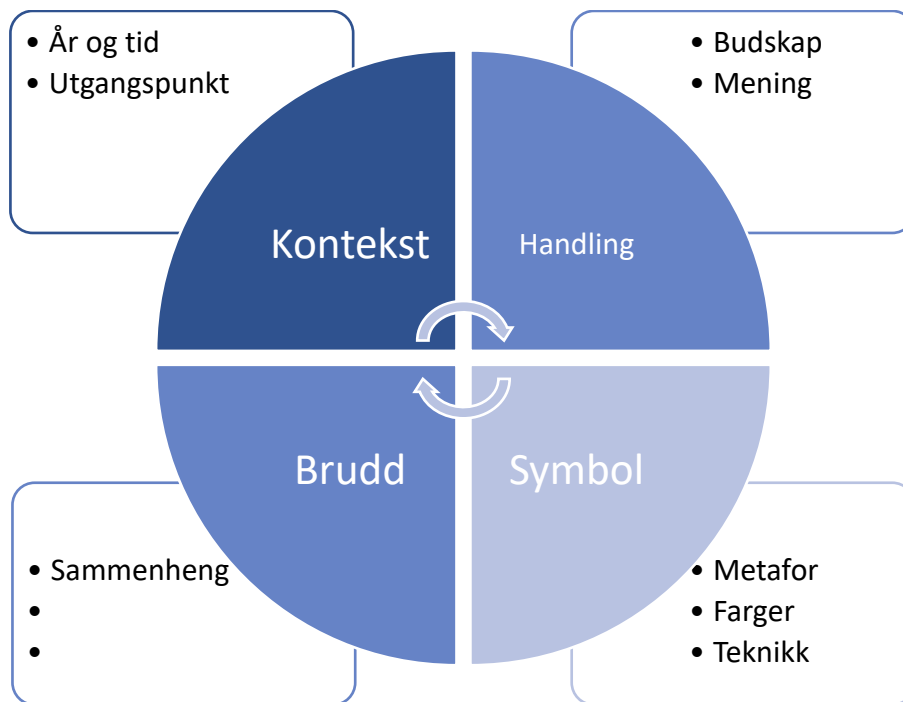
Hvordan meningsinnholdet utviklet seg i de fire teppene kan tolkes på ulike måter. En av disse er at Jakobsen ville fortelle noe og motivet er et narrativ som også kan sies å være en form for kommunikasjon. Jakobsen fortalte en fortelling til sitt publikum. Hennes narrativer hadde både formål, hensikt og mål. Vår førvitenskapelig kunnskap, som ligger i vår kultur, og forståelsen i et hermeneutisk lys, skaper til sammen ny tolkning og ny innsikt.

Jeg ser på Jakobsens arbeid med respekt for en kunstform som historien og hennes samtid formidlet som mindreverdige fordi det var kvinner som var veverker. Det har ikke vært mangel på kilder opp gjennom historien, men

6. 3 Fire kategorier i utviklingen

I denne systematiserte og forenklete versjonen av analysen valgte jeg ut fire kategorier som ser ut til å være dekkende for sammenstilling og sammenlikning, og som er nyttige for å vise og begrunne utviklingen av narrativer i Jakobsens karriere:

1. Kontekst
2. Narrativ
3. Brudd
4. Symbol



Figur 26: Illustrasjonen viser de fire kategoriene for sammenstilling og sammenlikning i narrativ utvikling.

Madonna

1. Teppet ble vevet i 1952 da Jakobsen ventet sitt første barn og var også hennes første billedvev etter mange år med å veve brukstekstiler
2. Opprinnelig himmeldronningen Maria med Jesus-barnet, men her hverdagskvinnen Maria med glorie. Motivet er velkjent, utallige reproduksjoner finnes og motivet har blitt brukt i tekstilhistorien og bibelske fortellinger. Fordi det er en skjematisk likhet, blir konvensjonell riktig gruppering
3. At glorien er erstattet av en korsformet bakgrunn, de tradisjonelle klærne,
4. Kors, kirke og fargene rød og blå

Den røde tråd

1. Som et behov for og kontrast til betong-konstruksjonen, i det mannsdominerte miljøet og det vitenskapelige perspektivet for bygningen så Jakobsen at noe kvinnelig, mykt, varmt og materialistisk trengtes
2. Kvinnelig tekstilhistorie fra vikingtid, helt fram til Jakobsen selv og sine samtidige
3. Protest mot mannsdominerte miljø innen ulike institusjoner og gjeldende holdninger, det myke og feminine i hardt og maskulint bygg, kvinner som gjengis
4. Fargen rød, teknikkgjengivelse, motivgjengivelser, signaturgjengivelse,

Dromedarene og tekstilkunsten

1. Den opprinnelige konteksten var diskusjonen om mannlige og kvinnelige kunstnere, og hva som er kunst og ikke. Kontekst i dag er teppets funksjon som endel av en større utsmykning med søkelys på materialet tekstil, og hvor det i tillegg til Jakobsen kun er unge, kvinnelige kunstnere representert.
2. Narrativet er kritikken mot kunstinstitusjonene og rangorden. Kritikk til menn som ser seg selv som høye herrer uten anerkjennelse og forståelse for tekstile kunstverk laget av kvinner. De høye herrene er bare interessert i klassiske malerier og ser ikke verdien av håndverk
3. Nytt billedspråk for samme tema, dromedarene viser til de høye herrene som fremstilles med nesen i sky, de ser ikke tekstilene som vises fram av kvinnehender. De trækker på tekstiler og snur bakenden til. Og Balkes oppdelte motiv i forgrunn gir en overlappende effekt.
4. Sitatet J'accuse og klar sammenheng til initialene EMJ, dromedarene, tekstilteppe-gjengivelse

Haugtussa

1. Kontekst i dag er at replikaen som ble vevet i 2003 henger i Kirsten Flagstads sommerhjem Amalienborg i Kristiansand (bygningen eies i dag av et eiendomsutvikler-byrå med kontorlokaler i selve bygningen. Huset leies ut til konfirmasjon, dåp og andre selskaper. De ivaretar Flagstads hus og hage). Opprinnelig kontekst var Flagstads bestilling til Jakobsen som fikk sitt første oppdrag på en billedvev.
2. Haugtussa som får den krevende oppgaven å være synsk og kampen hun gjennomgår alene etter å ha blitt sveket. Kjærlighetsorgen, ensomheten og utfordringene er dramatisk skildret, men det gode seirer
3. Kjennskap til Flagstads og Jakobsens livshistorie. At Jakobsen velger å veve et gammelt motiv på nytt, og at også Madonna-motivet går igjen. Bruken av symbolene
4. Kalk, øye, hjerte, fugler, tro - håp - og kjærlighet, uhyrer og fargesymbolikk: grønn, blå og rød – oransje

Oppsummert og sammenfattet kan det se ut til at Jakobsen i disse uttrykkene er i nær kontakt både med sine følelser og sitt kunstneriske engasjement.

I *Madonna* kan tilstanden ved å være gravid med sitt første barn være med på å gi uttrykket i billedveven det rolige uttrykket vi som publikum opplever. Det er en stor opplevelse som venter og selve motivet slik vi kjenner det fra kunsthistorien kan vel også sies å være stort. Narrativet er en mor og hennes barn og det emosjonelle aspektet kommer til uttrykk i det vare ansiktsuttrykket til Maria og de dempede fargene, men også på måten Maria holder rundt sitt barn. Men det kan bli for personlig.

I *Den røde tråd* synes det å være med blandede følelser Jakobsen uttrykker seg. Man opplever en engasjert påskjønning til kvinnelige kunstnere ved at hun bøyer seg i støvet for historien og de hun beundret høyest, men hun applauderer tydelig til alle sine samtidige tekstile billedkunstnere. På 1980-tallet har Jakobsen fått flere erfaringer knyttet til den negative prioriteringen av kvinnelig kunst og særlig tekstilkunst. Kanskje en følelse av harme har begynt å gjøre seg gjeldende når narrativet manifesteres på 90 kvadratmeter. Hun overtar rommet.

I *Dromedarene og tekstilkunsten* er det også kvinnekamp og tekstilkunst tema, men her ser vi tydeligere hvilken virkning alle årene med engasjement for saken har på Jakobsen. Det er vevet ca. ti år etter *Den røde tråd* og motivet oppleves helt annerledes, det er nytt uttrykk med flere bilder i ett. Hun utdyper temaet på en sammensatt måte, ved å karikere kunsthistorikerne som både holder nesa høyt hevet i sin overlegenhet og rolle og viser sitt sanne jeg ved ikke å nedlate seg til å se tekstilene. Hun bekrefter sin forargelse ved å veve egne initialer som et direkte angrep mot systemet. Konsekvensen er at fokuset rettes mot dette temaet og ikke like mye på Balkes motiv som finurlig nok er plassert sentralt over dromedarene. Det er som om utholdenheten gjennom årene i kampposisjon nå skal vises i ett siste uttrykk.

I *Haugtussa* assosieres det både til noe ukjent, dyp fortvilelse, men også til glede. Det blå midtfeltet med dødninghoder og Haugtussa sittende kledd i oransje kjole trigger oppmerksomheten uten å dominere for mye på grunn av de grønne partiene med røde

blikkfang på hver side. Kanhende viser motivet i teppet hun opprinnelig vevde i 1955 (og replika i 2003) til noe i Jakobsens liv til tross for at det er basert på Arne Garborgs bok. Det fremstår meningskapende, men gir samtidig ubalanse og oppfattes som et triggerpunkt fordi vi ikke helt forstår det personlige i teppet - glede og sorg, fortvilelse og glede i skjønn forening med klare fargeflater og symbolene.

7 Drøfting

Her skal undersøkelsen drøftes opp mot teorien. For å besvare problemstillingen har jeg valgt å vise til resultatene fra de to ulike analysemetodene narrativ analyse og ikonografisk analyse og i hovedsak konsentrere meg om kontekst, symbol og fortelling. Underveis i analysearbeidet ble jeg også oppmerksom på endel likheter i resultater, også disse vil bli belyst. Etter dette drøfter jeg hvordan meningsinnhold kan utvikle seg i lys av en narrativ kunstkarriere.

7.1 Resultatenes holdbarhet

Fire tepper er et lite utvalg å basere et resultat på, meningen har vært å finne (nye?) forklaringer på utviklingstrekk i dette utvalget. Analysene gir utfyllende informasjon blant annet om narrativ og utviklingen av disse, men det analysene ikke gir svar på er troverdigheten i mine funn. Av den grunn drøftes funn mot teori for bekreftelse eller i sammenheng til selve resultatet. Det er etter mine vurderinger en relevans i selve problemstillingen og det jeg vil finne svar på. I teori- og metodedel er andres materiale i bøker, avhandlinger, artikler og oppslagsverk tolket og sett i sammenheng til problemstillingen i denne avhandlingen.

De spesifikke svarene som analysene gav, bidro til at det er mulig å se hvordan meningsinnholdet utviklet seg og se på sammenhenger som forklarer dette. Prosessen den hermeneutiske sirkel bidrar til er en ganske anvendbar og god metode for analysen. Ved å sette opp ny sammenheng med kombinasjonen narrativ og ikonografisk analyse, men også ved trekke inn nye generasjoner.

7.2 Bevissthet i rollene

Utgangspunktet for denne avhandlingen har en tyngde i egen bakgrunn og erfaringer. Som tekstil-interessert, tidligere faglærer i formgivingsfag på videregående skole i 20 år og mitt personlige forhold til Jakobsen gjennom mange år - også i et praksis-fellesskap ligger til grunn. Min for forståelse med billedvev er derfor nært og personlig noe jeg forsøker å nøytralisere inn i rollen som objektiv forsker i håp om påfyll og forståelse i bredde og dybde.

Dette med å ha en bevissthet på nøytralitet ser jeg også som et viktig punkt i diskusjonen og jeg skal forsøke å være oppmerksom i prosessen.

Utvalget ble gjort etter lang tid med vurderinger. Var det arbeider med mye bruk av teknikk, eller politiske tepper, tidlige tepper eller de vi vevde sammen som skulle belyses. Eller hva med det største i målestokk, av alle - *Den røde tråd*? Etter eksamen i estetikk ble det klarere at kvinnekampen var den jeg følte sterkt for å følge og det viste seg raskt hvor mange tepper Jakobsen vevet med kvinner som referanseramme. Deretter ble utvalget som viste en bredde fordelt på aktive år satt.

7.3 Billedtepper som sanseopplevelser

Deweys distinksjon mellom akademisk og estetisk persepsjon blir en forklaringsnøkkel for Jakobsens verk (2005, s. 113). En teori er lineær, gitt og bestemt, men en sanseopplevelse tolker og fortolker stadig nye narrativer. Derfor kan *Madonna* bety to ting, noe som kommer enda tydeligere fram ved å sette to ulike varianter opp mot hverandre. Slik en ung kunstner vil oppleve det annerledes på grunn av andre erfaringer, rekonstruerte nok også Jakobsen meningsinnholdet 50 år senere (antall år mellom verkene). Narrativet har gjennomgått en utvikling fra å være religiøst fundert til å bli et politisk og sosialt uttrykk. Solhjell bekrefter dette, for når kunst stilles ut i ny kontekst, påvirkes opplevelsen, betydningen og tolkningen (2005, s. 51). Derfor forteller nødvendigvis ikke verket én sannhet, for da ville det vært en gjenkjennelse av fakta, men det dannes et narrativ basert på den estetiske persepsjonen (2005, s. 54). Ikke bare Solhjell bekrefter dette, også billedveverske Sønju sier i intervjuet (Sæterdal, *Absolute Tapestry*, 2020: 7:35, 3. mai) at ekte kunst oppstår imellom kunstnerens intensjoner, det som er skapt og det tilskueren opplever og ser. Verk *Sønju* utførte for 25 år siden ser hun selv på nye måter i dag enn da det ble vevet.

7.4 Narrativ

Er som kjent en historie eller fortelling og kan gjerne være knyttet til store historiske hendelser (Lium) som visualiseres eller uttrykkes på ulike måter. Et narrativ har en logisk struktur og Bruner hevder vi organiserer vår verden gjennom den logiske og narrative tenkemåten. Fantasi og forestillingsevne er viktig å ta i bruk ifølge Jerome Bruner (1990, s. 51) og i analysen av de fire teppene ser vi tydelig logisk struktur men også en utvikling hvor

nettopp fantasi og forestillingsevne er bevisste virkemidler som i *Dromedarene og tekstilkunsten* med en ny sammenkobling av elementer i komposisjonen, i *Haugtussa* hvor vi kan velge å se tilbake på Jakobsen historie, fortvilelsen i egne personlige opplevelser og kampen hun stod i for anerkjennelse av tekstilkunst og i *Den røde tråd* med det kvinnelige aspektet som dominerende narrativ i kontekst som utsmykning i den spesifikke bygningen. Jakobsens bruk av narrativer er et eksempel på hvordan kunst hjelper oss å utvide vår horisont (Vygotsky et. Al, 1978, s. 85–86). Vi er publikum og Jakobsen guiden.

Et viktig virkemiddel ved narrativer er bruddet som får oss til å søke etter meningen med uttrykket (Bruner, 1990, s. 48). Det gjøres på forskjellige måter, og det er også bruddet som gjør at *Den røde tråd* kan sies å være et protestteppe. Der er det motiv og omgivelsene vevnaden henger i, som skaper ubalanse. Men ubalansen er avhengig av konteksten. Hadde *Den røde tråd* hengt på et museum, ville triggerpunkt vært nøytralisert. Et argument for det siste er Deweys «doing – undergoing» (Dewey, 2005, s. 45–46).

Men narrativer er også «doing – undergoing». Man har opplevd noe som bearbeides og uttrykkes i et kunstverk. Det er tydelig i *Dromedarene og tekstilkunsten* der Jakobsen fanger inn Deweys to måter å oppleve kunst på, akademisk og estetisk persepsjon (2005, s. 112). Kunstkritikerne har den akademiske tilnærmingen der noe er definert innenfor og utenfor, mens Jakobsens hevder at også billedvev er kunst fordi det både følger kunstens regler og gir en opplevelse.

På samme måte som Jakobsen satte ord på manglende likestilling, er Stramrud inspirert av det som *ikke* var i Tangen-samlingen. Narrativets kanskje viktigste funksjon er at det viser fram alternativer, nye verdener og forståelser. På den annen side, hva slags anerkjennelse vil kvinner egentlig ha er et tema Solhjell sparket i gang med spørsmålet om hvem som har definisjonsmakten i dag. For også det er et narrativ, hvem som egentlig har makten. Kanskje det er så enkelt at vi bare ser på våre egne hjertebarn, ikke andres.

7. 5 Billedtepper som situasjonsbegreper

Vi kan se utvikling i Jakobsens narrativer blant annet i forhold til hvilken kontekst teppene befinner seg i. Særlig er *Dromedarene og tekstilkunsten* et teppe som kan sies å ha fått ny relevans i den nye sammenheng som midtpunkt blant kunst til utsmykning, utført av unge kvinnelige kunstnere. I denne opphøyde rollen er Jakobsens protestteppe del av en endring på samme måte som Jakobsen selv. Hun er blitt et forbilde for unge med-utsmykkere og kan også ha fått rolle som en som blir beundret på samme måte som hun selv hadde Hansen og Ryggen som forbilder. Dromedarene fremstilles som infantile med nesen i sky, - det er flere motiv i samme bilde og måten Jakobsen plasserer inn Balkes maleri, dog oppdelt, - er helt nytt for oss. Det bryter med vår oppfatning av billedvev, og dermed endres også narrativets funksjon. Hennes tepper forteller noe, de er situasjonsbegreper og bruddet er viktig i narrativet.

I arbeid med å analysere fikk jeg styrke i teori som står i forbindelse med den hermeneutiske analysen og tolkningen av Jakobsens fire verk oppstår ny forståelse. Hennes viktigste arbeid er ikke billedvevene i seg selv, men bevisstgjøringen av og understrekningen av kvinners selvstendige rolle og deres kanskje undervurderte bidrag til kunst spesielt og samfunnsutviklingen generelt. Det timelige i tidsspennet, på vel 50 år uttrykt gjennom hennes egen dokumentariske karriere og fysiske arbeid. Fordi narrativet om kvinnerollen utforskes fra billedvev til billedvev, går hun aktivt inn i narrativet i seg og tar del i en endrings- og ikke minst erindringsprosess. Narrativet omfatter ikke bare hennes medsøstre som hun er opptatt av å fremheve, men like mye henne selv og eget rom som samfunnsengasjert, skapende utøvende kunstner. Hvem hun er som menneske, som kvinne. Meningsinnholdet veves med tråd for tråd, verk for verk, slik at coda i dag kan forstås annerledes enn i 1952.

Særlig to av verkene *Dromedarene og tekstilkunsten* og *Haugtussa* får fram dette.

Førstnevnte ble omdreiningspunkt for utsmykningen på Stortinget og kanskje enda viktigere er det at i replikaen av *Haugtussa* kan anes et nytt narrativ. Billedveven portretterer ikke bare et stort forbilde, en hun beundret og som var en støttespiller nemlig Kirsten Flagstad,

men like mye henne selv. Hun har stått i spranget mellom myter og virkelighet - tradisjon og fornyelse.

Haugtussa kan også i denne sammenheng tolkes som *Madonna* uten barnet. Samme ikonografi som *Madonna*, men uten Jesus-barnet. Her klarer hun seg alene. Når man kjenner til *Madonna* er det her bruddet ligger. Bruddet med forventningene. I *Madonna* er Maria ingenting uten Jesus. I *Haugtussa* står hun på egne ben og som kvinne har hun dermed fått en annen rolle.

7. 6 Nymaterialitet

Jakobsen var opptatt av og glad i å formidle sine meninger og budskap, ikke bare visuelt gjennom sitt tekstile uttrykk i veven, men også i møte med interesserte. Hun var aktiv innenfor dette i flere sammenhenger og i alle årene. Også i dag brukes bilder som minner til formidling, slik vi husker tilbake til vikingtid og andre tidsepoker. Slik sett får alle nye studenter i Realfagsbygningen i Bergen et møte med en utsmykning som viser seg å inneholde scener helt tilbake til vikingtid og fram til 1980, og narrativet om kvinnekamp og kamp for anerkjennelse. *Den røde tråd* leker også med nymaterialitet som tekstiler i et betongbygg, men som likevel ikke følger konvensjonene om hvordan et teppe skal se ut med sine åpne partier. Bruddet i *Den røde tråd* er konteksten det befinner seg i, Realfagsbygningen. Selv om teppet i seg selv kan grupperes innenfor det konvensjonelle og det som formidles er bruddet altså selve bygningen og konteksten teppet er i. Det samme kan vi se på Stortinget hvor *Dromedarene og tekstilkunsten* henger utstilt, alle som ankommer bygningen gjennom inngangen på Wessels plass får et møte med Jakobsens tolkning av datidens kunstteoretikere.

I *Dromedarene og tekstilkunsten* er bruddet også Balkes motiv som Jakobsen plasserte over de andre elementene i komposisjonen. Maleriet har et uttrykk preget av penselstrøk som kan gi assosiasjoner til tråder og tekstiler, men hva gjorde at Jakobsen valgte dette maleriet av alle norske malerier)

7.7 Didaktisk bruk av billedvev

At *Den røde tråd* er utformet som det er, gjør at det i seg selv bryter med publikums forventninger om hva billedvev er. Det følger ikke byggets linjer, men går på tvers av det, og rødt er også en ganske sterk signalfarge. Det er virkemidler som inviterer publikum til å bli kjent med vevnaden og gjøre dem nysgjerrige på motiv og innhold.

Kommentarene fra KDA og MK tyder på at forforståelsen er viktig. *Madonna* er et såpass kjent motiv at de gjenkjenner det, mens dromedarene assosieres med tegnefilm.

Haugtussa kan også trekkes inn i fag som norsk og Folkehelse og livsmestring i skolen. 2003-versjonen kan leses narrativt ut fra hva vi dag vet om Flagstad og Jakobsen, samt sistnevntes karriere og motiver i verkene. Da kan også se den urettferdigheten Jakobsen sloss mot som kvinnelig kunstner i et kvinnelig materiale som ble regnet som håndverk. De to kvinnene gikk på en måte gjennom et mareritt på hver sin måte, noe som sammenfaller med Garborgs oppfølger til *Haugtussa* fra 1901, *I helheim*.

Formidling er for at neste generasjon skal kjenne til ulike billeduttrykk og kjenne til både kunst og håndverk. Ungdom i dag lite vant med billedvev forteller de selv i den 45-minutter lange bildeanalyse-økta. De har mindre erfaring med og kjennskap til materialer, men bruker digitale løsninger hvor bilder deles i små format og fremstår som glatte og flate. En tanke om tidsperspektivet med å veve et teppe ble også tatt opp i sekvensen med bildeanalyse da en av KDA-elevne sa: «... tenk på det ville tidsperspektivet ... (...) ... vevere må være gale!».

7.8 Budskap med livsnærhet

Om kunstnere, hevder Gombrich, mener folk at det er en mann som skal lage kunst akkurat slik de har sett det tidligere. Men, det er nettopp dette en kunstner ikke kan gjøre, hevder forfatteren videre fordi det som allerede har vært gjort ikke lenger utgjør noe problem. Så fortsetter han med «Det finnes ikke noe slik som Kunst. Det finnes bare kunstnere - menn og kvinner som har fått den vidunderlige gaven å kunne balansere former og farger mot hverandre til de virker «riktige» og, enda sjeldnere, som er så gjennomført redelige at de ikke kan nøye seg med halve løsninger, men er i stand til å gi avkall på alle effekter og overflatisk suksess til fordel for slitet og kvalen ved alvorlig arbeid» (1996, s. 597).

Men, Jakobsen holdt seg ikke lenge innenfor det konvensjonelle. Hun var utøvende kunstner i modernismens samtid og forsøkte akkurat som eldre kunst gjorde, å løse bestemte problemer (Gombrich, 1996, s. 557). Jakobsen betraktet kvinner med dyp sympati og medfølelse. Hun kjente og forstod det underliggende, selve opplevelsen og situasjonen og valgte å framstille motiv og budskap med livsnærhet. Gjennom valg av farger, linjer og motiv uttrykker hun følelser. Narrativet sees i sammenheng med kvinnerollen, et motiv hun gjentok over flere år.

7. 9 Jakobsens triggerpunkt

At Ryggen ble definert som billedkunstner i Norges kunsthistorie i 1977 og ikke Jakobsen, kan være det som trigget henne (SKMU, 2013, s. 98). Man kan påstå at det gjorde henne bevisst på bruken av narrativ, for skal man vise samfunnsengasjement i billedvev, må det kunne formidle bestemte meninger. *Den røde tråd* var nok ikke tydelig nok. Det er derimot *Dromedarene og tekstilkunsten*. Der lyktes hun så godt at vevnaden ble omdreiningspunkt i Stortingets nye del. Det er god grunn til å hevde at omtalen må ha vært et vendepunkt for hvordan Jakobsens meningsinnhold. Kanskje det er mer riktig å si omdreiningspunkt, for på en måte går hun inn i en hermeneutisk spiral der hun skrur opp diskusjonen et hakk.

8 Oppsummering

Denne masteravhandlingen har hatt som mål å omfavne Jakobsens billeduttrykk med større forståelse og innsikt. Det som kan sies å være unikt for hennes billedvev. Engasjementet for formidling av egne ideer, meninger og budskap i de varierte motivene hvor vi kan se og forstå narrative. Hun utviklet seg i en estetisk kontekst, gjennom billedvev over flere tiår og dette er blitt belyst i en analyse av fire tepper med kvinneperspektiv.

Dermed har jeg bidratt til refleksjon om billedvev og tekstil som uttrykksform. Det er i oppgaven flere eksempler knyttet til sentrale og historiske tekstilkunstnere og verk. Samtidig viser jeg også til relevans og billedveversker som er engasjerte og aktive i dag. I tråd med dette omtales også kunstnere som uttrykker seg på andre måter enn billedvev, men som forholder seg til tekstil kunsthistorie og kvinnelige kunstnere før dem. Det har vært verdifullt å sette søkelys på andre kunstnere og billedveversker i koblingen med fortolkningen av Jakobsens tepper hvor jeg særlig så etter utviklingen av meningsinnholdet. I samspillet mellom Jakobsen som billedveverske, egne erfaringer og elevs betraktninger har det samlet sett ført til ny forståelse og kunnskap om meningsutvikling. Gjennom analyse av de fire teppene *Madonna*, *Den røde tråd*, *Dromedarene* og *tekstilkunsten* og *Haugtussa* fikk jeg et bredt grunnlag for ny forståelse..

Billedvev som uttrykk er i seg selv et felt ikke mange forholder seg til, men Else Marie Jakobsen som kunstner og billedveverske, med 583 verk bak seg og som var utøvende kunstner i mer enn 60 år - kan sies å dekke et bredt emne. Av det hun vevet finner vi altertepper, utsmykninger, private bestillinger, billedvev som henger i museum - som inngår direkte i formidlingsarbeidet, i offentlige institusjoner og tepper til minne om personer som har gått bort. I tillegg til motiv med politiske budskap og kultur og tradisjon Det som i avhandlingen har fått størst oppmerksomhet er de fire teppene til Jakobsen, og det som kom fram i undersøkelsen. Hun kan sies å ha vært en svært moderne og banebrytende for sin tid. Hun tok kontroll og fant en velegnet vei hvor hun hadde regien. Det i seg selv er beundringsverdig. Verkene har mye kraft i seg, men er også sanselige og de treffer mange.

Jeg forsøkte å ha en spørrende holdning som utgangspunkt for refleksjon for å oppklare det spesifikke i uttrykket og motivet samtidig som jeg strebet etter beste evne å være kritisk til meg selv i forskerrollen, metodene og resultatet. Det var utfordrende på bakgrunn av min nære relasjon til Else Marie, med det var til stor hjelp å ha andre til å se det hele utenfra. Slik sett har jeg også fått utviklet mitt eget narrativ. Det har vært en vesentlig prosess å arbeide med avhandlingen og en glede å finne anledning til å veve mer enn jeg har klart å prioritere i travle hverdager, på flere år. Gleden av å friske opp det jeg lærte og på nytt kjenne stolthet for denne tradisjonsrike uttrykksmåten. Fremover vil jeg veve mer, det er mange motiv jeg er fristet av å gå i gang med. Jeg trenger å utvikle meg videre og fortsette å bygge på kunnskapen jeg fikk overført. Billedvev er som kjent et verneverdig håndverk og en immateriell kunnskap som formidles med ord, - fra en som kan til en som vil - i relasjon.

Til slutt blir de stående disse tre, kvinnerolle, narrativ og meningsinnhold. Og størst blant dem er meningsinnholdet, for det knytter sammen trådene i livsveven.

9 Forslag til videre forskning

De fire utvalgte verk jeg har omtalt har en felles tematikk, og viste seg å være en fin sammenkobling for undersøkelse og analyse i denne besvarelsen. Andre måter jeg kunne valgt å løse undersøkelsen på ville vært å sette søkelys på Jakobsens fargebruk, teknikk eller ett av de andre emnene hun arbeidet innenfor. Det ville også vært interessant å se på tepper utført innen en bestemt tidsperiode eller se hennes virke i kombinasjon med en annen kunstner.

Med en så stor produksjon er det et mangfold av muligheter. Min mening er at det viktigste er å formidle til andre om Jakobsens kunstkarriere. Det vil være berikende for andre å få gleden av å se hennes allsidige verk, og da kommer jeg tilbake til tanken om en Instagram-konto i Else Marie Jakobsen sitt navn. På en slik side kan det opplyses om konkrete opplysninger om hvor ulike verk er mulig å se, hva de er laget av, når det ble vevet og lignende.

Videre forskning kan altså være knyttet til digitale plattformer, formidling om billedvev som uttrykksform hvor også film eller video er et medium som ofte benyttes. Ved levende bilder kan en tilskuer bli inspirert og kanskje selv lære å veve, i eget tempo, når det passer, ...

Referanseliste

- Adsen, Å. (2019, 15. mai). Det er på tide at flere forstår hva som befinner seg utenfor Oslos kjerne. *Adresseavisen*.
<https://www.midtnorskdebatt.no/meninger/kronikker/2019/05/15/Det-er-p%C3%A5-tide-at-flere-forst%C3%A5r-hva-som-befinner-seg-utenfor-Oslos-kjerne-18997359.ece>
- Aure, V. (2011). *Kampen om blikket: En longitudinell studie der formidling av kunst til barn og unge danner utgangspunkt for kunstdidaktiske diskursanalyser*. [Doktorgradsavhandling]. Universitetservice US-AB.
- Andersen, P. T. (2016). *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi*. Universitetsforlaget.
- Anker, T. (2020). *Analyse i praksis. En håndbok for masterstudenter*. Cappelen Damm AS.
- Bale, K. (2009). *Eстетikk. En innføring*. Pax Forlag.
- Benjamin, W. (2008). «Kunstverket i reproduksjonsalderen» i Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk (1936–39). I Bale, K. & Bø-Rygg, A. (Red.). *Eстетisk teori: en antologi* (s. 214–239). Universitetsforlaget.
- Bibelselskapet (u. å.). *Bibelen* (1930-oversettelsen). Hentet 22. mars 2022 fra <https://bibel.no/nettbibelen?slang=bokmal30>
- Birkeland, T. L. S. (2010). *Arne Ekelands De siste skudd (1940): En stilistisk og ikonografisk analyse*. [Masteroppgave]. Universitetet i Oslo.
- Bjerke, M. P. (2014, 30. januar). Vi lever på en stjerne. *nrk.no*.
https://www.nrk.no/kultur/anmeldelse_-vi-lever-pa-en-stjerne-1.11508068
- Brodskaja, N. (2007). *Symbolism*. Grange Books.
- Bruner, J. (1986). *Actual Minds, Possible Worlds*. Harvard University Press.
- Bruner, J. (1990). *Acts of meaning*. Harvard University Press.
- D'Alleva, A. (2005). *Methods & Theories of Art History*. Laurence King Publishing Ltd.

- Dewey, J. (2005). *Art as Experience*. Perigree, Penguin Group.
- Dewey, J. (2008). «Å gjøre en erfaring» fra *Art as experience* (1934). I Bale, K. & Bø-Rygg, A. (Red.). *Estetisk teori: en antologi* (s. 196–213). Universitetsforlaget.
- Dietrichson, S. (2019, 17. januar). *Hannah Ryggen: hyllet av samtiden, glemt av ettertiden*. Kilden. <https://kjonnsforskning.no/nb/2019/01/hannah-ryggen-ble-hyllet-i-sin-samtiden-glemt-av-ettertiden>
- Didriksen, C. (2009). *Fra mørke til lys. En analyse av fire av Else Marie Jakobsens altertepper med vekt på Kristusskikkelsen*. [Masteravhandling, Det teologiske Menighetsfakultetet]. MF Open. <https://mfopen.mf.no/mf-xmlui/bitstream/handle/11250/161092/C%20Didriksen.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Duckert, H. (2021). *Norsk kvinnehistorie på 200 sider. Fra forsømmende fruentimmer til skamløse jenter*. Kagge forlag.
- Enger, C. (2022, 28. januar). Under stjernene. *Dagens Næringsliv*, D2, s. 48–54.
- Facebook (2020, 28. oktober) *Landart*. Hentet 5. mars 2022 https://nb-no.facebook.com/pg/LANDARTnow/posts/?ref=page_internal
- Gombrich, E. H. (1996). *Verdenskunsten* (3. utg.). H Aschehoug & Co.
- Graasvoll, L. I. (2020). Eksamen i estetikk, kunst i kontekst. [Upublisert eksamen, OsloMet].
- Halvorsen E. M. (2012, 31. desember). Else Marie Jakobsen til minne. *Vårt Land*, s. 28.
Hentet 1. november 2021 fra <https://kirken.no/globalassets/fellesrad/oslo/menigheter/ostre-aker-og-haugerud/sentrale%20dokumenter/else-marie-jakobsen-nekrolog.pdf>
- Hammer, S. H. (2021, 20. mars). Gikk i strupen på kunstnermyten. *Klassekampen*. <https://klassekampen.no/utgave/2021-03-20/gikk-i-strupen-pa-kunstnermyten>
- Handlingsbåren kunnskap. (2021, 5. september). I *Wikipedia*. https://no.wikipedia.org/wiki/Handlingsb%C3%A5ren_kunnskap
- Haugtussa. (2021, 14. mars). I *Wikipedia*. <https://no.wikipedia.org/wiki/Haugtussa>
- Haugtussa (Grieg). (2022, 16. mars). I *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Haugtussa_\(Grieg\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Haugtussa_(Grieg))

- Iversen, T. S. (2019a). Materialets tale. I Iversen, T. S. (Red.). *Materialets tale: kunstens taktile språk* (s. 8–47). Oslo: Stortinget/Kunst i offentlig rom (KORO).
- Iversen T. S. (Red.). (2019b). *Materialets tale: kunstens taktile språk*. Oslo: Stortinget/Kunst i offentlig rom (KORO).
- Knapper, R. Kirsten Flagstad museum. Hentet fra <https://kirsten-flagstad.no/biografi>
- Koro (u. å.). *Erkebispegården i Trondheim*. Hentet fra <https://koro.no/prosjekter/erkebispeg%C3%A5rden-trondheim/?highlight=else%20marie%20jakobsen>
- Koefoed, H. (2007). *Modernismen i Kunsthistorien fra 1870 til 1990-årene*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Kristiansen, K. (2017). Alle hun møter har opplevd å miste noen av sine kjære. *Adresseavisen*. Hentet 5. april <https://www.adressa.no/kultur/2017/01/15/Alle-hun-m%C3%B8ter-har-opplevd-%C3%A5-miste-noen-av-sine-kj%C3%A6re-14058365.ece>
- Krogh, T. (2014). *Hermeneutikk. Om å forstå og fortolke*. (2. utg.). Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Larsen, I. S. (2019, 21. september). Full krangel om kjønn i kunsten. Hentet fra <https://www.minervanett.no/dag-solhjell-eva-bull-holte-kunst/full-krangel-om-kjonn-i-kunsten/195794>
- Leithe, J. (2012). *Else Marie Jakobsen: Levd liv. Vevd liv*. Janne Kathrine Leithe.
- Lindekleiv, H. M. (2021, 1. oktober). Menneskerettighetene krever et trossprang. *Vårt land*, s. 34–36).
- Lium, R. N. (1996). *Jubileumsboken, Hannah Ryggen 100 år, 1894–1994*. Tapir Forlag.
- Lium, R. N. (2016). *Tekstilkunst i Norge*. Museumsforlaget.
- Mørstad, E. (2021, 19. august). Fargesymbolikk. I *Store norske leksikon* <https://snl.no/fargesymbolikk>
- Nasjonalmuseet (2021, april). Baldisholteppet – beundring, bevaring og bruk. Hentet 28. oktober fra <https://www.nasjonalmuseet.no/utstillinger-og->

[arrangementer/nasjonalmuseet-arkitektur/arrangementer/2021/4/mot-et-nytt-museumforedrag-baldisholteppet/](https://www.husflid.no/fagsider/roedlista)

Norges Husflidslag (u.å.). *Rødlista*. Hentet 6. november 2019 fra

<http://www.husflid.no/fagsider/roedlista>

Opstad, G. (1987). *Else Marie Jakobsen*. Oslo: J. M. Stenersens Forlag A.S.

Opstad, G. (2003). *Else Marie Jakobsen* (Utstillingsbrosjyre). Hentet fra

<https://www.nb.no/items/baaf207ed7ea0ec99d9ac64546a31aad?searchText=oaiid:%22oai:nb.bibsys.no:990310626364702202>

Os, A. (2012, 19. desember). Vevde kvinners likestilling i teppene. *Fædrelandsvennen*, s. 18–19. Hentet 5. april 2021 fra

<https://kirken.no/globalassets/fellesrad/oslo/menigheter/ostre-aker-og-haugerud/sentrale%20dokumenter/vevde-kvinnens-likestilling-i-teppene---fvn.no.pdf>

Paasche, M. (2016). *Hannah Ryggen – En fri*. Pax Forlag A/S.

Paasche, M. (2016). *Forhandlinger med historien: Hvordan en arkivstudie over Hannah Ryggens kunstnerskap ga grunnlag for kritikk av det normative i kunsthistorien*.

[Doktorgradsavhandling, NTNU]. NTNU Open. https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/bitstream/handle/11250/2506017/Marit%20Paasche_drphilos.pdf?sequence=1

Panofsky, E. (1983). *Billedkunst og billedtolkning*. Utvalgte artikler. Nyt Nordisk forlag Arnold Busck

Samuelsen, A. M. (2013). *Formidling av kunst til barn og unge*. Universitetsforlaget.

Sjøvold, A., B. (1976). *Norsk billedvev*. Huitfeldt forlag.

SKMU, Sørlandets Kunstmuseum. (2013). *Else Marie Jakobsen / Billedvev og engasjement*. Kai Hansen Trykkeri.

SKMU, Sørlandets Kunstmuseum. (2020). *Kunstnermøte*. (Utstillingsbrosjyre).

Solhjell, D. (2015). *Dette er kunst*. Oslo: Universitetsforlaget.

Stramrud, M. E. (2020). *Keramisk faktaopplysning*. (Brosjyre).

- Absolute Tapestry (2020, 3. mai). *Tapestry talk: Unn Sønju* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=UsBVwHHA-Gk>
- Svelstad, O. E. (2021, 19. januar). *Feministisk kunstprosjekt: Fargar T-skjorter med kvinneleg urin*. https://www.nrk.no/kultur/feministisk-kunstprosjekt_-fargar-t-skjorter-med-kvinneleg-urin-1.15312196
- Sønju, U. (1998). *Opus* [Billedvev]. OsloMet, Oslo, Norge.
<https://uni.oslomet.no/uukunstformidling/kunstverk/opus/>
- Sørly, R. og Blix, B. H. (Red.). (2017). *Fortelling og forskning: Narrativ teori og metode i tverrfaglig perspektiv*. Orkana akademisk.
- Thue, A. (1986). *Frida Hansen. En europeer i norsk tekstilkunst*. Universitetsforlaget AS.
- Tilrem, K. (2019). *Frida Hansens Fin- de- siècle. Sosiale og estetiske perspektiver*. [Masteravhandling, Universitetet i Oslo]. DUO vitenarkiv.
<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/70459/Masteroppgave-Kristin-Tilrem.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Veiteberg, J. (2019). *Hold stenhårdt fast på greia di: Kunst og feminisme i Norge 1968-1989*. Litografia AS.
- Vetlesen, A. J. (2014) *Hva er etikk* (4. utg.). Universitetsforlaget.
- Vygotsky, L. S., Cole, M., John-Steiner, V., Scribner, S., & Souberman, E. (1978). *Mind in society: the development of higher psychological processes*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Østby, Ø. J. (2013). *Narrative smykker. Design som anvendt erfaring*. [Masteravhandling, Høgskolen i Telemark]. USN Open Archive. <https://openarchive.usn.no/usn-xmloi/handle/11250/2438665>
- Østby, Ø. J. (2016). *Innovativt håndverk: design og produktutvikling for gullsmedfaget*. Gaidaros.

Vedlegg 1: Oversikt utvalgte billedvever

Oversikt over tepper med kvinneperspektiv

Tittel	Utført
Madonna I	1952
Madonna II	1953
Haugtussa	1955 og 2003
Elsk din neste	1959
Torgkone	1966
Ærefrykt for livet	1975 og 1986
Den røde tråd	1982
Ullstrømper til Afrika	1982
Den røde tråd	1983
Fortidsminner	1983
Ukens navn I	1984
Ukens navn II	1984
Maria og barnet	1986
Bleke minner om en mor	1986
Hommage Grete Nash	1988
Dromedarene og tekstilkunsten	1994
Kvinnfolkarbeid damask I	2005
Kvinnfolkarbeid damask II	2005
Kvinnfolkarbeid strikk	2005
Kirsten Flagstad	Ukjent

Vedlegg 2: Faksimile

Else Marie Jakobsen om alterteppet i Lund kirke

ELSE MARIE JAKOBSEN
OM ALTERTEPPEP I LUND:

Motivets enkelhet i dette teppet er Jesus og de 12 disiplene samlet ved det siste måltidet skjærtorsdags natt. Bordet er dekket med skinnende hvit damask med brød og vin. I nattverdbordets hvite kors aner vi Jesu liklede med naglemerkene. Motivets enkelhet er altså det som foregår rundt nattverdsbordet. Et sentralt motiv i kirkekunsten som kunstnerne aldri blir ferdig med.

I detaljenes mangfoldighet kan jeg som tekstilkunstner føle meg mer fri til å spille opp med flere tekstile teknikker og uttrykksformer, og øse inn fra skaperverket det vakreste jeg kan tenke meg: tistelen, liljen og påfuglen. I detaljenes mangfoldighet i dette teppet ligger håpet om en oppstandelse – en ny verden.

Et ganske lite frø fra en tistel blir til stengler og deretter til frukt som igjen utvikler seg videre til frø. Øverst ser vi avtrykkene – fossilene – av frøene, og frøene faller siden til jorden for å spire på ny. Eller som Svein Ellingsen skriver i sin vakre skjærtorsdagssalme:

*"Såkom som dør i jorden,
lever i nye kom.
Kristus, i måltidets samfunn
gir du oss livets brød.
Deg skal vi takke og tilbe!
Slektenes evige lovsang
stiger fra natt og død!"*

Guds påske gjelder ikke bare de fromme. Guds påske handler om fornyelsen av hele vår jord og er et stadig nytt skapelsens evangelium til en truet og livstrett jord og menneskehet. Uten oppstandelsen i naturen ville jorden vært like øde og tom som den var før den første skapelsens dag. Derfor synes jeg at både dyr og planter har noe i påske-evangeliet å gjøre. Detaljene i teppet forteller hvordan jorden forløses. Jesus måtte legges i en grav og dø, som et såkorn i jorden, og nettopp der i graven ligger håpet om en ny verden, en oppstandelse.



Det var et underlig sammentreff at innvielsen av alterteppet skjedde på Maria budskaps dag. For både tistelen og liljen hører sammen med Mariadagen. Liljen er selve symbolet på Marias renhet. Liljen og tistelen forteller om Jesu unnfangelse – at Maria bevarte sin renhet midt i verdens synd.

Tistelen er symbolet på sorg og synd og går helt tilbake til syndefallet. "Så skal jorden være forbannet for din skyld! Med møye skal du være nær deg av den alle ditt livs dager. Torner og tistler skal den bære, og du skal ete urtene på marken", sier Gud til Adam.

Tistelen har sine torner, og er også blitt et symbol på Jesu lidelse. Tornekronen som soldatene kronet Jesus med før korsfestelsen,

var en parodi på den krans av roser som den romerske keiseren bar ved festlige anledninger.

Noen har forsiktig bemerket at det er litt underlig at jeg tok tistelen og ikke en vakrere og mer eksotisk plante for å vise naturens oppstandelse eller livets syklus i dette teppet. Men Bibelen forteller at veldig mange av menneskene som fikk betydning i bibelhistorien, slett ikke var fromme engler, men tvert imot mennesker med både pigger og torner. Som morderen Moses, tyven Jakob og synderen David. Men disse fikk være et redskap. De lot seg bruke av Herren og ble skinnende eksempler på Guds undergjeringer med oss mennesker.

MOTIVETS ENKELHET -
DETALJENES MANGFOLDIGHET

Det var heller ikke bare fromme mennesker som satt rundt bordet denne skjærtorsdagskvelden. Det var tileren Tomas, fornekeren Peter og forræderen Judas. Til tross for sin ufylkommenhet fikk de delta i det hellige måltidet. Derfor kan også vi med stor frimodighet ta til oss den samme vinen og det samme brødet. Ikke på grunn av vår prektighet, men fordi vi som skrøpelige og sultne mennesker trenger det.

I kristen kunst er påfuglen et bilde på udødelighet. I en legende fortelles det at påfuglens kjøtt ikke kunne råtne. Og de fargerike, selvlivsende ringene på påfuglens hale ble også kalt Guds øyne.

I altertavlen i Lund kirke har jeg ønsket å forene et sentralt og kjent motiv med en utsmykning. Altertavlen skal ikke bare være et bilde på en vegg, men gå inn som en del av rommet. Bevegelser og linjer i teppet fortsetter videre oppover til et møte med takhimlingen. Vi trenger ikke noe "skymalt" tak slik som i Oddernes kirke. For vi får himmelen med selende skyer inn i kirkerommet. Og vi får naturen og katedrallignende grantrær fra gulv til tak gjennom sidevindene. – Kan vi ha det bedre?

Den rødfargede renningen binder fragmentene i teppet sammen. Disse røde trådene strekker seg fra tak til gulv, fra himmel til jord. Rødt er kjærlighetens og blodets farge.

Materialene i teppet spenner fra kostbar naturalsilke til gratis nylonilke. I "Vraket" på Flekkerøya har jeg gått i årevis og samlet inn gamle, utslitte fisketrokker og fillete fiskegarn. Teppet blir derfor også et symbol på vår kirke – Guds menighet på jorden. Den er ikke først og fremst et sted for kristelige prektigheter eller eksklusivt menneskemateriale, men for det som menneskelig sett er vraket. Gud kan som den virkelig store kunstneren se en skinnende mulighet i ethvert menneske.

Vedlegg 3: Bildeanalyse i Vg3 KDA og MK

Bildeanalyse i Vg3 KDA / MK

Referat etter bildeanalyse Vg3 KDA på en skole på Østlandsområdet,
gjennomført 10. januar 2022

Tid; 45 minutter

1 lærer

14 elever (på grunn av Corona restriksjoner og rødt nivå på videregående skole var det halv klasse av opprinnelig 28 elever).

-en av elevene deltok ikke, men gikk ut av klasserommet

-en annen elev deltok heller ikke, men satt hele timen opptatt med egen PC.

Timen startet med at jeg informerte om at bildeanalysen er til bruk i en masteravhandling og at undersøkelsen er anonym. Deretter gjennomførte faglærer i KDA den planlagte økten.

Etter de første lysbildene bestemte læreren seg for å samle alle elevene helt oppe ved prosjektoren slik at alle stod samlet i en halvsirkel.

Under følger notatene fra timen med bildeanalyse; dialogen og samtalen mellom elevene, læreren stilte spørsmålene.

Dromedarene og tekstilkunsten.

Spørsmål 1. Hvordan opplever du det du ser?

Elev 1. *Dromedarene har Disney-look!*

Elev 2. *Jeg ser hav og strand, eller et pent bilde i midten og kaos rundt.*

Elev 3. *Ja, akkurat som kontrasten; pent – rot.*

Elev 4. *Jeg tenker på ørken. Ørken rundt og hav i midten, er plasseringen det gyldne snitt?*

Elev 5. *Er det et vindu med horisont?*

Elev 6. *Se på de røde lappeteppene, de er mange steder og til og med bak landskapet. De røde synes jeg er typiske tepper.*

Elev 7. *Hvorfor viser den ene kamelen rumpa*

Spørsmål 2. Hva tror du er tema i denne billedveven, hva er det kunstneren uttrykker?

Elev 1. *Kunstneren uttrykker hjertesorg.*

Elev 2. ... – *eller kulturkrasj, siden det er figurativt og non-figurativt.*

Elev 3. *Er det sensur? Blir noe eller noen sensurert? For vi ser jo kunst bak det pene bildet.*

Elev 4. *Ja, - tenk på kameler og dromedarer i ørkenen. Tenk hvor tørste de er og når de nesten dør av utmattelse forstiller de seg at de ser en Oase. Det heter Fata Morgana og betyr speilbildet.*

Spørsmål 3. Er noe i motivet fremhevet som mer viktig enn noe annet?

Elev 1. *Det pene bildet tar mest oppmerksomhet.*

Elev 2. – *men også de røde teppene, synes jeg.*

Elev 3. *ja, - men hva med de hendene, - hva betyr hendene? Og se, kamelene eller dromedarene trækker på det røde teppet! Jeg ser mer enn bare landskapet.*

Elev 4. *Enig, og se på det andre teppet det som går ut av kanten på bildet, der til venstre. Ser dere?*

Elev 5. *Dromedarene minner om de derre i Istid-filmene.*

Elev 6. *Er dromedarene symbol på noe?*

Spørsmål 4. Er det noe du legger spesielt merke til?

Her var det ingen nye betraktninger eller innspill fra elevene.

Spørsmål 5. Er dette dagsaktuelt?

Elev 1. *Ja, jeg tror dette er et tema om vestlig sensur og at egen kunst verdsettes høyere enn kunst fra andre land. I vesten er vi kritiske til andre uttrykk og kanskje dette motivet er noe med arabiske tepper - og det er ikke status!*

Elev 2. *Ja, bildet i midten viser hva som regnes som valuable kunst og det er noe helt annet enn tekstiler*

Elev 3. *Jammen, tenk på bunader da! Den er jo nesten blitt hellig og alle vil ha bunad. Og verdien av å ha en bunad. Hvorfor er den så populær og verdifull?*

Spørsmål 6. Hva tenker du om billedvev?

Elev 1. *Jeg kjenner billedvev fra Midtøsten.*

Elev 2. *Bestemor har veggtepper overalt i hele huset, akkurat som de røde på bildet.*

Elev 3. *Jeg ser faktisk mye på YouTube om vev.*

Elev 4. *Jeg vet om en kunstner som vever graffiti. Hun har utdannet seg her i Oslo og tenk på det ville tidsperspektivet! Sprayboksen bare «Schhhhhh» (eleven gjør en bevegelse i lufta, - en hånd som sprayer) og vev. Det er helt vilt! Vevere må være gale!*

Elev 5. *Sprayboks og vev, hmmmmm.*

Elev 6. *Jeg tror tekstilkunst krever SÅ mye planlegging, - det er helt annerledes enn maling og jeg tenker at det er snakk om innsnevring av frihet fordi det er umulig å ta opp dersom du gjør en feil.*

Elev 7. *Det tar mye tid!*

Elev 8. *Jeg tror jeg husker en utstilling jeg så en gang med billedvev.*

Elev 9. *Hvis jeg skulle veve i dag ville det vært et portrett av meg og vennene mine*

Elev 10. *Eller Trump.*

Madonna

Spørsmål 1. *Hvordan opplever du det du ser?*

Elev 1. *Er det samme kunstner? Ja, det må det være, se de samme EMJ, jeg kjenner det igjen fra det andre bildet!*

Elev 2. *Det er Jesus og Maria!*

Elev 3. *Et fett kors som lyser*

Elev 4. *Ja, det må være Madonna og det er like farger som i de klassiske maleriene, de gamle*

...

Elev 5. *Ja! Hva betyr rød ...?*

Elev 6. *Lilla, og også blå er kongelig – vent, lilla er det samme som påske, er det ikke?*

Elev 7. *Veldig stor Madonna og liten kirke!*

Spørsmål 2. *Hva tror du er tema i denne billedveven, hva er det kunstneren uttrykker?*

Elev 1. *Kjønns-synet! Moren til Jesus har ansvar for oppdragelsen.*

Spørsmål 3. *Er noe i motivet fremhevet som mer viktig enn noe annet?*

Elev 1. *Maria er større enn alt og er i kontrast til de gamle fremstillingene.*

Elev 2. *Hvorfor sitter hun oppå kirken?*

Elev 3. *Se på haka, det er bare en strek!*

Elev 4. *Det er noe kongelig, religiøst.*

Spørsmål 4. Er det noe du spesielt legger merke til?

Elev 1. *Vi ser helt konkret en mor med et barn. Moren lukker øynene. Uttrykket i øynene er typisk et tekstilt uttrykk. Har hun forresten munn? Jeg ser ikke så godt på det bildet.*

Elev 2. *Er Maria fremstilt mer hellig enn Jesus siden han ikke har hverken glorie eller krans? Maria skinner og har krans.*

Elev 3. *Er det egentlig Jesus?*

Elev 4. *Smart! Blir vi lurt av kirken?*

Elev 5. *Hva betyr mønsteret i korset og i bakgrunnen? Ser dere stripene? Jeg tror det er gitter! Hun er innesperret! Kanskje hun er i fengsel og er innelåst.*

Elev 6. *Kransen har ikke pigger eller torner.*

Elev 7. *Jeg tror dette er Moder Jord, innelåst i menneskets helvete.*

Elev 8. *Det kristne synet er at kvinner og mødre skal tie, de skal egentlig bare føde barn.*

Elev 9. *Dette er veldig dagsaktuelt! Jeg har en idé, - la oss møtes om 20 år og jeg tror ingen av oss vil føde barn! Ingen har fått barn om 20 år.*

Referat etter bildeanalyse Vg3 MK på en skole på Østlandsområdet,
gjennomført 13. januar 2022.

Tid; 45 minutter

1 lærer

14 elever (på grunn av Corona restriksjoner og rødt nivå på videregående skole var det halve klasse av opprinnelig 31 elever).

-en elevene kom sent og fulgte uinteressert med på hva de andre sa

-en annen elev var opptatt av egen mobil, hele timen

-en tredje elev gikk ut og inn av klasserommet, opptatt med andre saker.

Timen startet med at jeg informerte om at bildeanalysen er til bruk i en masteravhandling og at undersøkelsen er anonym. Deretter gjennomførte faglærer i MK den planlagte økten.

Læreren hadde bestemt at klassen skulle starte rett på lysbildene med de to teppene som skulle analyseres altså ikke en gjennomgang med eksempler på billedvev knyttet til Norsk tekstilhistorie. Forklaringen fra faglærer var at dette er likt det medie-byråer/-bedrifter gjør i møte med kunder når oppdrag blir presentert.

Før samtalen startet samlet alle elevene seg fremst i klasserommet, noen satt inntil bord mens andre satt mer fritt, ved prosjektoren.

Dette er dialogen og samtalen mellom elevene, læreren leste opp spørsmålene.

Dromedarene og tekstilkunsten

Spørsmål 1. Hvordan opplever du det du ser?

Elev 1: *Veldig kaotisk komposisjon*

Elev 2: *Hvorfor er kameler bak et annet bilde? Jeg ser at det er kameler på grunn av føttene og hodene.*

Elev 3: *Det er et teppe, - bare se nederst!*

Elev 4: *Hva mener du, - teppe? Til gulvet?*

Elev 3: *Nei, ... (tenker) det ser jo ut som teppe til veggen!*

Elev 5: *Hvorfor det?*

Elev 6: *Fordi det henger, du ser at det henger? Men, - jeg ser på elementene, det er mange ...*

Elev 7: *... i hvert fall et landskap-*

Elev 8: *Hva er de lappene*

Elev 9: *Det er ikke særlig fargerikt, synes jeg. Det er heller et flatt bilde.*

Elev 10: *Det er moll-stemning i de fargene*

Elev 11: *Nei, det er ikke et glad-teppe!*

Elev 12: *Det er så rolig i midten og alt det virr-varret rundt; hender/kameler/skrift/tepper*

Spørsmål 2. Hva tror du er tema i denne billedveven, hva er det kunstneren uttrykker?

Elev 1: *Mye tema. Jeg tolker det som to forskjellige steder i verden. Kanskje det er klimaforskjeller og miljøpolitikk?*

Elev 2: *Jeg visualiserer et rotete rom, men midt i rommet en oppredd seng.*

Spørsmål 3. Er noe i motivet fremhevet som mer viktig enn noe annet?

Elev 1: *Jeg tror tema er selve kunstprosessen som starter med masse kaos i hjernen og det pene bildet er selve bildet eller produktet.*

Spørsmål 4: Er det noe du legger spesielt merke til?

Elev 1: *Når vinduet ligger oppå det andre tenker jeg; er det et vindu, er det noen som betrakter noe eller er det en som ser ut på havet?*

Spørsmål 5: Er dette dagsaktuelt?

Elev 1: *Nei ... Dette er mer historisk. Både fordi det er kameler og fordi det er vevet.*

Elev 2: *Dra det litt langt da ... Sett at det er vestlig eller europeisk kunst versus østlig kunst. Da har kunst fra østlige strøk blitt underlagt europeisk.*

Elev 3: *Hmmm – på en måte er det tre lag i forskjellig stil: fordi den Cartoon-ish stilen er ny, også ...*

Spørsmål 6: Hva tenker du om billedvev?

Elev 1: *Imponerende*

Elev 2: *Kult*

Elev 3: *Ganske kult*

Elev 4: *Hæ! – ville dere fått det der til jul?*

Elev 5: *Det er unikt!*

Elev 6: *Er det meningen at det skal være fint?*

Elev 7: *Det er en veldig forstyrrende komposisjon, se i hjørnene og det er ingenting som passer sammen.*

Elev 8: *Jo, - det er jo det gyldne snitt, og de røde teppene er planlagt plassert*

Elev 9: *Er dette et typisk uttrykk i billedvev?*

Madonna

Spørsmål 1. Hvordan opplever du det du ser?

Elev 1: *.... Vet ikke helt hvorfor, men jeg tenker ... Jesus.*

Elev 2: *Jesus og Maria.*

Elev 3: *Komposisjonen føles strukket nedover.*

Elev 4: *Det er lite ansiktsuttrykk.*

Elev 5: *Den babyen ser redd ut!*

Elev 6: *Humrer litt ... Jeg har aldri sett Jesus redd før!*

Spørsmål 2. Hva tror du er tema i denne billedveven, hva er det kunstneren uttrykker?

Elev 1: *En redd baby – hehehe.*

Elev 2: *Det ser jo ut som et kors i bakgrunnen.*

Elev 3: *Åh*

Elev 4: *Og nederst til venstre ser jeg fengselet i Kardemomme by (eleven peker på kirken i motivet).*

Spørsmål 3. Er noe i motivet fremhevet som mer viktig enn noe annet?

Elev 1: *Planten som er i håret til Maria vet jeg hva heter ... er det Akantus? Maria ble plutselig gravid, og planten viser at hun er ekstra knyttet til naturen*

Elev 2: *Til høyre nederst ser det bitte litt ut som detaljer i det Amerikanske flagget.*

Spørsmål 4. Er det noe du legger spesielt merke til?

Elev 1: *Fargene ...*

Spørsmål 5: Er dette dagsaktuelt?

Elev 1: *Det er nok kunst.*

Elev 2: *Da er det dagsaktuelt, - fordi det er jo individuelt! For noen mennesker er Jesus og Maria mer viktig og da er det dagsaktuelt for dem. Mer enn for eksempel for meg!*

Elev 3: *To-steps-hypotesen ... Hva er tidsånden, - i dag er det? Tenk Instagram og tik-tok eller Influensere!*

Elev 4: *Hvorfor har kunstneren gjort budskapet så ullent? Det kunstneren vil si er ikke tydelig!*