

Magdalene Abakanowicz og den norske scene:

Stilskaper eller frigjørende forbilde?

Runa Boger

Den polske kunstneren Magdalena Abakanowicz (1930-2017) vakte internasjonal oppmerksomhet og bidro til en ny epoke for tekstilkunsten på 1960-tallet. Hennes utstillinger i Norge medvirket til en økende interesse for tekstilbasert kunst og hennes autoritære holdning som kvinnelig kunstner ble banebrytende.

På 1960-tallet skapte Abakanowicz en serie tre-dimensjonale monumentale verk. Generelt er resepsjonen av Abakanowicz` arbeider knyttet til forandringen fra todimensjonale tekstile flater til tredimensjonale skulpturer med vektlegging på det kraftige og «uedle» materialet.

Kraftig tauverk, hestehår og sisal krevde et nytt og annerledes formspråk og stort format. Det var stor mangel på ull i Polen og all slags materialer ble tatt i bruk. Teknikken var grov og spontan, og verkene ble utført direkte i veven. De eksistensielle utfordringene reflekteres gjennom uttrykket i de organiske fibre og i selve materialets struktur. Verkene var knyttet til den sosialpolitiske konteksten. Tekstilenes taktile kvaliteter ble tillagt betydning og var avgjørende for persepsjonen. Det oppsto en ny bevissthet. Det var ikke lenger tepper, men fritthengende objekter som løsrev seg fra veggen og forholdt seg til rommet. Tekstilskulpturene ga figurative assosiasjoner og skapte referanser til menneskekroppen.

Magdalena Abakanowicz identifiserte seg sterkt med polsk historie, noe som gjenspeiler seg i hennes kunst. Polens vanskelige politiske historie har bidratt til å gi polsk kunst egenart. Gamle verdier som individualisme og personlig frihet, forble dypt integrert i polsk kultur tross skiftende politiske systemer. Den polske historien har etterlatt seg uutslettelige inntrykk på nasjonalfølelsen. Idealisme og kreativitet eksploderte blant polske kunstnere på 1960- og 70-tallet. Abakanowicz` utvikling som kunstner må også ses i sammenheng med den selektive og kunsteksperderende krets hun var en del i Warszawa.¹

Tekstile skulpturer og det utvidede rom

Magdalena Abakanowicz hadde to separatutstillinger i Norge på 1960- og 70-tallet.

Arbeider i vev åpnet på Kunstindustrimuseet i Oslo høsten 1967. Arbeidene viste en utvikling fra abstrakte flate komposisjoner frem mot særegne, tredimensjonale fiberkomposisjoner.

Utstillingen viste tekstilbilder som fremdeles hang på veggen, men som vokste ut i rommet med relieffer og applikasjoner.

Den ble deretter vist på Vestlandske Kunstindustrimuseum i Bergen, Stavanger Kunstforening i Stavanger og Nordenfjelske Kunstindustrimuseum i Trondheim.

Utstillingen vakte sterke reaksjoner. Først og fremst tror jeg, var det bruddet med billedvevens tilknytning til et disiplinert håndarbeid med krav til håndverkets kvalitet. Den norske veven skulle være nøyaktig og feilfri, hvor baksiden var vel så viktig som forsiden. Det skjer en dramatisk forandring fra den «pene» billedveven til den polske rufsete og uvørne fremføringen hvor filler og tråder hang løst. Abakanowicz viste et tydelige personlig uttrykksbehov som hadde funnet en form som var langt viktigere enn selve håndverket.

Det var en frigjørelse fra det dekorative som et bærende motiv til et abstrakt og personlig billedspråk. Materialet ble en del av verket – selve uttrykkskraften lå i det tekstile materialets form, farge, og konstruksjon. Det primære var ikke gjengivelse av et motiv, en fremstilling, men en handling hvor selve prosessen var viktig. Abakanowicz eiendommelige komposisjoner viser ofte en kvinnelig sensualitet, et visuelt kjønnnet objekt som utfordret det formale og stilistiske.

To viktige aktører på datidens norske kunstscene hadde ulike syn: Håkon Stenstadvold, maler, grafiker og rektor på SHKSⁱⁱ (1964-72), var provosert. Han mente det var en teknikk; *på høyde med å stoppe ullsokker og reparere slitte albuer*. Alf Bøe, kunsthistoriker og sjefskurator på Kunstindustrimuseet i Oslo (1962-68), var derimot svært begeistret. Han fremhevet nettopp den rike stoffligheten og det ukonvensjonelle materialet og understreker det spontane uttrykket og en annerledes fargeholdning som ga en sensuell glede, like mye som den visuelle.

Utstillingen *Magdalena Abakanowicz' Organiske Strukturer*, ble vist på Henie-Onstad Kunstsenter i 1977 og bød på andre utfordringer. Det var fritthengende- og frittstående tredimensjonale objekter som forholdt seg til rommet og arkitekturen. Verkene kunne betraktes fra flere sider. Publikum kunne bevege seg omkring og mellom objektene. Det oppsto en mer direkte kontakt enn når man betraktet todimensjonale tekstiler fra én side. Ved å ta rommet i bruk hadde Abakanowicz' verk blitt mer dramatiske i kraft og uttrykk.

Det er på denne utstillingen vi for første gang i Norge ser komplekse installasjoner; tekstilskulpturer i det utvidete felt, et såkalt environment, hvor ideen om verk, rom og miljø smelter sammen. Utstillingsrommet blir i seg selv et selvstendig kunstverk – en performance, eller et absurd teater.

Den polske bølgen

Polen var en viktig bidragsyter for utviklingen av tekstilkunst som en autonom kunstform. Det nasjonale fremstøtet for fornyelse av polsk vevkunst på 1930-tallet, hadde ført til at tekstil var opprettet som eget fag på kunstakademiene og hadde akademistatus. Tekstil ble anerkjent som billedkunst mens det i billedkunstkretser i Norge var stor motstand mot ideen om at tekstil kunne være kunst. Det fantes ingen akademiutdanning for tekstilbasert kunst. Norske studenter

søkte derfor statsstipend og dro til kunstakademiene i Polen og skapte verk som fikk betydning for tekstilkunstens anerkjennelse og utvikling i Norge.

Brit Fuglevaag og Siri Blakstad var studenter på SKHS på slutten av 1950- og begynnelsen av 60-årene. De var fascinert av østeuropeisk kunst og kultur. Polen nærmest eksploderte i kreative ideer og ble et foregangsland innen avantgardeteater, samtidsmusikk, moderne filmkunst og ikke minst grafikk og plakatkunst.

Brit Fuglevaagⁱⁱⁱ var den første blant tekstilkunstnerne som dro til Polen for å studere. Etter utdannelsen på SHKS søkte hun stipend til Polen fordi der var det en akademiutdanning som inkludert tekstil. Det var statusen som var viktig for valg av akademi. Fuglevaag var på Kunstakademiet i Warszawa fra 1963 til 1964.

I 1970 begynte Brit Fuglevaag å undervise på tekstilavdelingen på SHKS. Hun kom som et friskt pust fra den store verden og brakte med seg andre måter å tenke på innenfor en internasjonal trend. Fuglevaag representerte det frilynte og hadde lagt prektigheten rundt teksten bak seg og hun jobbet i det polske uttrykket.

Fuglevaag brakte med seg nye ideer om hva tekstil kunne være og hvordan det kunne gjøres. Hennes arbeidskapasitet og entusiasme smittet over på studentene. Det ble opprettet eksperimentklasser på lørdager hvor all slags fibermatriale var tillatt. Vevstolen var ikke lenger det enerådende for utførelse av vevd tekstilkunst. Det ble laget primitive vevrammer hvor ulike former og uttrykk ble eksperimentert frem. Fuglevaag representerte et kraftfelt både som kunstner og som formidler av en profesjonell faglighet. En av de viktigste erfaringene hun hadde gjort i Polen, var at kunstnere ble tatt på alvor. Hun hadde lært å være stolt av å være kunstner og denne holdningen videreførte hun til studentene.

Siri Blakstad^{iv} var på Kunstakademiet i Warszawa i 1964. Akademiet var den gang en av de få stedene i verden, hevder Blakstad, der man kunne jobbe med billedvev. Blakstad var i utgangspunktet interessert i maleri. Hun var mer opptatt av form, et abstrakt formspråk og fransk impresjonisme. Polen hadde et nært samarbeid med Frankrike og flere av lærerne på akademiet hadde studert i Paris. Blakstad var i motsetning til Fuglevaag opptatt av Abakanowicz' arbeider. Hun tok kontakt med Abakanowicz og kom etter hvert på "Atelier Experimental de L'Union des artistes Polonais", hvor Abakanowicz arbeidet.

På spørsmål om hva som var annerledes, forteller Blakstad at i Norge var det ingen frihet og på SHKS skulle det være ornamentalt og med begrenset bruk av farger. Kjellaug Hølaas^v leder på tekstilavdeling, var en streng modernist som ikke tillot brudd i flaten. Man skulle holde seg innenfor det rektangulære formatet. Blakstad opplevde at Abakanowicz' måte å arbeide på ga henne en mulighet til å jobbe direkte i veven, på samme måte som i maleri. Den eksperimentelle vevingen ga mulighet til å skape, forandre og tilføye mens man arbeidet. Tilbake i Norge fikk Blakstad antatt tekstilen *Polen* på Høstutstillingen i 1966. Verket var utført i uspunnet ull og hestehår som lå utenpå som en slags pels. Karakteristisk var komposisjonens abstrakte form i sort og hvitt. Store kontraster i de lyse og mørke partier aksentuerte spenningen i komposisjonen og konnoterte en dramatisk dimensjon.

Siri Blakstad fikk «Morgenbladets pris» og verket vakte stor offentlig oppmerksomhet. Alle landets aviser hadde reportasjer om *Polen* og helsides intervjuer med kunstneren.

Kritikernes begeistring og anerkjennelse, bidro derfor til økt interesse for tekstilkunst.

Arkitektene ble oppmerksom på den nye tekstile stilen som var som skapt for den moderne arkitekturen. Den røffe bruken av materialet og det store og grove uttrykket egnet seg for tidens betongbrutalisme og teglsteinsvegger. *Polen* ble kjøpt til det nye Utenriksdepartementet. Norge fikk et kunstverk som var nytt og moderne i norsk sammenheng og et kunstverk som tilhørte en internasjonal avantgarde.

Senere fulgte andre studenter; Eli Nordbø var på kunstakademiet Krakow 1971 og Kunstakademiet i Warszawa 1972/73, undertegnede var på Kunstakademiet i Lodz 1972/73, Bente Sætrang var på Kunstakademiet i Poznan i 1974 under veiledning av professor Abakanowicz.

Også Synnøve Øyen var student på akademiet i Poznan (1997/98).

Et omdreiningspunkt

Utstillingene til Abakanowicz i Norge fant sted på et tidspunkt da det skjedde et opprør og store forandringer innen norsk tekstilkunst. Sterke politiske strømninger og en gryende kvinnebevegelse banet vei for en kunstnerisk frigjørelse. Abakanowicz' voldsomme selvtilitt og store separatutstillinger var helt annerledes enn datidens kvinnelige kunstnere var vant til. Abakanowicz' kunst reflekterte en endring i måten å betrakte tekstilkunst på og styrket samtidig kvinnelige kunstners selvtilitt og muligheter. Det var et manifest både for kvinnelig kunstnere og av en kunststart som var i ferd med å ekspandere, fra å bli betraktet som håndverk til å få aksept som fri kunst. Abakanowicz' ukonvensjonelle verk åpnet for nye perspektiver innen

tekstilkunsten.

I Norge foregikk en kamp for å markere tekstilkunsten som autonom kunstform. Tekstilkunst ble, på lik linje med foto, ikke akseptert som kunst. Abakanowicz' utstillinger var derfor viktige markeringer av en kunstart som var akseptert i Polen og av en kunstner som hadde oppnådd internasjonal anerkjennelse.

En annen viktig faktor var Abakanowicz' bruk av sisal. Sisal (fiber fra agaveplante – *Agava sisalana*) ble etter hvert det viktigste materialet på grunn av sine konstruksjoner. Det var en plante som ble dyrket i Polen og ble et alternativ i en turbulent politisk tid hvor ull ikke var å oppdrive. Sisal er et materiale preget av tyngde og kraft. Den har kvaliteter som gjør at man kan konstruere store og stive tredimensjonale former, som i *Abakanerne*. En annen egenskap er at sisal egner seg til innfarging. Dens gode fargeuttrekk gir et mett fargeuttrykk som tilfører taktilitet og sensualitet. Sisalen er imidlertid bare en delvis forklaring på at Abakanowicz' verk skapte slik oppsikt. Det handlet ikke kun om teknikk og materiale, men også om innhold og symbolbruk. Verkene var erotisk ladet, selv de store kappene, som uttrykte innhold og mening, hadde en sensuell utstråling. Dette at en kvinnelig kunstner torde å gjøre hva hun gjorde ga et «trøkk» og kan ikke isoleres fra det som skjedde ellers i samfunnet. Den seksuelle frigjøringen og kvinnebevisstgjøringen skjedde omtrent på samme tid. Abakanowicz' utstillinger i Norge var følgelig til inspirasjon for norske kunstnere og åpnet for muligheter innenfor det tekstile feltet hvor kvinner allerede hadde erfaring. I samme periode skjedde en bevisstgjøring blant kvinnelig kunstnere som også fikk fagpolitiske og organisatorisk betydning.

1960-tallet var en tid med holdningsendring til hva tekstilkunst kunne være, men vel så viktig var forandringen i kunstnerens forhold til samfunnet. Det tekstile feltet hadde tradisjonelt blitt definert innen håndverksfagene. På SHKS ble det undervist ut fra prinsippet om rasjonell håndverksproduksjon for brukstekstiler. En viktig relasjon, toneangivende for tiden var Scandinavian Design som vektla formgivning av hverdagsvarer og vakre hjem. Studentene på tekstilavdelingen ønsket etter hvert å gjøre tingene på sin egen måte, gå sine egne veier - de ville være kunstnere.

Mens det på 60-tallet oppsto en ny bevissthet om kunstarten og verket, skjedde det på 70-tallet en bevisstgjøring om kunstens ståsted i samfunnet og kunstnerrollen - en refleksjon over valg av yrke som kunstner og kulturarbeider. Kvinneopprør og kvinnefrigjøring er stikkord som preget tiden; Kampen for å få aksept for at det å være kvinnelig kunstner var et yrke og ikke en sysselsetting for å skape pene hjem. Etablering av verksteder og atelier utenfor hjemmet og få disse definert som arbeidsplasser, var viktige ledd i prosessen. Kunsteraksjonen i 1974 skapte en fagpolitisk bevissthet og bidro til at identiteten som kunstner var noe å være stolt av. I denne begivenhetsrike og opprørske tiden var det at Norske tekstilkunstnere ble etablert i 1977 som en av grunnorganisasjonene i Norske billedkunstnere.^{vi}

Stilskaper eller frigjørende forbilde

Hva slags betydning har Abakanowicz hatt og kan vi skille mellom kunsten og kunstneren?

Har Abakanowicz' verk hatt stilistisk betydning, eller har hun vært rollemodell og et frigjørende forbilde for unge kvinnelige kunstnere?

I ettertid var det material baserte uttrykket ikke nok til å skape en ny stilistisk trend. Til det var den norske tekstiltradisjon for sterk. En spørreundersøkelse gjort blant norske tekstilkunstnere høsten 2009, svarte de fleste at det var hennes autoritet som kvinnelig kunstner som inspirerte. For veivene var Hanna Ryggen og etter hvert Synnøve Anker Aurdal sterke forbilder.

Stofftrykkerne var mer opptatt av formalismen i den moderne kunsten, eller det ornamentale i folkekunsten og for noen var Gro Jessen et viktig forbilde.

Ingen av de norske kunstnerne brøt så radikalt med billedvevtradisjonen som Abakanowicz, men inspirasjonen og påvirkningen fra den polske bølgen åpnet for nye perspektiver. Etter tradisjonsbruddet fulgte noen år med bruk av ulike materialer og eksperimentelle teknikker. I begynnelsen av 1980-tallet forsvant den polskinspirerte billedveven og andre tekstile billeduttrykk fikk oppmerksomhet. Et ekspanderende og nyskapende stofftrykk overtok tekstilscenen. Abakanowicz ble viktig fordi hun viste at det er mulig å slå gjennom som kvinnelig kunstner. Hun sprengte rammer for hva som var kvinners arbeidsområde innen kunstfeltet. Det ble en frihet i arbeidsformen som løste opp disiplinen og gjorde eksperimentering mulig. Hun åpnet for en personlig erfaring fremfor det stilistiske. Dette provoserte noen, men ga samtidig kvinnelige kunstnere nye muligheter.

Abakanowicz innflytelse synes å være mer et forbilde for kvinnelige kunstnere. Hun markerte en ny og fri holdning til en tradisjonsbundet kunstart. Først og fremst satte hun en standard for det å være kvinne og kunstner.

Finnes noen ny interesse for hennes måte å tenke /jobbe på i dag?

Vanskelig å vite hvorvidt det er noe generell kunnskap om Abakanowicz tekstile verk blant yngre kunstnere i dag. I løpet av 1970-tallet sluttet Abakanowicz å veve. Hun tok i bruk industrielt produsert materiale og utformet blant annet støpte skulpturer som var harde og ubevegelige i motsetning til de bevegelige vevde arbeidene. Dette var et avgjørende brudd med tekstilkunsten. Hun ville ikke defineres som tekstilkunstner og hun ville ikke være en del av feministbevegelsen. Abakanowicz bygget seg en internasjonal karriere og utførte en rekke utendørsprosjekter, ofte på steder med tragisk historie, som Hiroshima. Det er disse verkene hun er mest kjent for på den store internasjonale kunstscenen.

Tilbake til spørsmålet. Det vi kan se i dag er en større interesse for materialbasert kunst. Vevde tekstiler har fått en renessanse og flere jobber med billedvev, dog i en mer tradisjonell og bundet form, men det finnes unntak; To unge og ambisiøse kunstnere, Aurora Passero (1984) og Ann Cathrine Høibo November (1974) arbeider begge med vev. Verkene er ulike, men karakteristisk er deres ukonvensjonelle eksperimentering både med materiale, teknikker og presentasjon. Den som kanskje mest har noe til felles med Abakanowicz måte å jobbe på, er Gunvor Nervold Antonsen (1974). Ikke som vever, men som kvinnelig kunstner. Antonsen har en analog indre kraft og spenning i alt hun gjør. Det er noe med hennes energi, arbeidskapasitet, ståpå vilje og troen på at det finnes ingen grenser, som kan minne oss om Abakanowicz.

ⁱ Runa Boger, Magdalena Abakanowicz og Norge: Stilkaper eller frigjørende forbilde? En drøftelse av Abakanowicz` betydning for norsk tekstilkunst 1960-1980. Masteroppgave i kunsthistorie UIO 2010

ⁱⁱ SHKS, Statens Håndverk- og kunstindustriskole nå KiO, Kunsthøyskolen i Oslo

ⁱⁱⁱ Brit Fuglevaag (1939) var lærer på Statens Håndverk-og kunstindustriskole i Oslo på tekstilavdelingen 1970-72, avdelingsleder 1972-78 og professor 1989-95.

^{iv} Siri Blakstad (1938) var 1. amanuensis på tekstilavdelingen ved Royal College of Art i London i 1969-80.

^v Kjellaug Hølaas (1906-1990) overlærer og leder på tekstilavdelingen, SHKS 1948-1971

^{vi} Runa Boger, SOFT magasin leder 2007/2008