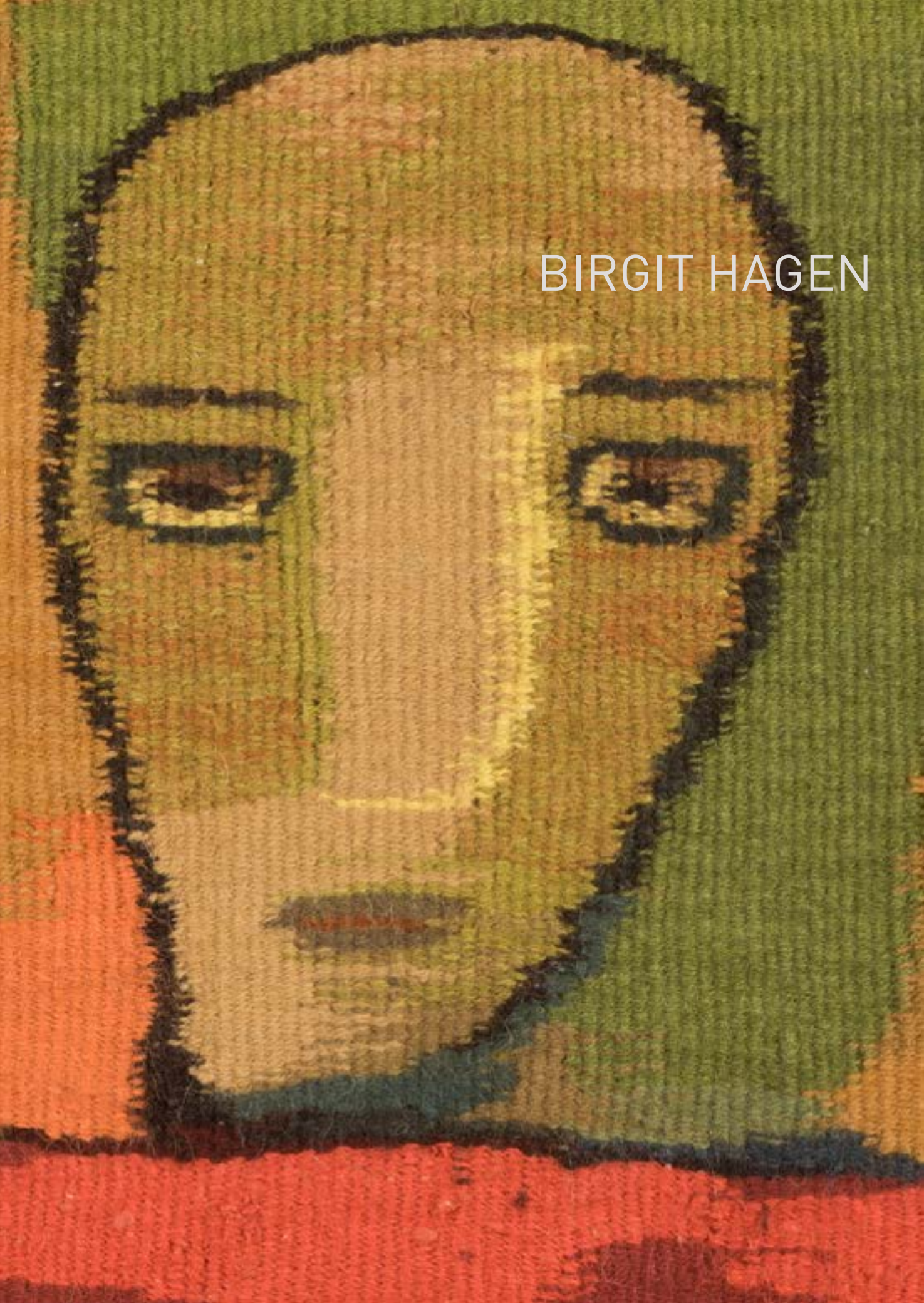
BIRGIT HAGEN

BIRGIT HAGEN

FOTO: GRO RANDEN

Birgit Hagen, Kunstindustrimuseet i Oslo, 1970

Stiftelsen til fremme av Birgit Hagens kunst ble opprettet i 2008 og har som formål å spre kunnskap og informasjon om Birgit Hagens arbeider.

Stiftelsen har hatt et ønske om å få en kunstfaglig vurdering av Birgit Hagens tepper, og er svært tilfreds med at kunsthistoriker og tekstilkunstner Runa Boger påtok seg denne oppgaven.

Det er med glede Stiftelsen nå kan presentere artikkelen «Sent, men godt» sammen med et utvalg foto av omtalte tekstiler.

Margit Berg
Stiftelsen til fremme av Birgit Hagens kunst.

SENT, MEN GODT
En historiefortelling i tekstil

Runa Boger

Historien om Birgit Hagen (1912–2004) forteller oss noe om hvordan det var å være kvinnelig kunstner gjennom 50 år, fra 1940- til 1990-årene. De siste 10 årene av sitt liv sluttet hun å veve, men fortsatte å male og tegne. Hennes karriere som kunstner hadde mange odds mot seg: kvinnelig kunstner – manglende formell kunstutdannelse – enslig kvinne – oppvokst i enkle kår – langt fra sentrale kunstinstitusjoner og i tillegg plaget med sykdom i ungdomsårene. Hun var en intens ildsjel som trosset det meste og fant sin vei … og lyktes med å skape uttrykksfulle og lyriske billedtepper.

Birgit Hagens kunstnerskap er et tankekors som gir refleksjoner til dagens diskusjon rundt periferi – sentrum. Som billedkunstner levde hun utenfor det etablerte kunstmiljøet og kunstinstitusjonene. I perioder levde hun en rastløs tilværelse, men på et tidspunkt har hun bestemt seg for at geografien ikke skulle begrense hennes engasjement. Jeg tror hun opplevde, i likhet med andre kunstnere, at naturen tok godt i mot henne og ble en rik inspirasjonskilde.

Hagens liv var preget av et intenst ønske om å finne en form, et uttrykk, muligens et budskap gjennom farger, ord og stemninger. Hun tok ofte utgangspunkt i direkte naturstudier og søkte å gjenskape årstider og lysets brytninger i landskapet. Etter hvert som hun ble eldre oppnådde hun en originalitet og en frihet som vitnet om en sterk og personlig form. En ny fysisk persepsjon oppsto og det mest særegne var et taktilt uttrykk og en forbløffende fornemmelse for farger.

Birgit Hagen vokste opp i en fjellbygd i Ål i Hallingdal. Hun solgte svært få arbeider og etter hvert hadde hun samlet bortimot 70 vevde billedtepper. Samlingen ga hun i gave til Hallingdal Folkemuseum i Nesbyen i 2002. Det er en imponerende samling som fortjener oppmerksomhet.

Jeg har valgt å inndele materialet i tiårs-perioder. Hagens tekstile verk skifter form og uttrykk i takt med hvor hun befinner seg i livet. Gjennom de ulike periodene er det Hagens individuelle uttrykk som skriver historie.

1940-ÅRENE

Bakgrunn og utdannelse

Birgit Hagen startet sin faglige utdannelse med to år i tegneklassen på Statens kvindelige Industriskole (SKI)[1] i Oslo fra 1943 til 1945. Fra tidligere hadde hun utdannelse i søm. De eldste verkene som er gitt i gave til Hallingdal museum, er fire broderte og applikerte tepper, i tillegg ett uregistrert lite verk. Tekstilene er mest sannsynlig laget mens Hagen var elev på SKI. Om de er elevarbeider, eller laget på fritiden, vites ikke.

De fire broderte collageliknende, teppene *Gamal gard*, *Fjell, Sol og småjenter* og *Lysebotn / Hester på Stølen* har alle motiv fra småbruk i landlige omgivelser med mennesker i forgrunnen. En blanding av figurativ og abstrakt stil utført i et røft håndverk. Det er en visuell og vakker hverdagspoesi i bildene, laget i krigsårene 1943–1945.

Gamal gard (1943–45) er det største og måler 130 x 130 cm. Midt i bildet en kone i profil. I bakgrunnen et gammelt hus, eller en låve med rødt tak. Bortsett fra konen og huset, består komposisjonen av ulike abstrakte fargefelt i forskjellige nyanser. Lyset faller inn fra venstre og kaster en blå skygge bak kona, i sterk kontrast til hennes hvite, omfangsrike forklede. Fargene kontrasterer hverandre, gule flater i ulike valører mot blå og brune felt. I øvre del av bildet er mer udefinerte fargefelt i grønt og rosa. Landskapet tolkes i store og små former som fletter seg i hverandre lik et puslespill.

Verket er brodert på ulike stoffbiter av varierende kvalitet. Stoffene er satt sammen i collage. Konas skjørt består av et strikket materiale som bukler og skaper relieff i bildet. Kona og huset er brodert med lineære sting. De fleste flatene er overbrodert, dekket med kastesting, eller andre broderiteknikker. I noen felt er det originale stoffet synlig, kun påtegnet små blomster. Broderiet er montert med et stoff på baksiden, som er brettet frem på forsiden. Kanten er brodert i ulike ornamenter og danner en avsluttende ramme rundt bildet.

Bildet kan leses som en hverdagslig handling ute på åkeren en sommerdag med sol og varme, gylden kornåker, nypløyd jord og med en trygg morsfigur som hovedperson. Men her er både kaos og harmoni. Broderiet viser et sterkt uttrykksbehov. Utførelsen er som klort ut av hjerterota. Med tanke på at dette er utført i krigsårene er det kanskje et drømmebilde. Et sted å gjemme seg i, skapt under dårlige kår, uten penger, på et simpelt kvistværelse i Oslo, der hun lengtet hjem til landlige og trygge omgivelser.

I vanskelige tider, var det ikke uvanlig å bruke stoff fra klesplagg og interiørtekstiler av ulik slag for å lage billedtepper. Det meste kunne resirkuleres og utnyttes: avlagte herrebukser i ull, kjolestoff i bomull og strikkeplagg – grove og fine materialer om hverandre.

Gamal gard (1943–45) 130 x 130 cm
Foto: Fylkesfotograf Bjørn Johnsen, Hallingdal Museum
Gamal gard, detalj. Foto: Runa Boger

Birgit Hagen gikk i tegneklassen for broderi og vev på SKI. I disse broderte verkene viser hun sine tegneferdigheter og billedskapende evner. Hun har en fri og frodig strek som hun overfører til broderi. Hun tegner fritt med nål og tråd og bruker fantasien i sammensetting av ulike stoffer. Bildene viser en frodig eksperimentering med sting, garn, tråd og stoffbiter. Motivet har en narrativ, litt bonderomantisk stil utført i et robust og rustikt språk.

Sol og småjenter, et lite bilde på 50 x 65 cm. Her er Hagens frodighet og skaperglede uttrykt gjennom en dynamisk komposisjon av tre jenter i lek. Den broderte streken hvirvler over flaten. Her er ikke dybdeperspektiv som i de andre bildene, men en komposisjon holdt i flaten. Bildet er avsluttet i nedre kant med en bord i mørkere fargenyanse enn bakgrunnsfargen for øvrig, og i et annet materiale. Borden er brodert med fisk som svømmer på rekke og rad og lar seg lett tolke som en elv. Et tablå på tre glade jenter som leker ved en elv i sol og glede. Fargene er holdt i harmonisk likevekt, til tross for kontraster blått og gult.

Den mest oppsiktsvekkende av disse broderte og applikerte teppene er den uregistrerte tekstilen, kun 65 x 35 cm stor. Muligens en sømprøve, sammensatt av tre ulike ullstoff i forskjellig strukturer og farger og sydd sammen i røffe kastesting. En abstrakt tegning brodert med attersting i ulltråd. Tekstilen går rett inn i dagens moderne tekstilkunst anno 2015, med referanse til blant andre, tekstilkunstneren Gunvor Nervold Antonsen (1974).

Fargene i de broderte bildene forbinder jeg med det som ble definert som det «norske fargesyn», med referanse til maleren Gerhard Munthe. Munthe, i samarbeid med kunsthistorikeren Andreas Aubert, utformet ideen om at det i bondekunsten fantes et dekorativt fargeprinsipp som stemte overens med billedveven og rosemalingens todimensjonale stil, og at dette var særegent for Norge. Prinsippet gikk ut på at fargene legges i ensfargede flater i sterk kontrast til hverandre og med et fåtall farger, organisert i klanger.[2] Tanken fikk stor gjennomslagskraft, spesielt for tekstilkunsten. De rene fargene og den todimensjonale billedstilen var det generelle bilde av norsk tekstilkunst frem mot 1960, men det fantes selvfølgelig unntak.

Ser vi bort fra materialitet og teknikk, er Hagens applikerte tepper mer forankret i den maleriske billedkunsten enn i datidens tekstilkunst. Vi finner liknende koloritt og motivvalg i bildene til, for eksempel, maleren Nikolai Astrup. Komparativ er bilde *Vår med hvit hest* (1914). Astrup var, som Hagen, opptatt av livets gang i hjembygda. Det personlige bidraget hos Astrup lå i naturfølelsen han opplevde i Jølster.[3] Hos Hagen er den personlige opplevelsesevnen kombinert med fargekraft. Noe som kommer enda sterkere til uttrykk senere.

Det som overrasker meg, er at broderiene er utført mens hun gikk på Statens Kvindelige Industriskole. Undervisning i tekstile håndverksteknikker var selve bærebjelken i skolens målsetting og praksis. Å utføre vevnader og prydsøm etter (andre) kunstneres tegninger inngikk i skolens generelle elevopplæring. Elsa Halling var overlærer og det var etter hennes mening et skarpt skille mellom kunsten

Sol og småjenter (1943-45) 50 x 65cm
Foto: Fylkesfotograf Bjørn Johnsen, Hallingdal Museum
Uregistrert broderi 65 x 35 cm. Foto: Runa Boger

og håndverket. Skolens krav om kvalitet og Elsa Hallings personlige autoritet gjorde henne til en dominerende aktør i spørsmålet om hva tekstil billedkunst var, og hva det burde være.[4] Håndverket var tradisjonelt strengt og bundet av en korrekt teknisk utførelse. Motivet var gjerne en fortellende billedfremstilling, eller ornamental mønsterdannelse utført i klare komposisjoner og rene farger. Generelt var det en sterk formalisme som preget tekstilkunsten.

Birgit Hagens broderte tepper er, slik jeg oppfatter det, ikke representative for hva Statens Kvindelige Industriskole sto for. Heller tvert i mot. Motivene har et tydelig personlig preg og er utført i impulsiv kreativitet og skaperglede. Det kunne vært en protest mot hva hun lærte på skolen, men jeg tror ikke det var i hennes lodd å protestere. Dette var hennes måte å skape bilder på, uansett konvensjoner.

Etter to år på SKI oppsøkte hun Maja Kansanen Størset (1887–1957). Kansanen var en anerkjent finsk tekstilkunstner med utdannelse og profesjon fra Finland. Hun hadde en betydelig produksjon av brukstekstiler, men vevde også billedvev. Hennes mest kjente tepper i Norge tilhører Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum: *De tre masker* (1930) viser nye tendenser i billedkunsten med forenklede menneskefigurer som er trukket inn i flaten. *Manhatten* (1952) er et modernistisk teppe inspirert av New Yorks arkitektur.[5]

Hagen arbeidet i noen måneder på Kansanens vevstue i Oslo. Hennes tepper i filler og grovt garn, frie arbeidsteknikk og fargesammensetninger var en ny og inspirerende arbeidsmetode. Helt annerledes enn på SKI, der fint garn og nitidig utførelse var en arbeidsmåte som ikke passet Hagen. Hun har tydelig blitt påvirket og funnet noe i Kansanens måte å uttrykke seg på som hun ville lære mer om. Allerede høsten 1947 reiste Hagen til Finland og Centralskolen for Konstflit i Helsinki. Sterkt påvirket av oppholdet i Finland, trivselsmessig og rent faglig, fant hun seg godt til rette i Helsinki. Tilbake i Norge vever hun med grove materialer på flatvev, ryer og små billedvev.

I januar 1948 ble hun kjent med Sigrun Berg (1901–82). Berg hadde nettopp startet egen vevstue med småserieproduksjon av klær og sjal. Sjal og vamser fra Sigrun Berg ble i de politiske 60- og 70 årene et velkjent fenomen og et symbol på radikale holdninger og synspunkter. I korte perioder i årene fremover vever hun for Berg. Sigrun Berg ble en viktig støttespiller, en mentor både faglig og personlig, og det oppstod et livslangt vennskap. Dessuten hadde Sigrun Berg en helt annen fri stil enn den hun hadde lært på SKI.

Hagen traff Bergs venner, som alle hadde betydning i kunstnermiljøet, blant annet Elise Jakhelln (1909–2002) som vevde interiør- og bekledningstoffer, og Kjellaug Hølaas (1906–90), leder på tekstilavdelingen på Statens Håndverk- og Kunstindustriskole (SHKS). Hun møtte Martha og Paul René Gauguin (1911–76) og ble invitert til deres hjem i København for å kunne komme i gang med egne arbeider. Paul René Gauguin var grafiker og i ettertid kanskje mest kjent for illustrasjonene til Inger Hagerups barnebøker.

Hester på Stølen (1943-45) 64 x 85 cm
Foto: Fylkesfotograf Bjørn Johnsen, Hallingdal Museum

Den første separatutstillingen

I 1949 hadde Birgit Hagen sin første separatutstilling i Galleri Per i Oslo. Den gang et veletablert galleri, et visningsrom for moderne norsk kunst, opprettet av Per Rom i 1940. En rekke relativt ukjente norske kunstnere som stilte ut her, ble i ettertid anerkjent som sentrale i norsk kunsthistorie, som f. eks Inger Sitter, Arnold Haukeland og Lisbet Dæhlin.

På denne utstillingen viste Birgit Hagen 24 arbeider, både store og små tepper, ryer og applikerte broderier. Blant arbeidene var ryene *To dyr* (1948–49) og *Skogsmennene* (1948). *To dyr* var uført i flossteknikk med lange, blanke ulltråder, etter en spontan skisse fra oppholdet i København. Her er et spill av gule, orange, beige og gylne farger, der det lange, skjelvende og håndspunnede materialet, utgjør en del av bildet. Tre dansende vesener i grønne nyanser, spiller som kontrast mot en solfylt åker der hele flaten dirrer. Inn mellom de knyttete trådene skimtes en tettvevd, rød bunn som bidrar til et intenst fargespekter. *To dyr* er mer et forsøk på å gjenskape lysets skiftninger i et naturlandskap, enn en løsning på en formal utfordring. Det fremstår som en impulsiv og spontan handling i veven, i fascinasjon over materialets vakre egenskaper. Styrken ligger i fargevalget, mens komposisjonen er løs og ujevn.

Skogsmennene, er det største av ryene 140 x 188 cm. Jeg oppfatter komposisjonen som mer vanlig på denne tiden, både i form og farger. Den minner om folkekunst i mønster og koloritt. Komposisjonen er inndelt i ulike felt med border i avvikende farger, nede og oppe. Hovedmotivet er dansende figurer på rekke og rad. Johan Fredrik Michelet skrev i Morgenbladet: «Naturmystikken suggereres fram som en vag visjon i et teppe, skjegget av gamle grener og loddent brun som en bjørn. Og hvor små mennesker er vevd inn så drømmeaktig og tafatt. De vokser fram som en anelse.» Sitatet har Hagen referert til i egne notater 1998 og detskulle tyde på at hun satte pris på beskrivelsen.

Utstillingen ble omtalt av Helen Engelstad i magasinet «Vi selv og våre hjem» under overskriften «Norsk tekstilkunst anno 1949». Engelstad var en autoritet på det tekstile fagområdet og rektor på SKI i nesten 30 år. Hun betraktet Hagens broderi som uferdige forarbeider, mens hun i ryene fant en intim forståelse for vevens hjemlige tradisjon og store muligheter. Hun mente ryen *To dyr*, hadde helleristningens enkle komposisjon. Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i Trondheim ønsket å kjøpe dette teppet, men Birgit Hagen ville ikke gi det fra seg. Først senere forsto hun at det kunne bety prestisje og anerkjennelse å bli innkjøpt av museer og gallerier.

Utstillingen fikk mye omtale i pressen, noe som faktisk ikke var uvanlig på denne tiden. Både Morgenbladet, Drammens Tidende og Aftenposten hadde anmeldelser. De fleste fremhever hennes personlige uttrykk og vakre fargesammensetninger. De er imponert over at hun både har tegnet komposisjonene og farget og spunnet garnet selv. Det er også kommentarer som: «Det virker ikke som bevisst kunst,

Ryen *Skogsmennene* (1948) 188 x 140 cm.
Foto: Fylkesfotograf Bjørn Johnsen, Hallingdal Museum

men som syner og drømmer». Håkon Stenstadvold og Johan Fredrik Michelet, som begge var toneangivende kritikere, bemerker arbeidenes manglende håndverksmessige kvaliteter. Michelet mener den uvørne utførelsen er herlig artistisk, mens Stenstadvold tror at med et strengere håndverk ville Hagen kunne tilføre norsk kunsttekstil høyst egenartede verdier.

Det må her skytes inn at Stenstadvold, som senere ble rektor på SHKS, hadde liten tro på kvinner som selvstendige kunstnere. Han kritiserte at kvinnene både skulle tegne sine egne kartonger og veve selv. Synet på kvinner som skapende kunstnere, var preget av en reaksjonær og kjønnet innstilling som varte helt frem mot 1960-tallet.

Jeg oppfatter det slik at Hagen med disse verkene hadde nærmet seg sin egen stil og uttrykk. Nettopp denne uvørne og spontane arbeidsmetoden, der det kunstneriske uttrykket var viktigere enn det forfinede håndverket. Hvor opptatt Birgit Hagen har vært av anmeldelsene vet vi ikke, men senere begynte hun å lage arbeider som er mer tilpasset og lik den allmenne oppfattelsen av hva norsk tekstilkunst skulle og burde være.

1940-årene var en tid med forandring i samfunnet som også påvirket kunsten. Det var flere kvinnelige kunstnere som gjorde seg bemerket og satte tekstilkunsten på kartet. Samtidig med Hagens utstilling på Galleri Rom, stilte Hanna Ryggen ut i Kunstnerforbundet og Torvald Moseid i Kunstnernes Hus. Ryggen hadde også stilt ut i Kunstnerforbundet i 1946, det samme gjorde mor og datter, Gudrun Anker og Synnøve Anker Aurdal. Ryggen vakte oppsikt med et tydelig politisk budskap og sin upolerte stil. Synnøve Anker Aurdal skulle etter hvert markere seg i et mer nyskapende og abstrakt billedspråk.

Anerkjennelsen, som hun vel fikk med utstillingen på Galleri Per, var hun ikke helt moden for, eller skjønte ikke helt rekkevidden av. Manglende selvtillit og sykdom gjorde at hun ikke var i stand til å følge opp, men også at hun ikke trivdes i Oslo. Det var i hjembygda i Hallingdal hun følte seg hjemme og fant arbeidsroen, i hvert fall i perioder.

1950-ÅRENE

Anerkjennelse og utstillingsvirksomhet

Hagen var et gryende talent, men mye sykdom og operasjoner begrenset hennes virksomhet som kunstner. En rastløs og ensom tilværelse på ulike adresser med mye reising mellom Oslo og Ål. Det var en søken etter faglig kompetanse og anerkjennelse, en streben etter å finne seg selv og et feste i miljøet.

I mange år var Sigrun Berg et viktig holdepunkt. Hun formidlet salg, fikk i stand utstillingen i Galleri Per og presenterte Hagens verk for sine kunstnervenner, men Hagen fant seg ikke helt til rette. Avstanden mellom by og land var stor. Hun følte selv at hun kom fra et bondesamfunn med forsakelser og som var ganske anner-

Ryen To dyr (1948) 125 x 100cm
Foto: Fylkesfotograf Bjørn Johnsen, Hallingdal Museum

ledes enn det velstående og intellektuelle miljøet hun møtte i Oslo. Det ble en kamp for å realisere sine kunstneriske visjoner og hun følte etter hvert at hun manglet skolegang og formell utdannelse innen kunstfagene.[6]

Hun fortsatte å veve flossryer med håndspunnet garn og plantefarger. Både i Helsinki og København hadde hun laget skisser til ryer som hun senere vevde i Hallingdal. Og det er ryene hun blir invitert til å vise på utstillinger.

Ryen *Utenfor* (1949) har i motsetning til de andre ryene – en heller ekspresjonistisk stil. *Utenfor* er ikke harmonisk, tvert imot, den har et langt mer personlig motiv og innhold. Her er klare avgrensede fargefelt i fiolett, grønt og gult. Midt i bildet kan tolkes en kvinne med armene hevet over hodet. Hun strekker seg til siden som i en gymnastisk uttøyning, eller hun prøver å vike bort fra den skremmende skikkelsen ved sin side. Den fiolette fargen på skikkelsen, står i sterk kontrast til den svakt, gule kvinneformen. *Utenfor* er helt ulik hennes andre ryer, men den har et slektskap til billedveven *Moder jord*, utført noen år senere.

Skurd (1953) er vevet etter skisser fra Finland. Denne ryen har et annet harmonisk uttrykk i en mer impresjonistisk stil. Det er et sanseinntrykk formidlet i duse, mollstemte jord- og mosefarger. Motivet er uklart, fremstillingen ikke så viktig. Man aner en sigd og to figurer på en åker. Det er et bilde hvor motivet spiller på ulike garntyper, tynne og tykke tråder. Teknikken bidrar til å skape et skjelvende bilde, som et digitalt, høyoppløst foto. Det har blitt skrevet at impresjonismens kjæreste teknikk var å la alle avbildende gjenstander gå opp i flimrende lys....[7] En god beskrivelse av *Skurd*!

Birgit Hagen meldte seg i 1953 inn i Foreningen Norsk Brukskunst, «som jeg ikke synes å høre til», skriver hun i biografiske notater. Hvorfor vet vi ikke, men hun stilte ut i deres regi på flere utstillingen i begynnelsen av 50-tallet. Blant annet en eller flere av brukskunstutstillingene på Kunstnernes hus og hun deltok på utstillingen Norsk Brukskunst på Røhskamuseet i Gøteborg. Dette var viktige utstillinger for å presentere produkter laget av norske kunstnere, eller designet for norske bedrifter. I en oppbyggingsfase etter siste verdenskrig ble det lagt vekt på norsk identitet som en merkevare. På disse utstillingene viste hun ryer som får oppmerksomhet og anerkjennelse.

Hagen vevde i 1951 et stort teppe, *Svarttjern* størrelse 255 x 150 cm. Et viktig teppe for hvordan hennes kunstnerskap skulle utvikle seg. Teppet skiller seg fra ryene både i teknikk, farger, materiale og uttrykk. Som tittelen sier kan komposisjonen leses som et skogstjern, der grønne trær gir farge til vannet. Store runde former flyter på vannet og danner et lysreflekterende spill. Det blinker i svarttjern. En fremstilling av en noe mystisk naturopplevelse. Teppet er utført med grov renning som er synlig og bidrar til å skape en blinkende effekt. Innslaget er fiskegarn og filler. Her er begynnelsen til en fargerikdom og landskapstolkning som blir karakteristisk for hennes kunstnerskap.

Svarttjern (1951) 255 x 150 cm
Foto: Fylkesfotograf Bjørn Johnsen, Hallingdal Museum

Moder jord (1954) er definitivt den tekstilen som skiller seg mest ut av hennes 67 registrerte verk. Bildet måler 150 x 110 cm og ble tegnet under oppholdet hos Gauguin i København i 1948, men ble ikke vevet før i 1954. Teppet er uført i billedvevteknikk med til dels fint, håndspunnet spelsaugarn. Her er det ingen ting å utsette på håndverket. Jevn og pen overflate med rette kanter, føyer seg inn i dette nye uttrykket, så fjernt fra hva hun har gjort tidligere. Bildet er en figurkomposisjon, forenklet i formen og utført i sterke farger i store flater. En stor rosa kvinne med utslåtte armer, som en kristusfigur. Stilen minner om symbolisme og et sjelelig drømmebilde. Det er klare, avgrensede flater hvor fargen følger formen i nesten primitiv og barnslig tegnestil. Bildet gir referanse til Rene Gauguins bestefar Paul Gauguin (1848–1903). Fargene i *Moder jord* er typiske for Gauguins koloritt, spesielt den gulorange, varme bakgrunnsfargen. Komparativ er Gauguins *Den gule Kristus* (1889).

1950 til 1960 er et tiår med mye sykdom og ikke særlig stor produksjon. Men hennes tepper er etterspurte og kommer med på flere utstillinger i regi av Norsk Brukskunstforening. Hun mottar stipend fra Fondet for Dansk Norsk Samarbeide og reiser til et opphold på Schäffergården på Gentofte i Danmark.

1960-ÅRENE
Selvtillit og arbeidsro

I 1960 deltar hun på Triennalen i Milano med teppet *Moder jord*. Triennalen er brukskunstmønstring med representanter fra hele verden. Mange norske tekstilkunstnere deltar, med vevde eller trykte tekstiler, blant andre Karin Sundbye og Inger Gulbrandsen. Andre tekstilkunstnere representerte bedrifter som Else Marie Jakobsen for Sellgren og Sigrun Berg for De forenede Ullvare fabrikker. Hagen mottok diplom for *Moder jord*.

1960-tallet er starten for charterreiser og muligheten åpner seg for reiser til utlandet, uten de store kostnader. Birgit Hagen reiser mye og lar seg fascinere og inspirere. Hun oppsøkte kunstmetropolene Paris, Firenze og Roma. Senere dro hun på studiereise til Hellas. Det er registrert syv store tepper i denne perioden. Alle er tydelige resultater av reiser og opplevelser, møte med renessansekunsten og de katolske kirkene. Vi aner en ny giv i teppene og en mer religiøs tilnærming i motivet. Hun har fått større selvtillit og tro på egne evner. Flere av teppene er nå signerte med initialene BH.

På midten av 1960-tallet slo modernismen endelig gjennom i norsk kunst, og det abstrakte maleri ble allment akseptert. En frontfigur for gjennombruddet var Jakob Weidemann og hans skogbunnsbilder. Det nonfigurative formspråket innen den tekstilbaserte kunsten var derimot ikke nytt. Mye av den eldre vevkunsten hadde en abstrakt karakter og hadde vært kilde til inspirasjon for moderne billedtepper. Abstraksjonen i de vevde teppene var derfor lettere å anerkjenne enn i maleriet. Det ble ikke forventet at et teppe skulle ha et gjenkjennelig motiv. Teppene skulle være pene og dekorative, mens det i maleriet skulle være mening og innhold.[8]

Moder jord (1954) 150 x 110 cm
Foto: Fylkesfotograf Bjørn Johnsen, Hallingdal Museum

Kunsthistoriker Gunnar Danbolt hevder at de nonfigurative og abstrakte begrepene blandes: De nonfigurative kunstnerne var opptatt av konkrete linjer og farger på en flate. De abstrakte kunstnerne tok utgangspunkt i virkeligheten og abstraherte bort alt annet enn det inntrykket virkeligheten hadde gjort.[9] Det er innen det nonfigurative begrepet tekstil hadde sin tradisjon. I vevkunsten var ornamentet vesentlig tuftet på det abstrakte, men i en upersonlig dimensjon, i motsetning til det individuelle uttrykket i billedkunst. På 60-tallet tar tekstilkunsten i bruk det mer personlige uttrykket, tuftet på egne erfaringer og opplevelser.

Birgit Hagens tepper var ikke helt befridd for konstruktive og formalistiske tendenser, til det var billedvevteknikken for streng. Men hennes kunst var i ferd med å utvikle seg til et individuelt og abstrakt fargespråk. Det er impresjonistiske øyeblikksbilder, en karakteristisk antydning i raske strøk. Til tross for at billedvevteknikken ikke lar seg utføre i raske strøk så gir disse bildene illusjon av sterke opplevelser, gjenskapt og transformert i en tekstil flate ved hjelp av farge og stofflighet. Og der langhåret spelsaugarn gir liv til den to-dimensjonale flaten. Det er en malerisk behandling av farge og form, der små fargefelt er flettet i hverandre.

Nattverd i San Lorenzo (1962), *Forum Romanum* (1962) *Fugler i Santa Maria Novella* (1962–65) og *Vannliljer* (1964–65) er alle vevet i en billedvevteknikk der det tekniske blir bestemmende for fargeovergangene. Farger og lys bygger et intenst spekter i nyanser og valører. De tre første henter motiv fra reiser i utlandet, mens *Vannliljer* er inspirert av norsk flora.

Nattverd i San Lorenzo kan ved første øyekast synes som en solskinnsdag hvor små barneansikter titter frem i en blomstereng. Men tittelen forteller noe annet. Det er glassmaleriet i San Lorenzo kirken som gløder i det dunkle lyset der mennesker kneler til nattverd. Ansiktene minner oss umiddelbart om Hannah Ryggen. Ansiktene til Ryggen har blitt et mantra og gir politiske assosiasjon. Ryggen var opptatt av konkrete hendinger i samtiden og formidlet sitt engasjement gjennom veven. Hagen var mer opptatt av natur og åndelige opplevelser. Ryggen arbeidet spontant og direkte i veven uten skisser. I denne arbeidsformen lå en kunstnerisk utfordring, ikke ulikt arbeidsformen til Hagen.

En markering av tekstilkunstens inntog på kunstens arena var da Hannah Ryggen ble antatt på Høstutstillingen i 1964. Hennes produksjon av monumentale billedtepper står som en egen institusjon, og markerte billedvevens status som billedkunst.[10]

Vi må anta at Birgit Hagen kjente til Ryggens arbeider. Flere likheter finnes i teppet *Kalahari* (1965–65). En monumental komposisjon (200 x 180 cm) i sterke, varme farger, rødt, orange, gult med islett av sur grønn for virkelig å få de røde tonene til å dirre. I mellom alt det røde skimtes flere ansikter. I sterk kontrast til alt det røde, er det vevet et mørkt, bredt felt i hele teppets høyre kant. Ikke ulikt et komposisjonsgrep som Ryggen ofte brukte. Også dette teppet er vevet med sikker hånd, hun har ikke vært i tvil om teppets innhold. Her er et motiv hun ville ha frem, og kanskje ville hun for mye. *Kalahari* er overøst med symboler. Resultatet er blitt en noe tung og uforløst komposisjon.

Nattverd i San Lorenzo (1962) 180 x 110cm
Foto: Fylkesfotograf Bjørn Johnsen, Hallingdal Museum

Det siste teppet i denne perioden er langt mer vellykket, nærmest et hovedverk: *Lysene i Hagios Demetrios* (1966–69). Et selvstendig og personlig verk. Monumentalt både i uttrykk og størrelse 235 x 170 cm. Teppet er tegnet i 1966 i Thessaloniki og vevet i 1970. En meget bestemt komposisjon som tyder på at hun her har brukt en form for kartong/skisse, noe hun vanligvis ikke gjorde. Fast og hardt vevet i billedvevteknikk, men utført på en måte som gir referanse til pointillisme. Dog ikke så vitenskapelig utført som hos opphavsmannen, den franske kunstneren Georges Seurat. Små flekker av farger i ulike toner og valører som i en mosaikk, bygger hele komposisjonen. Litt uklare, lyse og famlende gråtoner i nedre kant. Deretter vokser bildet frem i sikre overbevisende fargesammensetninger som fremhever, hva vi tror er lysets spill i en gresk kirke. Ser man godt etter trer det frem en lys skikkelse, en Giacomettifigur, som beveger seg nærmest dansende, i hele bildets høyde. Hodet på figuren feider ut og forsvinner i bildets lyse fargetoner i øvre kant. Her viser Hagen et imponerende og sikkert blikk for en malerisk behandling av farge, form og komposisjon.

Teppet har en undertittel: *Barndommens lys*. Minnene fra barndommen blander seg med åndelige opplevelser. En motivkrets som ofte dukker opp i Birgit Hagens tepper.

1970-ÅRENE
De glødende årene

I november 1970 hadde Birgit Hagen utstilling på Kunstindustrimuseet i Oslo. Den gang et av de viktigste galleriene for tekstilkunst i Oslo. Utstillingen viste ett broderi, to ryer og 13 billedtepper, til sammen 21 verk.

Utstillingen fikk ikke så mye oppmerksomhet som hennes første utstilling i Galleri Per i 1949.

Selv var jeg student på Statens håndverk- og kunstindustriskole på denne tiden. Skolen lå vegg i vegg med museet og som tekstilstudenter så vi de fleste utstillingene som ble presentert. Denne utstillingen er det svært få som husker og ikke mange i miljøet har kjennskap til Birgit Hagens tekstile verk. Hvorfor er det slik?

Noe av årsaken kan være at dette var en tid med holdningsendring til hva tekstilkunst kunne være. «Den polske bølgen» er blitt et begrep. Avantgarden kom fra Øst-Europa med Polen som kraftsenter. Materialet ble i seg selv et uttrykksbærende ledd i kunstverket.[11]

Norsk billedvev var tradisjonelt knyttet til norsk identitet. Nå var det internasjonale tendenser som var rådende. Samtidig skjedde en politisk radikalisme og kunstpolitiske forbedringer av arbeidsforholdene for kunstnere. Kvinneopprør og kvinnefrigjøring er stikkord som preger tiden. Kampen for aksept for at det å være kvinnelig kunstner var et yrke, ikke en sysselsetting for å skape pene hjem, var viktige ledd i prosessen. Utviklingen av tekstilkunsten i autonom utforming gikk parallelt med kvinnebevegelsen. Det nye tekstiluttrykket skulle være internasjonalt, mer

Lysene i Hagios Demetrios (1966-69) 235 x 170 cm
Foto: Fylkesfotograf Bjørn Johnsen, Hallingdal Museum

personlig og ikke gi assosiasjoner til det anonyme håndverket. De reglene som gjaldt for den håndverksmessige utførelsen, var ubrukelige når tekstilen endret kunstfaglig tilhørighet.[12]

Da Hagen stilte ut på Galleri Per i 1949 ble den presentert som en brukskunstutstilling. På denne tiden gikk all tekstilkunst under betegnelse brukskunst. Frem til 1960-tallet var tekstilkunst primært relatert til håndverkstradisjon og organisatorisk knyttet til brukskunstbevegelsen. Det tok lang tid før tekstilkunsten fikk en institusjonell tilhørighet og ble innlemmet i kunstverdenen. Bare sporadisk ble enkelte tekstile verk betraktet og bedømt som «ren» kunst.[13]

I 1967 hadde den polske kunstneren Magdalena Abakanowicz (1930) utstilling på Kunstindustrimuseet i Oslo. Utstillingen fant sted på et tidspunkt da det var en begynnende kamp for å markere tekstilkunsten som autonom kunstart. Abakanowicz' innholdsrike og dramatiske verk bidro til kunstdebatten ved å gi tekstilkunsten en ny uttrykkskraft, utover det dekorative. Kritikerne tok utfordringen og presiserte at skillet mellom kunst og brukskunst ble opphevet i Abakanowicz' arbeider. Hennes internasjonale status som kvinnelig kunstner inspirerte og åpnet muligheter innen det tekstile feltet.[14]

Hagens utstilling var retrospektiv. Den viste arbeider fra 1940-årene og frem til *Lysene i Hagias Demetrios*, laget i 1970. Ryene var tidligere vist på Brukskunstutstillinger og billedvevteppene representerte det mer konvensjonelle billeduttrykket innen tekstil.

Utstillingen representerte ikke noe av det nyskapende som rørte seg i tiden og bidro ikke til å formidle den holdningsendringen som var i ferd med å skje. Birgit Hagens utstilling var i utakt med tidens progressive holdninger og satte derfor ikke spor i hukommelsen til unge tekstilkunstnere.

Samme år var det en stor mønstring på Henie-Onstad Kunstsenter på Høvikodden. «Vevkunst i det 20. århundre» var en historisk mønstring innen billedvev. Fra Gerhard Munthes dekorative stil, Frida Hansens monumentale vevnader til unge tekstilkunstnere, påvirket av det østeuropeiske materialbaserte billeduttrykket. Den viste rent historisk hva norsk billedvevtradisjon hadde vært, men samtidig hvilke forandringer som hadde oppstått. De unge kvinnelige tekstilkunstnerne sto for et personlig uttrykk i et moderne formspråk. Det mest karakteristiske og nye var, foruten bruk av ukonvensjonelle materialer, store formater. De store formatene kan forstås som et internasjonalt fenomen og vitner om større selvtillit og kunstneriske ambisjoner. Vi må anta at den bevisstheten som kvinnefrigjøringen skapte, parallelt med kulturpolitiske forandringer, påvirket troen på egne kreative krefter.

Den nøyaktighet, flid og anonymitet som håndverket ved tekstilarbeider var basert på, ble vendt til sin motsetning. Den kunstneriske intensjonen og det individuelle særpreg ble viktig.

Lysene i Hagios Demetrios detaljbilder. Foto: Runa Boger

Karakteristisk for den nye retningen var tekstiler vevd i kraftige materialer med abstrakt billedmotiv. Det rettvinklede formatet ble forlatt til fordel for uregelmessige avslutninger og ukonvensjonelle former. Frynse, hull og revner skapte et ekspressivt uttrykk. Materiale og teknikk ble uttrykksbærende og innholdet personlig. Det var materialkomposisjoner mer enn flatekunst. Bruk av tykt garn, tau og ulike former for renning og innslag åpnet muligheten for tekstilrelieffer og tekstilskulpturer.

Det var dette direkte, upolerte og personlige uttrykket kombinert med materialer av ulike fibre som passet for Hagen. Men det er først etter utstillingen på Kunstindustrimuseet at hun for alvor begynner å eksperimentere.

Lyrisk abstraksjon

I perioden 1970 til 1980 er det registret bortimot 30 vevde verk. Tatt i betraktning av at billedvev er en langsom og tidkrevende prosess, er dette en imponerende produksjon. I tillegg har Birgit Hagen farget garnet selv, enten kjemisk eller med plantefarger og i noen tilfeller også spunnet garnet. Det er i denne perioden Hagen ble minstepensjonist og med det åpnet det seg *ei heilt ny verd*. Dagens tekstilkunstnere gruer seg for å bli pensjonister, for Hagen betød det fast inntekt, og aldri hadde hun hatt så god økonomi!

Hagen går tilbake til utgangspunktet til der hennes interesse for veving startet, nemlig den frie stilen hun ble kjent med gjennom Kansanen og under oppholdet i Finland. Hun eksperimenterer med materialer – alt kan brukes. Hun blander forskjellige veveteknikker og viser stor kreativitet, utfoldelse og skaperglede.

Den første tekstilen som er registrert etter utstillingen i på Kunstindustrimuseet, er *Lysene kommer til menneskene* (1971). Et høyt og smalt bilde i størrelse 210 x 68 cm, utført i dobbeltvev. Hun utnytter dobbelvev teknikken i et fargespill, fra det dypeste mørke til lyse og varme toner. Det er en søyle av lys som reiser seg. Bokstavene i tittelen har hun vevet inn i øvre kant av bildet. Tekstilen gir meg assosiasjoner til en annen tekstilkunstner, Anne Marie Komissar, som på utstillingen «Norsk vevkunst i det 20. århundre», viste en høy, smal dobbeltvev med tittelen *Like a rolling Stone*. Mens Hagen er opptatt av det eksistensielle, refererer Komissar til datidens popmusikk og popkultur. Ulike utgangspunkt, men kanskje ikke så forskjellige likevel?

Birgit Hagen lager i løpet av kort tid en rekke naturinspirerte bilder. Det er abstrakte fargekomposisjoner der naturmystikken suggereres frem. Tekstil kan vanskelig gi illusjon av å være noe annet enn tekstil. Men Hagens finstemte kolorisme skaper intime personlighetsskildringer som gir betrakteren en følelse av å være tilstede og ta del i naturopplevelsen. Nå var hun mer i takt med den trenden som oppsto i kjølvannet av «den polske bølgen».

Soloppgang i Bjønsen (Tegnet 1972 vevet 1984–87) 73 x 68 cm
Foto: Runa Boger

Materialet er en del av verket. Selve uttrykkskraften ligger i tekstilmaterialets form, tekstur og farge, men viktigst er det personlige uttrykket. Det primære er ikke gjengivelsen av et motiv, en fremstilling, men en handling hvor selve prosessen var viktig. Hun vever impulsivt og råtT og skriver selv at «det spontane er det beste og mest riktige». Den nøyaktige og stramme håndverksteknikken har definitivt veket plass for en fri og litt uvøren stil, men desto mer levende.

Parallelt med den visuelle kunsten skriver Hagen biografiske data, reiseskildringer, minner fra barndommen og poesi. Tekster knyttes sammen med bildene. Ofte vever hun tittelen inn i bildet, og på baksiden skriver hun lyriske vers. Eksempel på dette er *Vier og tyttebær* (1973). Tekstilbildet har bredde format, 100 x 160 cm, med todelt komposisjon. En stor blå og en mindre rød del. Format og komposisjonen gir assosiasjoner til det norske flagget. Ordene VIER og TYTEBÆR er vevet inn med store bokstaver. TYTEBÆR rødt og modent som et saftig bær, klar til plukking. Men, ordene NATTVERD og VIN har også fått plass i veven og gir motivet et dypere innhold. På baksiden et dikt om en nattverd holdt på fjellet i nattblå sol, blant frosne, røde bær og vier med sølvglinsende blader. Teppet deltok på utstillingen «Ung visjon» i Molde 1982. Plassert ved siden av Viktor Sparres malte nattverdsbilde.

Hun vever årstidene, blant annet *Vår i Bjønsen* (1977). Vevet med kjærlighet til våren og stedet Bjønsen i Ål. Det er rent så det vokser og gror i veven. Her er hvite flekker av vinter, våt blå snøsmelting og grønne spirer. Teknikken er en blanding av billedvev og kelim. Hun tar også i bruk *objets trouvé*, det hun finner av glass, plast, farget metalltråd stikkes i veven. Ikke så veldig synlig, litt hemmelighetsfullt, som et barns gjemmested.

Bildet gir referanse til Jakob Weidemann (1923–2001) og hans skogbunnsbilder. I likhet med Hagen, var hans kunstutdannelse preget av personlig utvikling, mer enn systematisk søken. Weidemann skiftet uttrykksform opp gjennom 1940-50 årene, inntil han falt til ro i en lyrisk abstraksjon.[15] *Vår i Bjønsen*, er som Weidemanns skogbunnsbilder, norsk natur i nærperspektiv, men i lysere og lettere fargetoner.

I 1977 mottar Birgit Hagen etterutdanningsstipend for kunstnere med opphold på Cité des Arts i Paris. Inspirert av oppholdet vever hun *Mitt vindu i Cité* (1979). Ut fra motivet er jeg ganske sikker på at hun bodde i Fritz Thaulows atelier. Det har utsikt til en trafikkert gate og til Seinen. Gatelys og blinkende vann gjenspeiles i teppet. Etter oppholdet i Paris vevde hun en serie tepper med motiv fra vinduer, slik de skifter etter årstidene.

Høstvinduet treet (1978) er et lite teppe i høydeformat 100 x 60 cm. En eksplosjon av farger, filler og visjoner. Et øyeblikksbilde, et raskt inntrykk av et tre i praktfull sensommerskrud. En friskus av et bilde. Ekspressivt, fullt av energi og litt fandenivoldsk utført. Ingen håndverksmessige hindringer eller begrensninger – ser ut som den er laget av en tenåring som nettopp har oppdaget vevens utfordringer og fantasiens gleder.

Mitt vindu i Cité (1979) 138 x 100 cm
Foto: Fylkesfotograf Bjørn Johnsen, Hallingdal Museum
Mitt vindu i Cité, detalj. Foto: Runa Boger

Tekstilen er vevet i grov og tykk renning. Innslag av ulike tekstilfibre, grovt garn og remser fra oppklipte tøystykker; bomull, glitterstoff, blanke gardinsnorer, strikkeplagg, flanell, ledninger, sløyfebånd og trekket fra en fluktstol. Resultatet fremstår som et samlet hele. Et bilde hvor de horisontale renningsstripene er en viktig del av komposisjonene. Den løse renningen og forskjellig tykkelse på materialet skaper relieff. De åpne splittene gjør bildet mykt, tøyelig og skjelvende. Det er som en levende materie i en frisk fargemusikalitet som bobler og syder av liv.

Bak på teppet finner vi en hyllest til maleren Oluf Wold-Thorne (1867–1919) og fargene i hans maleri *Innseilingen til de lykkelige øyer* (1911). Blå- og grønnfarger dominerer, effektfullt satt opp mot røde og gule toner. Koloritten og fargenyansene har bildene til felles, men motivet hos Wold-Thorne er et «realistisk» landskapsmaleri. I *Høstvinduet treet*, er det den menneskelige naturopplevelsen transformert til en stofflig fargesymfoni som står i sentrum.

To andre tepper i samme serie, *Løvetannvinduet* (1978) og *Fugletrekk* (1978) er utført i liknende stil og formidler den samme glødende skapertrang. *Løvetannvinduet*, herlig vårgrønt og anger av vår. Et flor av grønnfarger i gjenbrukstekstiler. Til og med renningen er av grønne tøyremser – vanskelig å holde styr på under vevingen, teppet vider seg ut og får form som et skjørt. Bak på teppet refererer hun til en Bachkonsert i Notre Dame. Igjen denne kombinasjonen av åndelig opplevelser og minner fra naturen i hjembygda.

Fugletrekk. Blå, blå som himmelen en godværsdag. Abstraksjonen av et fugletrekk stiger som en søyle midt i bildet. Det myldrer av glede og reiselyst. Blå, fra det helt lyse via prøyserblått til skarp turkis, er himmelen. Fugleflokkens myldring og vibrering fremheves av et blått- og hvitstripet stoff – en genial idé. Jeg røres av Hagens estetiske fargesans, hennes kompetanse og evne til å bearbeide fargespillet til det maksimale, som vel er mulig innen tekstil. Den fysiske stoffligheten er overveldende, men istedenfor å være påtrengende, bidrar det ytterligere til det maleriske. Den sterke betoningen av selve utførelsen, hvordan verket er laget, forsterker energien og dynamikken.

1979 vever Hagen et lite teppe som forstudie til serien DRAMA. *Forarbeide til Drama* (1979) viser andre tendenser enn vi har sett tidligere. Et sterkere ekspressivt uttrykk, større kontraster i fargeholdningen og mer temperament. Noe er på gang..... Et ønske om å føre kunsten i en mer direkte dialog med livet.

Hun sliter med å få til det hun søker og savner en mer formell utdanning: «Om eg hadde fått en skikkelig akademisk utdanning. Hadde vel ikke behøvd å søke slik. Kunne sagt det eg vilde i ett og samme medium. Tekstilt eller malt», sitat Birgit Hagen.

Løvetannvinduet (1978) detalj. Foto: Runa Boger

1980-ÅRENE

Tid for refleksjon

I 1980 søker hun hospitantplass på Kunstakademiet i Oslo for å male. Hun er på akademiet i noen måneder i klassen til professor Halvdan Ljøsne (1929–2006).

I 1982 fyller hun 70 år og hun fortsetter med sin akademiske utdannelse på Vestlandske kunstakademi i Bergen. I biografiske notater reflekterer hun over livets gang og vet fremdeles ikke helt hvor hun hører hjemme. Hun leser Ferdinand Finnes: *Veien blir til mens du går*, men finner ingen slektskap og føler seg mer i slekt med Lars Hertervig.

Med nyervervet kunnskap og kunstneriske utfordringer fra Kunstakademiet, er hun klar til å ta i bruk egne personlige erfaringer. Inspirasjonskilden er ikke kun i natur og reiser, nå henter hun styrke ut fra et mer psykologisk perspektiv. Hagen vever teppet *Drama* i stort breddeformat, størrelse 105 x 235 cm. Dessverre ikke med de samme intense kontraster som prøveteppet antydet.

Etter hvert tar hun opp tema *Drama* som små atskilte tepper. Det er visuell poesi og lun tristesse som tablåer av sansebilder. Det er de mer introverte opplevelsene, de sårbare minnene, uforløste lengslene og vonde drømmer som er tema.

Serien *Drama I – VIII* består av 8 små tepper: *Stillhet, Skriket, Stjernenatten, Grenseland, Einsamt hjerte, Foldede hender, Syrjande trær* og *Angst*.

Teppene er vevet i en periode over 2–3 år og alle har samme størrelse ca 100 x 70 cm. Bildene er uttrykksfulle hver på sin måte. Som betrakter er det lett å forestille seg både angst og stillhet, eller styrken i de foldede hender. En abstrakt ekspresjonisme, intens, glødende og saftig. Det er fargene som bærer komposisjonen og formidler budskapet. Teknikken er roet ned, det er tradisjonelt ullgarn og to-dimensjonal klassisk billedvev.

Sanseopplevelsene gjenspeiles i tette fargesjatteringer og nyanser, her formidles følelser og stemninger. Teppene berører et romantisk tema, knyttet til noe urovekkende og grenseløst. De åtte teppene er som skuespillere i et drama. En oppsummering av et levd liv.

Birgit Hagen forsatte å veve i noen år til. De tre siste teppene hun vevde er skisser gjort på en reise til Palma de Mallorca. *Fikentreet* (1987), *Barna på trappa i La Lonja* (1987) og det aller siste *Santa Eulalida* (1988). Tema i disse teppene representerer hver for seg de motiv som Hagen var mest opptatt av gjennom hele kunstnerskapet: naturen, minnebilder fra barndommen og opplevelser av mer sakral art. Etter disse teppene gikk hun over til å male og tegne. Hun var produktiv enda et tiår. Hallingdal Museum har en stor samling av tegninger, malerier og illustrasjoner til egne tekster. Det faller utenfor rammene i denne artikkelen å gå nærmere inn i dette materialet.

Angst Drama VII (1983-84) 100 x 70cm
Foto: Fylkesfotograf Bjørn Johnsen, Hallingdal Museum

**«Du må gjerne stoppe mitt lille hjerte,
men ikke blokkere min hjerne...»**

Birgit Hagen

Birgit Hagens motiver interesserer, fordi hun velger de mest umiddelbare og nære ting. Selv de minste naturopplevelser er skildret med innlevelse og intensitet. Hun betraktet naturen som noe levende og beåndet. Det å veve var ikke kun et spørsmål om ren fremstilling av synsinntrykk, men det inntrykket dette igjen gjorde på henne, som dannet utgangspunktet og var kjernen i arbeidet. Hagen var opptatt av å formidle naturen slik vi opplever den, utforske fargereflekser, mer enn en intellektuell og konstruert billeddannelse. Hun kunne fange vårens farger slik at vi kan fornemme det spirer og gror, eller skildre sommernattens stille stemning.

Avstanden periferi – sentrum var ingen hinder for hennes kunstnerskap. Uavhengig hvor vi bor står vi overfor avstanden mellom kunstverdenen og den verden de fleste lever i. Det å skape er ikke synonymt med å bli sett.[16]

Det er års innsats som ligger bak Birgit Hagens tekstile samling. Hun bygget på inntrykk både fra den indre og ytre verden, søkte å gi bildet en uttrykkskraft på egne premisser, uavhengig av den ytre verden. Det er ikke alltid en optimistisk verden vi møter i Hagens kunst. Intuitivt føler vi at bildene er en kommentar til menneskets livssituasjon. Bildene setter fantasien i sving. De har sin hemmelighetsfulle dragning. Hva man enn innholdsmessig ønsker å legge inn i Hagens bilder, har de rent kunstnerisk sin egen formale skjønnhet.

Fikentreet (1987) 105 x 65 cm
Foto: Fylkesfotograf Bjørn Johnsen, Hallingdal Museum

BIRGIT HAGEN – CURRICULUM VITAE

Født 1912 i Vats, Ål i Hallingdal

1943–45 Statens Kvinnelige Industriskole, to årig tegneklasse

1946 Praktikant på Maja Kansanen Størsets vevstue i Oslo

1946–47 Centralskolan for konstflit, Helsingfors

1948 og i årene fremover praktikant/assistent på Sigrun Bergs vevstue

1949 Separatutstilling i Galleri Per, Oslo

1950–52 Norsk Brukskunsts utstillinger på Kunstneres Hus

1951 Norsk brukskunsts utstilling på Røhska museet i Gøteborg

1953 Stipend fra Fondet for Dansk Norsk samarbeid med opphold på Schaffergården i Danmark

1960 Triennalen i Milano. Brukskunstmønstring fra hele verden

1970 Separatutstilling i Kunstindustrimuseet, Oslo

1977–78 Etterutdanningsstipend med opphold på Cité des Arts i Paris

1980 Hospitant på Kunstakademiet i Oslo i klassen til professor Halvdan Ljøsne

1981–82 Hospitant på Vestlandsakademiet i Bergen

1982 Deltar på utstillingen Ung visjon i Molde

2003 Separatutstilling Inntrykk I og II på Hallingdal museum, Nesbyen

2004 Separatutstilling Årstidene og En drøm på Hallingdal museum, Nesbyen

2010/2011 Apokalypse, Hallingdal Museum, Nesbyen

2011 Tekstil og keramikk med keramiker Jorunn Ygre Rogne, Geilo Kulturkirke

2012 Birgit Hagen 100 år – 100 verk, Hallingdal Museum, Nesbyen

2015 Fotoutstilling av Birgit Hagens tepper i skogen ved Leveld Kunstnartun

Utsmykkinger:
Porsgrunn Lutherske sykehus, Hotell Vic, Porsgrunn, Nordli kirke, Namdal, Ål kyrkje og Ål kommune.

NOTER

1 SKI ble i 1968 til Statens lærerskole i forming og utdannet pedagoger, i dag Høgskolen i Oslo.
2 Peter Anker, Folkekunst i Norge (J.W.Cappelen Forlag, 1998), 277.
3 Jan Askeland, Norske malerier. Fra hellemaleriet til i dag. (John Grieg Forlag, 1992), 87.
4 Jorunn Haakestad, Ariadnes tråd. Tekstile utsmykkinger i Norge... (Høyskole forlaget, 1998), 86.
5 Randi Nygaard Lium, Ny norsk billedvev – et gjennombrudd. (C. Huitfeldt Forlag, 1992), 15.
6 Birgit Hagens egne biografiske notater.
7 Ingo F. Walter, Paul Gauguin 1848–1903. Bilder av en avhopper. (Bendikt Taschen, 1988), 9.
8 Gunnar Danbolt, Norsk Kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida. (Det norske samlaget, 2001), 322.
9 Ibid., 316.
10 R. Nygaard Lium. Ny norsk Billedvev, 17.
11 Ibid., 27.
12 Jorunn Haakestad, «Tekstil: fra håndverk til kunst – en frigjøringshistorie med kjønn som variabel». Musums-nettverk 6 (Oslo forskningsråd, 1995), 110.
13 Ibid.,
14 På 1960-tallet foregikk en kamp for å markere tekstilkunsten som autonom kunstart. Det var diskusjon om klassifisering: billedkunst versus brukskunst. Tekstilkunst ble i Norge, i likhet med foto, ikke akseptert som kunst. I samme periode skjedde en bevisstgjøring blant kvinnelige kunstnere, som også fikk fagpolitisk og organisatorisk betydning. Kunstneraksjonen i 1974 skapte fagpolitisk bevissthet og kampen for tekstilkunst som likeverdig kunstform kom til å stå i sentrum i 1970-årene. Det var den fagpolitiske organiseringen av Norske tekstilkunstnere i 1977, som en av grunnorganisasjonene i Norske Billedkunstnere, som legitimerte tekstilkunsten som kunst.
15 Norske mesterverker i Nasjonalgalleriet, H. J. Brun; Jakob Weidemann. (J. M. Stenersens Forlag, 1981), 144.
16 B. Knutsen Sanden, Kunst i Telemark, 110.

For mer informasjon om Birgit Hagen-samlingen,
ta kontakt med:

Stiftelsen Hallingdal Museum
Møllevegen 18
3540 Nesbyen
Tlf. (+47) 32071485

Stiftelsen til fremme av Birgit Hagens kunst
Margit Berg
Stallovegen 110
9016 Tromsø

Grafisk formgiving: Sandvik design
Trykk: TS-trykk
Alle illustrasjoner tilhører Hallingdal Museum.