



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

KUN350

Mastergradsoppgave i kunsthistorie

Høstsemester 2022

Livet i veven

- Nye perspektiver på norsk tekstilkunst i perioden 1900-1960 med
utgangspunkt i Ragna Breivik

Birgitte Frostad Ottesen

Abstract

This Master's Thesis deals with the tapestry weaver Ragna Breivik (1891-1965). She was a rewarded and one of Norway's much mentioned and recognized tapestry artists. However, she has received limited attention and description in art historical context, where she is often portrayed as a weaver who above all copied the artist Gerhard Munthe. To what extent and in what ways can Ragna Breivik through her artistry be said to be part of an established weaving tradition in Norway? Is it possible that Breivik's artistic work can be read differently if one makes a new reading of her life and tapestries, and interprets her art in the light of material and immaterial perspectives?

The purpose of the thesis is to supplement the Norwegian art history within textile art from the period 1900-1960. The analyses demonstrates how Ragna Breivik can be said to be both an innovative and original artist who worked in the tension between tradition and renewal. The discussion sheds light on how Norwegian art historiography and the narratives about Ragna Breivik and Norwegian textile art are presented. Furthermore, how they appear to be somewhat superficial. Such portrayals seem to be deficiently produced and presented as well as governed by different power structures. The writing of Norwegian art history should be expanded both in relation to what it considers to be art and how it analyses art. Only then you can get a nuanced picture of an established weaving tradition in Norway.

Forord

Arbeidet med masteroppgaven har vært en spennende og lærerik opplevelse, men til tider også frustrerende. Da jeg startet på Masterprogram i Kunsthistorie ved UiB og noe famlende begynte å søke etter kunstner og tema, var jeg ikke forberedt på hvilken utrolig spennende reise jeg bega meg ut på. Jeg må innrømme at veven som kunstmedium var en kunstform jeg i utgangspunktet ikke kjente så godt til. Etter hvert som jeg tilegnet meg kunnskap om både Ragna Breivik, materiale, teknikker og prosesser økte min anerkjennelse og aktelse både for vevkunsten og for dem som kan utføre denne kunstformen. Samtidig økte min undring og frustrasjon over hvor lite man i dag kjenner til billedvevkunsten, både de tidlige kvinnelige billedvevkunstnerne og bakgrunnen for deres arbeid.

Bildene jeg har valgt å vise av Ragna Breiviks verk er samlet med øvrige bilder i kronologisk rekkefølge til slutt i oppgaven. Der finner man også litteraturliste og bildeliste i alfabetisk orden. I arbeidet med masteroppgaven har jeg benyttet meg av ulike arkiver, og i de tilfellene hvor for eksempel avisartikler eller annet materiale ikke er arkivert med navn eller dato, har jeg valgt å sortere dette under arkivmateriale.

Det er flere jeg vil takke for at jeg i dag kan sette punktum for masteroppgaven. Først og fremst takker jeg Hordamuseet med Nina Moldskred, Siren Johannessen Vågstøl og Espen Kutschera som ga meg tilgang til museets arkivmateriale og stilte tid og ressurser til rådighet slik at jeg kunne gjøre dypdykk i Ragna Breiviks liv. En spesiell takk rettes også til Kåre Breivik som har vist meg rundt og fortalt om livet på Rød samt gitt meg tilgang til Ragna Breiviks private samling av bilder, brev og notater. Videre takker jeg adm.leder i Fana Menighet Karin Skolseg, sekretær Sylvia Ulstein i Ørsta Kyrkje samt Bevaringstenestene på Salhus som har gitt meg mulighet til å studere Breiviks verk på nært hold. I tillegg takker jeg universitetsbibliotekarene Erik Hauke Tønnesen og John-Wilhelm Flattun for motiverende samtaler og hjelp med strategi for litteratursøk, samt min mann Morten og barna mine for grenseløs tålmodighet og oppmuntring. Jeg hadde ikke klart det uten deres hjelp!

Endelig rettes en stor takk til min veileder Dr. Tonje Haugland Sørensen som med sine inspirerende forelesninger og rikholdige kunnskap fikk meg til å ta fatt på masterstudiet og som ga nyttige råd og motiverende samtaler i veiledningen av min masteroppgave.

Bergen, 24. august 2022.

Birgitte Frostad Ottesen

Innholdsfortegnelse	Side
Abstract.....	2
Forord.....	3
1. Innledning.....	7
Problemstilling	9
Oppgavens struktur og avgrensning.....	9
2. Tidligere forskning.....	10
Hvilke fortellinger presenteres om Ragna Breivik?	10
Billedvevkunsten 1900-1940: Kunsthåndverkbevegelsen og Kunsthistorieforskningen	12
Det nasjonale uttrykk.....	14
Selvstendighetskampen.....	15
Kunstindustrimuseene og husflidbevegelsen.....	17
Kunstner og håndverker.....	18
Billedvevkunsten 1940 - 1960.....	19
Offentlig utsmykning	20
Struktureringsprinsipper og formidlingsteknikker.....	21
Retorikk, nedsettende omtale og svakt underbygde påstander.....	23
Hvilken historie blir fortalt og hvem skal inkluderes i norsk kunsthistorie?.....	25
3. Ragna Breiviks biografi.....	27
Oppvekst og utdanning.....	27
En lærer og kunsthåndverker med stor arbeidskapasitet.....	29
En kvinne med meningers mot?.....	31
De sene nyromantikerne og internasjonale kunststrømninger.....	34
Tiden i USA og interessen for Breiviks kunst i utlandet.....	37
Breiviks skapertrang i etterkrigstiden.....	41
4. Breiviks Åsmund Frægdageva-serie og det materielle perspektiv.....	44
Billedvevens materialitet, prosess og teknikk.....	45
Råstoff tilgang og vevens materialitet.....	46
Fargebehandling.....	48
Vevteknikker og sammenbindingsmetoder.....	48
Åsmund Frægdageva-teppenes materialitet, prosess og teknikk (1924-1949)....	51
Ull- og garnbehandling.....	51

Fargevalg.....	53
Fargemetoder og effekter.....	54
Figurform og vevteknikker.....	58
Det nasjonale uttrykk og teppenes budskap.....	59
Oppsummering Frægdagjeva-teppene.....	62
5. Breiviks religiøse tepper og det immaterielle perspektiv.....	63
Domedag (1934-1936).....	64
Interessen for Draumkvedet og Gerhard Munthes motiver.....	65
Et offentlig utsmykningsoppdrag.....	66
Tradisjonen å skape nytolkninger.....	67
Domedag – fremtidens visjon og et tapt ideal.....	68
Fargenes språk og betydning.....	70
Ærlig og sant håndverk.....	73
Et monumentalt refleksjonsobjekt.....	74
Mannane mine (1953-1955).....	76
Et lenge påtenkt motiv.....	78
Apostelteppene – to bibelske fortellinger i en serie eller to teppeserier med samme navn?.....	79
De bibelske teppers mottakelse og anerkjennelse.....	80
Mannane mine - Et bilde på Jesus lidelseshistorie?.....	82
Mannane mine og det internasjonale aspekt.....	83
Ullgarnets klare farger og strukturens betydning.....	85
Livet i fargeflaten.....	87
Fargenes immaterielle betydning.....	88
Det indre menneskelandskapet.....	88
Å søke sannhet og rettferdighet i arbeidet med veven.....	89
Hvordan Breivik utfordrer betrakter.....	91
Livet og kunsten – to sider av samme sak.....	94
Oppsummering Domedag og Mannane mine.....	95
Salome gav det til Herodias sin mor (1958).....	95
Et mye anvendt motiv.....	96
Teppets komposisjon og oppbygging.....	98
Fargenes doble symbolikk.....	100
Et naivt uttrykk.....	102

Breiviks måte å utvikle vevkunsten.....	104
Teppets tolkningsmuligheter og Breiviks subjektive uttrykk.....	105
Vevkunstens status og utvikling.....	109
Oppsummering Salome gav det til Herodias sin mor.....	111
6. Refleksjon over den kunsthistoriske fremstillingen av Ragna Breiviks kunst og hennes inkludering i en etablert vevtradisjon i Norge.....	112
Kunstner vs. håndverker.....	113
Den nasjonale diskurs.....	114
Fargenes effekter vs. linje og komposisjon.....	116
Plantefargingens vitenskapelige bakgrunn	118
Breiviks kunstneriske metoder og budskap.....	119
Vevkunstens fragmenterte fortelling	121
Kunsthistoriografisk retorikk og argumentasjon.....	122
Akademisk utdanning, konflikter og ensidige fremstillinger.....	124
Ufullstendig eller manglende redegjørelser.....	125
Kvinnesaksforkjemper og kampen for målsaken.....	127
Bondevinnelagens utskrivning.....	128
De divergerende tilbakemeldinger på Breiviks kunst	129
Mangelfull forskning.....	132
Teppesalen – Hordamuseet på Stend i Fana	134
På let etter Breiviks religiøse tepper.....	137
Breiviks kunst i museal kontekst og det digitale samfunns forventninger.....	139
Teppekunstens bevaring og fremtid.....	142
7. Konklusjon og refleksjon	144
Litteraturliste.....	145
Aviser.....	152
Arkiver.....	155
Nettsider.....	157
Bildeliste.....	159
Bilder.....	162

1. Innledning

Denne masteroppgaven omhandler Ragna Mathilde Breivik (1891-1965).¹ (Fig. 1) I sin samtid var hun en av Norges mye omtalte og anerkjente billedvevkunstnere. Likevel har hun fått begrenset oppmerksomhet i kunsthistorisk sammenheng. Kunsthistorikerne Thor Kielland og Øistein Parmann nevner ikke Breivik i sine verk *Norsk Billedvev gjennom 400 år og Norsk Billedvev* fra henholdsvis 1946 og 1982. Det samme gjelder for kunsthistoriker Gunnar Danbolt og hans bok *Norsk Kunsthistorie* fra 2015. I de bøkene hvor Breivik er nevnt er hun for det meste omtalt som en håndverker som fremfor alt kopierte Gerhard Munthe. Knut Berg, kunsthistoriker og tidligere direktør for Nasjonalgalleriet, omtaler Breivik kun med et par linjer i *Norges kunsthistorie: 6: Mellomkrigstid*. Han fremhever at Breivik arbeidet med billedvev etter andres kartonger og spesielt Gerhard Munthes kartonger.²

Munthe selv var svært begeistret for Breiviks teppekunst «Hun er meget og særegent begavet. (...) Trods alle de andre væversker, som har forsøkt sig på mine motiver, er hun den første som udtrykker hvad jeg har følt for emnet».³ Avisartikler fra tiden Breivik var aktiv innen billedvevkunsten, refererer tilsvarende til henne som «...hun fremtrær som den mest utprægede kunstnerindividualitet»⁴ og «Ragna Breidvik, Norges dygtigste billedvæverske...».⁵ Tidlig i sin karriere ble hun blant annet sidestilt med andre kjente kvinner innen vevkunsten som Frida Hansen, Klaudine Skarestad og Kjerstina Vangsnes.⁶ Når man gjennom historisk arkivmateriale kan lese slike rosende omtaler om Breivik, hvorfor er da så få av hennes verk inkludert i den norske kunsthistoriske litteraturen?

Boken *Ragna Breivik - Et liv ved veven* som er skrevet av etnolog og tidligere museumsstyrer ved Hordamuseet, Åse Enerstvedt, er viet Ragna Breivik og hennes kunst. Den innledes med en hilsen fra tekstilkunstner Synnøve Anker Aurdal (1908-2000) som beskriver Breivik som en bitter kunstner med en særegen tolkning og fargesyn på Munthes motiver, men hvis billedtepper etter egne motiv må beskrives som amatørarbeid da de mangler komposisjon.⁷ Tilsvarende kan man lese i boken at Emily Mohr, tidligere formann i Husfliden i Bergen, hevdet at Ragna Breivik var en dyktig veverske, men at hun ikke kunne

¹ Ragna Mathilde Breivik brukte sjeldent sitt mellomnavn Mathilde. Av den grunn har jeg i denne oppgaven valgt å bare bruke Ragna Breivik eller Breivik når jeg omtaler henne videre i teksten.

² Berg, *Norges kunsthistorie: 6* (1983): *Mellomkrigstid*, s.338-340

³ Gerhard Munthes brev til Helene Sandberg, 10.02.1926. Hordamuseets arkiv, Bymuseet i Bergen

⁴ Lexov, «Gerhard Munthes billedtæpper i Kunstforeningen», *Arbeidet*

⁵ Kalstad, «Ragna Breidviks utstilling i Brooklyn Museum», *Nordisk Tidende*

⁶ Agder Tidend, «Ragna Breidvik og norsk biletveving»

⁷ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.13

tegne.⁸ Mohrs utsagn kan gi inntrykk av å støtte Synnøve Anker Aurdal sitt amatørstempel. Når den eneste boken som så langt er viet Ragna Breivik og hennes kunst innledes med en påstand om bitterhet og amatørarbeid, setter det etter min mening klare føringer for hele boken. Fortellingen om hvem Ragna Breivik var og hva hun ønsket hennes kunst skulle uttrykke, er i Enerstvedts fremstilling hovedsakelig beskrevet som en håndverker hvis mål var å gjenskape Munthe og andre kunstneres motiv og uttrykk.

Det kan virke som om fortellingen om Ragna Breivik og hennes kunst er lite nyansert. Selv beskrev hun sitt virke noe annerledes

Jeg vil nødig snakke om mit arbeide, sier hun. Jeg har nemlig gjort den opdagelse at alle andre, eller næsten alle, forstaar sig saa meget bedre paa det end jeg selv gjør. Jeg har til og med oplevet at unge, meget unge videnskapsmænd, som de kalder sig, har kommet til mig og sagt at slik maa De ikke væve. Det er ulovlig har de sagt. Vævningen har sit strengt begrensede omraade, og utenfor det maa man ikke gaa. Med «det strengt begrensede omraade» har de ment aaklædevævningen med dens stive, sterkt stiliserte former og med dens kraftige, usammensatte farveklanger. (...)De forstaar Dem ikke paa vævning De, har jeg sagt til de alvitende stuelærde. Det gaar ikke an med et magtsprog at hindre en kunststarts utvikling. De kan være sikker paa at hvis hine kvinder som vævet aaklær for 6-700 aar siden hadde faatt leve og opleve de tekniske fremskridt på vævkunstens omraade, saa hadde de nok ogsaa forsøkt sig paa de nye veier. Og hvorfor skulde de ikke det, naar de derved kunde oppnaa rikere virkninger baade med hensyn til form og farve. Efter min mening er alting tillat i vævningen, alt untagen det som er stygt og uskjønt. Men forutsetningen maa selvfølgelig være at man eier den tekniske evne som kræves.⁹

Er dette ordene til en kunsthåndverker som bare søker å reprodusere andre kunstneres verk? For meg vitner de nevnte avisartikler og sitat fra Breivik selv om en motstridende fortelling til det narrativ som både Knut Berg i *Norges kunsthistorie*, samt Synnøve Anker Aurdal og Åse Enerstvedt kan gi inntrykk av å formidle i boken *Ragna Breivik - Et liv ved veven*. Breivik hadde egne ambisjoner med sin kunst og for å skjelne hva hennes kunstneriske mål var, må hennes liv og verk studeres nærmere.

⁸ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.25

⁹ Bergen Aftenblad, «Teppevævning og teknisk utvikling»

Problemstilling

Min gjennomgang av Hordamuseets arkiv over Ragna Breivik samt ikke tidligere kjent arkivmateriale, har belyst nye og mindre kjente sider ved Breiviks kunstneriske virke. I tillegg er verk som i liten grad er omtalt i kunsthistorisk litteratur blitt lokalisert. Gjennom en nylesning av Ragna Breiviks liv og billedtepper vil jeg derfor undersøke hvorvidt og på hvilke måter Ragna Breivik gjennom sitt kunstnerskap kan sies å være del av en etablert vevtradisjon i Norge.

Ved å fremheve det materielle og de håndverksmessige sidene ved Breiviks kunst, samt å se hennes verk i lys av det nasjonale uttrykk og den etablerte kirkekunsttradisjonen, vil jeg analysere Breiviks verk gjennom det materielle og det immaterielle perspektiv. Koblingen mellom akademisk kunst og folkekunst vil bli undersøkt for å etablere nye tilnæringsmåter til Ragna Breiviks kunst. Ved hjelp av en biografisk redegjørelse, samt verksanalyser og kontekstualisering vil jeg søke å belyse hvordan man kan forstå Ragna Breiviks kunst, hvordan hun betraktet seg selv som kunstner, samt hvordan hun arbeidet med å utvikle tekstilkunsten og et subjektivt uttrykk i veven. Masteroppgavens hovedmål blir dermed å supplere norsk kunsthistorie innen tekstilkunst fra perioden 1900-1960.

Oppgavens struktur og avgrensning

For å få et representativt bilde av Ragna Breiviks kunstneriske virke har jeg valgt å analysere og kontekstualisere verkene som Ragna Breivik viet store deler av sitt liv til. *Åsmund Frægdagjeva-serien* og *Domedag*, er billedtepper som Breivik skapte med inspirasjon fra kunstneren Gerhard Munthes motiver. De såkalte *Apostelteppene* er Breiviks bibelske tepper hvor hun selv sto for alle prosesser i billedvevproduksjonen, fra tegning til ferdig vev. Før jeg analyserer verkene vil jeg redegjøre for hvordan Ragna Breivik og norsk vevkunst i perioden 1900-1960 er blitt presentert gjennom tidligere forskning. Basert på nytt empirisk materiale i kombinasjon med funn fra tidligere forskning, vil jeg deretter presentere en ny og fyldigere redegjørelse for Ragna Breiviks biografi. Før jeg avslutningsvis kort reflekterer over hvorfor Breivik bør være en del av det norske kunsthistoriet, vil jeg drøfte hvorfor og hvordan norsk kunsthistoriografi og fortellingene som presenteres om Breivik og norsk vevkunst, virker å være noe overfladisk og mangelfull, samt styrt av ulike maktstrukturer. Grunnet masteroppgavens omfang vil det i mindre grad bli viet plass til Breiviks opphold i USA. Her trengs mer grunnforskning på ulikt arkivmateriale.

2. Tidligere forskning

Det er en utfordring å etablere en oversikt over den kunsthistoriske forskningen om Ragna Breivik. Det finnes lite forskning på henne spesifikt og de første generasjonene av selvstendige tekstilkunstnere og norsk tekstilkunst fra perioden Breivik var aktiv, er i liten grad blitt forsket på slik kunsthistoriker Randi Lium har redegjort for i boken *Tekstilkunst i Norge*.¹⁰ Bøker om enkelte utøvere slik som Frida Hansen finnes, men studier av feltet som en helhet er ikke gjort.¹¹ Forskning på Breivik og feltet tekstilkunst generelt krever derfor en stor grad av grunnforskning kombinert med kritisk analyse. Kun da kan det synliggjøres hvordan det virker å være blindsoner, mangler og spor av ulike maktstrukturer som holder Breivik og hennes verk utenfor den kunsthistoriske kanon.

Hvilke fortellinger presenteres om Ragna Breivik?

Hvilken kunstnerisk betydning hadde Ragna Breivik? Svaret på dette spørsmålet kommer helt an på hvem du spør. I den kunsthistoriske forskningen, som i stor grad har fokusert på det tradisjonelle akademiske- og modernistiske kunsthistoriske narrativet, så har Breivik i liten grad blitt viet mye oppmerksomhet. Leif Østby skrev i *Norsk kunstnerleksikon* «Hun var nok først og fremst håndverkeren, som gjorde sine beste ting etter andres tegninger».¹² Knut Berg refererte tilsvarende til at «Ragna Breivik i Bergen var av Munthe skattet som den fremste vever av hans kartonger».¹³ Gjennom en fortelling som fremhevet Ragna Breiviks håndverkerrolle, har de vurdert hennes kunstneriske virke til å være delvis utenfor kunstnersfæren.

Samtidig finnes det litteratur som gir et annerledes bilde. Portrettmaler, forfatter og målsaksforkjemperen Magnus Hardeland skrev «Enno vil nye kunstverk sjå dagens ljøs ved denne særmerkte kunstnerinna».¹⁴ I hans artikler om Breivik, både i *Folkekunst* og senere i årboken *Frå Fjon til Fusa*, understrekte han hennes sterke engasjement for den norske kulturarven, folkekunsten i form og farge samt målsaken.¹⁵ I tillegg formidlet han hvordan hun arbeidet med plantefarging i USA og hvilken anerkjennelse hun mottok både i USA og i Norge.¹⁶ Andre artikler i magasinet *Folkekunst*, «På vitjing hjå biletvevkunstneren Ragna

¹⁰ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 83-84

¹¹ Thue, *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst* (1986)

¹² Østby, *Norsk Kunstnerleksikon* (1982), s.319

¹³ Berg, *Norges kunsthistorie: 6* (1983), s.338-340

¹⁴ Hardeland, «Ragna Breivik i norsk kunstvevnad», s.70

¹⁵ Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s. 111

¹⁶ Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s. 116-120 og «Ragna Breivik i norsk kunstvevnad», s.61-70

Breivik» og «*Ragna Breivik – eldsjæl i norsk vevkunst*», omtaler flere av Breiviks verk som selvstendige kunstverk.¹⁷ Målsaks- og folkekunstmiljøene fremstår med andre ord å ha et noe annet syn på Breivik enn det man får inntrykk av gjennom de kunsthistoriske oversiktsverk som er nevnt innledningsvis.

Hordamuseet på Stend besitter i dag den største samlingen av Breiviks tepper i Norge hvor Breiviks Åsmund Frægdagjeva-serie også er utstilt. (Fig.2) De få publikasjonene som er skrevet om Breivik i senere tid er blitt gjort av folk tilknyttet museet. Her har man søkt å videreformidle synet på Breivik som er uttrykt gjennom miljøene knyttet til norsk kulturarv og folkekunst. I 1981 hadde museet en utstilling om Breivik med mål om å vise Breiviks livsverk så fullstendig som mulig. I den anledning skrev mag.art. Brigitte Næsse museets utstillingskatalog. Hun redegjorde blant annet for at Breivik gjennom Munthes bilder fant en kunst som svarte til den Breivik selv ville skape, og at folkevisenes menneske- og livssyn samsvarte med Breiviks eget.¹⁸ Næsse la også vekt på den håndverksmessige siden ved Breiviks kunst og fremhevet særlig de arbeidskrevende teknikkene som Breivik benyttet seg av. Breiviks motivkrets kom enten fra folkediktning eller bibelske fortellinger, ifølge Næsse, og hun hevdet at Breivik gjennom både egne og andre kunstneres motiver knyttet seg til folkediktningen og folkekunsten både i formspråk, livssyn og budskap.¹⁹

Åse Enerstvedt redegjorde i sin bok for hvordan Breivik arbeidet både med billedvevkunst og undervisning, og viste til Breiviks gullmedaljer på verdensutstillingen i Rio de Janeiro i 1922.²⁰ Enerstvedt har skrevet en biografisk fremstilling om Breivik hvor hun trekker linjer til den etablerte kunsthistorien ved å fremheve Breiviks tilknytning til Gerhard Munthe.²¹ Hun har nevnt flere av Breiviks billedvever, men vektla mest Frægdagjeva-teppene etter Munthes motiver.²² Ved å tildele over halvparten av bokens fortelling til Frægdagjeva-serien eller Breiviks vennskap med Munthe, og kun vise et lite utvalg av Breiviks egenkomponerte tepper, kan Enerstvedts bok gi inntrykk av å vekte Breiviks verk noe ulikt. Ideen om den kopierende håndverker kan sies å komme til uttrykk gjennom hvordan Enerstvedt forklarer *Domedags* fargenyanser «alle de små nyansene var viktige fordi det var den eneste måten hun kunne skape mengden av overganger som Munthe hadde i sitt

¹⁷ Thomassen, «På vitjing hjå biletvevkunstneren Ragna Breivik», s.7-10 og Garatun-Tjeldstø, «Ragna Breivik – eldsjæl i norsk vevkunst», s. 9-13

¹⁸ Næsse, *Ragna Breivik* (1981), s.3

¹⁹ Næsse, *Ragna Breivik* (1981), s.3-5

²⁰ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 23

²¹ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 43-50

²² Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 51-77

maleri.»²³ Teppet *Døren i Fjeldet* er omtalt i lys av en arvetvist mellom komponisten Geir Tveitts og Ragna Breiviks arvinger.²⁴ Fremfor å omtale de kunstneriske aspekter ved verkene kan Breiviks egne kunstneriske ambisjoner sies å komme i skyggen av det sosiale og kulturelle aspekt i boken.

I tillegg til den vitenskapelige forskningen har flere kunstnere gitt uttrykk for sitt syn på Breiviks kunst og virke. Breiviks tidligere elev, tekstilkunstneren Jon Sandsmark, forteller i boken *På Silkesokker* at Breivik mot Munthes vilje ble holdt utenfor Kunstindustrimuseets Munthe-utstilling i 1926.²⁵ Sandsmark mente dette var for å fremme museets kunstpolitiske linje – den såkalte «norske linje». Han hevdet videre at hele Breiviks profesjonelle liv ble påvirket av beskyldningene om at hun ødela det tekstile uttrykk.²⁶ Dette var påstander Sandsmark var uenig i. Etter hans mening var Breivik den eneste billedvevkunstneren som gjorde Munthes vevkartonger om til selvstendig teppekunst. Han var også uenig i Synnøve Anker Aurdals påstand om at Breivik var en amatør, og fremholdt heller at han fant Breiviks *Aposteltepper* hensynsløst sterke.²⁷ Hvordan skal vi forstå at meningene om Breiviks kunst er såpass delte? Et mulig svar kan finnes i de ulike holdningene til og ideene om kunsthåndverk innen den kunsthistoriske forskningen. Derfor er det hit vi nå vil vende oss.

Billedvevkunsten 1900-1940: Kunsthåndverkbevegelsen og Kunsthistorieforskningen

Norge var en beskjedent industrialisert nasjon i det nittende århundre.²⁸ Når man leser i kunsthistoriske bøker om tiden like før og etter 1900, da Ragna Breivik vokste opp og etablerte seg som billedveverske, fremheves det at Norge i likhet med hele Europa opplevde en økende interesse for tekstiler og håndarbeid.²⁹ I 1891, samme år som Ragna Breivik ble født, ble landets husflidbevegelser samlet i Den Norske Husflidforening.³⁰ Allerede i 1875 ble Lorentz Dietrichson Norges første professor i kunsthistorie og Norge var også relativt tidlig ute med hensyn til etablering av de nye kunstindustrimuseene som Dietrichson var med å stifte.³¹ Museene begynte å samle folkekunst, eller bondekunst som det også ble kalt,

²³ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 39

²⁴ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 64-68

²⁵ Sandsmark, *På Silkesokker* (1991), s.43

²⁶ Sandsmark, *På Silkesokker* (1991), s. 42

²⁷ Sandsmark, *På Silkesokker* (1991), s.43

²⁸ Fallan, *Scandinavian Design* (2012), s.25

²⁹ Fallan, *Scandinavian Design* (2012), s. 25, Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s.83-112, Bøe, *Kunsthåndverket 1870-1914: en nasjonal gjenstandskultur blir skapt* (1997), s.377-385

³⁰ Bøe, *Kunsthåndverket 1870-1914: (1997),.377-385*

³¹ Bøe, *Kunsthåndverket 1870-1914: (1997), s.377-385*

herunder billedtepper og åklær.³² Opstad redegjør for hvordan Kunstindustrimuseene fikk statsstøtte for blant annet å starte opp vevkurs på landsbygden for å fremme husfliden i kunstnerisk retning, og i museets bondesamling fant man forbildene.³³ De norske kunstnerne hentet inspirasjon fra vikingetid, middelalderske ornamenter og fra folkekunst.³⁴ For å søke arbeidsglede og mindre fremmedgjøring som masseproduksjonen hadde medført, ble det viktig å vise helhet og ærlighet i arbeidet med skjønne bruksgjenstander.³⁵ Norge som hadde en rik vevtradisjon opplevde en profesjonalisering av både undervisning og ivaretagelse av de tekstile håndverk og teknikker med opprettelse av både kunstindustriskoler for kvinner samt kunstindustrimuseer i Oslo, Bergen og Trondheim.³⁶ Interessen for tekstil og håndverk kan altså sies å være en reaksjon på industrialiseringen og fremmedgjøringen som den medførte, og kunsthåndverkbevegelsens strømninger kom til uttrykk over hele landet.

Her er det viktig å påpeke at det er snakk om to fortellinger som får et parallelt løp og som påvirker hverandre gjensidig. Fortellingen om kunsthåndverkbevegelsen hadde sitt utspring i filosofen, kunstkritikeren og forfatteren John Ruskin (1819-1900) sine ideer og tanker, som levde videre inn i internasjonale kunstnergrupper og Arts & Craft bevegelsen. Disse ideene fikk også fotfeste i Norge både i Husflidbevegelsen og den såkalte Lysakerkretsen som maleren Gerhard Munthe var en del av. William Morris, en av Art & Craft bevegelsens mest sentrale personer, sidestilte kunsthåndverk og billedkunst og vektla troskap mot det stedsspesifikke og materialet.³⁷ Bevegelsen ønsket å skape en kunstform som ikke bygde på det de innså som en splittelse mellom kunst og håndverk fra renessansen.³⁸ Da den internasjonale kunsthåndverkbevegelsen befestet seg i Norge kom ideene til Arts & Craft bevegelsen blant annet til uttrykk gjennom både kunstindustrimuseene og husflidbevegelsen.

Den andre fortellingen omhandler historiografien og den kunsthistoriske forskningen på den økende interessen for tekstil og håndarbeid, hvor man søkte å bevare den norske historien og de særegne nasjonale objekter og tradisjoner.³⁹ Gjennom store deler av 1800 tallet hadde historisisme-ideen stått sterkt i hele Europa og kunsthistorie som fag ble etablert i en rekke land, slik Bøe redegjør for.⁴⁰ Historisisme-ideen ble i økende grad koblet sammen

³² Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævscole og Atelier for Kunstvævning* (1983), s.13

³³ Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævscole* (1983), s.13

³⁴ Danbolt, *Norsk kunsthistorie* (2015), s. 246-247

³⁵ Veiteberg, *Kunsthåndverk* (2005), s. 18

³⁶ Veiteberg, *Kunsthåndverk*, (2005) s. 16-17

³⁷ Liium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 91

³⁸ Veiteberg, *Kunsthåndverk* (2005), s. 17

³⁹ Liium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 86-88

⁴⁰ Bøe, *Kunsthåndverket 1870-1914: (1997)*, s.377-385

med de framvoksende ideene om det nasjonale og den norske identitet, og bondesamfunnet ble slik ansett som bærere av de nasjonale tradisjoner og landets særpreg. I flere land var folkekunsten et estetisk forbilde som skulle skape god smak hos folket.⁴¹ Med andre ord vektla man de folkelige, nasjonale verdiene som man fikk fra den tyske filosofen Johann Gottfried von Herder (1744-1803).

Kunsthåndverkbevegelsen og kunsthistorieforskningen på tekstil og håndarbeid påvirket hverandre gjensidig. Dette kommer til uttrykk blant annet gjennom hvordan vevkunsten hentet inspirasjon og informasjon fra historiske funn og de litterære kunsthistoriske verkene når vevkunsten skulle videreformidles gjennom de tidligere nevnte vevkurs. Direktør Henrik Grosch ved Kunstindustrimuseet i Kristiania viste til en rekke eldre norske teppefunn i sin publikasjon *Gamle norske Billedtæpper* fra 1901. Dette var en av flere bøker som ble utgitt av kunstindustrimuseene og som ble benyttet i undervisning.⁴² Grosch beskrev både motiver, men også vevteknikker og vektla hvordan disse teknikkene hadde endret seg i løpet av historiens gang. En sentral teknikk var hakketeknikken. I middelalderen ble den benyttet i hele Europa, men etter hvert overtok gobelinmetoden. I Norden fortsatte imidlertid hakketeknikken å dominere vevkunsten slik man så i *Baldisholteppet* i følge Lium.⁴³ *Baldisholteppet* er et av de eldste bevarte billedtepper i Europa og ble funnet i 1879 da kirken på Baldishol i Hedemark ble revet.⁴⁴ Dette teppet ble et viktig bevis for hvordan man i Norge hadde hatt lange vevtradisjoner. De stilistiske og skjematiske figurene som man så i flere eldre norske tepper skilte seg fra de utenlandske gobelinene og ettertidens tekstilforskere omtalte dette gjerne som norsk stil.⁴⁵ Samtidig hevdet Grosch at impulser fra utenlandske gobeliner også hadde påvirket de norske veverkene, og at eldre tepper søkte å etterligne gobelinteknikken.⁴⁶ Grosch legger dermed frem et narrativ hvori det finnes en norsk stil eller vevtradisjon, men at denne til dels utfordres og tilsidesettes av en utenlandsk teknikk. Dette var et narrativt klart i tråd med den samtidige diskursen om et nasjonalt uttrykk i kunsten.

⁴¹ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 88-89

⁴² Glambek, *Kunsten, Nyttan og Moralen* (1988), s.137

⁴³ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s.27-29

⁴⁴ Sjøvold, *Norsk Billedvev* (1976), s.7-9

⁴⁵ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s.34

⁴⁶ Grosch, *Gamle norske Billedtæpper* (1901), s. 1-9

Det nasjonale uttrykk

Kunsthistoriker og tekstilkunstner Randi Nygaard Lium redegjør for hvordan Munthe hevdet at det fantes et nasjonalt og særlig norsk fargesyn, som hentet sin inspirasjon fra den norske naturen, folkemelodiene og folkekunsten.⁴⁷ Gerhard Munthes «folkelige» koloritt besto av høyrød, sterk blålig grønn, bondeblå eller såkalt potteblå, rødlilla og kraftig gul.⁴⁸ Man skulle bruke et fåtall sterke, kontrastfylte og gjerne komplementære farger mot hverandre i store fargeflater.⁴⁹ I boken *Folkekunst i Norge* viser kunsthistoriker Peter Anker hvordan kunstneren Gerhard Munthe og kunsthistoriker Andreas Aubert koblet det nasjonale fargesynet og det dekorative fargeprinsipp med den norske billedvevens og rosemalingens todimensjonale stil når de søkte den norske særegenhet.⁵⁰ Munthe hentet sine impulser blant annet fra folkemelodiene og rosemalingen i Hallingdal og Numedal ifølge Lium.⁵¹ I sin dekorative kunst lot han seg inspirere av alt fra bondeantikviteter, natur, kirkekunst til norske folkeviser og dikt. Målet var å skape et dekorativt formspråk som kunne brukes til alle kunst og håndverksformål slik kunsthistoriker Tonje Haugland Sørensen har redegjort for.⁵²

Munthe startet å lage kartonger som arbeidstegninger til konen Sigruns vever og de utviklet nye vevmønstre sammen.⁵³ Da Sigrun ble syk og ikke lenger kunne veve solgte Munthe flere av vevmønstrene til blant annet Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum og Husflidsforeningen i Kristiania. Flere andre kunsthåndverkere deriblant Ragna Breivik, skal ifølge Opstad ha kjøpt både akvareller og mønstre av Munthe.⁵⁴ Ifølge kunsthistoriker Jens Thiis var Munthes dekorative stil det eneste som kunne fornye norsk dekorativ kunst.⁵⁵ Munthe var med andre ord en sentral kunstner og designer innen den delen av norsk kunstliv som var opptatt av å skape et nasjonalt uttrykk. Hans dekorative stil som vektla flate og rytme fikk dermed også en sentral rolle når man gjennom norsk kunsthistorisk litteratur formidlet det nasjonale uttrykk i tiden rundt århundreskiftet.

⁴⁷ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 97-102

⁴⁸ Munthe, *Minder og meninger* (1919), s.65-66

⁴⁹ Anker, *Folkekunst i Norge* (1998), s. 277

⁵⁰ Anker, *Folkekunst i Norge* (1998), s. 277

⁵¹ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s.100

⁵² Sørensen, «Proudly Peripheral», s.242-244

⁵³ Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983), s.24

⁵⁴ Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983), s.24

⁵⁵ Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983), s.14

Selvtendighetskampen

Historisismen og interessen for tekstil og håndverk har i den norske kunsthistorieskrivingen ofte blitt presentert som et ledd i den norske selvtendighetskampen. Lium hevdet bl.a. i boken *Tekstilkunst i Norge* at det nasjonale sto i sentrum og dette var viktig frem mot unionsoppløsningen med Sverige i 1905.⁵⁶ Begreper som «tekstilkunstens etableringsfase» og «nasjonsbyggingsperioden» er brukt om perioden rundt 1900 og frem til ca. 1940.⁵⁷ Kunsthistoriker Jan-Lauritz Opstad viste i sin bok om Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum til norsk deltakelse på verdensutstillingene og fremhevet det store antall vevskoler som et nasjonalt selvtendighetsprosjekt.⁵⁸ Samtidig formidlet han hvordan kunsthistoriker Jens Thiis gjennom Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum ønsket å gjenopplive de gamle vevmønstre, fremme et nasjonalt fargesyn, samtidig som han ønsket å skape en ny norsk vevkunst.⁵⁹ Denne nye vevkunsten skulle baseres på norske vevtradisjoner, men samsvare med moderne europeiske kunsthåndverktrender. Slik ble Munthes dekorative motiver nærmest synonymt med det nasjonale og norske uttrykk.

Det internasjonale aspektet ved fortellingene kan sies å komme noe i skyggen av selvtendighetskampen og det nasjonale uttrykk i den tidlige kunsthistorie formidlingen. I søken etter det nasjonale uttrykk markerte kunstnere som Gerhard Munthe og tidens norske kunsthistorikere seg i forhold til de internasjonale kunstsentrene i tråd med den internasjonale kunsthåndverkbevegelsens tankegods. I artikkelen «Vision of History: Gerhard Munthe's Rhythm and Revival in fin-de-siècle Norway» påpeker kunsthistoriker Tonje Haugland Sørensen at det både var i Aubert's og Munthe's interesse å understreke norskheten ved Munthe's kunst da det var viktig å vise at norsk kunst var noe mer enn kopier av internasjonal kunst.⁶⁰ Når Munthes dekorative stil som vektla flate og rytme i norsk kunsthistorisk litteratur blir fremstilt som nærmest synonymt med det nasjonale uttrykk, kan dette gi inntrykk av å være en noe ensidig og styrt fremstilling av norsk tekstilkunst i perioden rundt århundreskiftet.

Historisisme-ideen som hadde stått sterkt i lang tid i hele Europa handlet om mer enn bare den norske selvtendighetskampen i Norge. Den skulle, som nevnt, søke de enkelte lands særegne, visuelle kultur. I artikkelen *Reiseskisser fra Norge i det nittende Aarhundrede* viste

⁵⁶ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s.87

⁵⁷ Haakestad, *Ariadnes tråd* (1998), s.71

⁵⁸ Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983), s.12-13

⁵⁹ Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983), s.14

⁶⁰ Sørensen, «Vision of History: Gerhard Munthe's Rhythm and Revival in fin-de-siècle Norway», s.233

kunsthistorikerne Tove Haugsbø og Tonje Haugland Sørensen hvordan en gruppe akademikere og kunstnere rundt århundreskiftet gikk sammen for å lage folkeopplysningsverket *Norge i det nittende Aarhundrede*.⁶¹ Bokverket som utkom i 1902 er et eksempel på hvordan tidens vitenskapsmenn og kulturelite skapte landets ønskede identitet og kultur gjennom tekst og bilder. Både kunsthistorisk litteratur og begrepsbruk viser med andre ord hvordan kunsthåndverksbevegelsen og kunsthistorieforskningen påvirket hverandre gjensidig i måten historien ble formidlet. Det er mulig denne måten å fremstille kunsthistorien på også har skapt blindsoner og påvirket hvordan tekstilkunsten fra 1900 til 1960 er blitt presentert og tolket i ettertid.

Kunstindustrimuseene og husflidbevegelsen

Gjennom den tidlige kunsthistoriske litteraturen har man fått inntrykk av at husflidbevegelsen oppsto omkring 1880-årene i regi av kunstindustrimuseene, men allerede fra 1860-årene var det snakk om en husflidbevegelse i Norge som ønsket å forbedre folks levestandard.⁶² I følge kunsthistoriker Ingeborg Glambek var det på slutten av 1800-tallet to hovedretninger innen husflidbevegelsen. I boken *Kunsten, Nyttens og Moralen* fra 1988 redegjør Glambek for kunstindustrimuseenes etableringsfase, og viser at økonomiske, sosiale, moralske og praktiske årsaker lå til grunn for etableringen, og ikke bare den økende nasjonale interessen som tidligere gjerne hadde vært fremlagt som hovedårsak.⁶³ Da kunstindustrimuseene og dets ledere overtok styringen av landets husflidslag, nedsatte de inspeksjonskomiteer og etablerte husflidutvalg. De vektla det estetiske ved produktene og den delen av husflidbevegelsen som så på husflid som en del av landets industri- og næringsliv.⁶⁴ Museene mottok store bevilgninger fra staten og la etter hvert vekt på å bevare kunst eller kunstflid hvor man hadde den gamle folkekunsten som forbilde.⁶⁵ Slik fikk museene stor påvirkningskraft i forhold til husflidbevegelsen og oppfattelsen av hva som var grunnlaget for «god smak» og nasjonal estetikk.⁶⁶

Den andre hovedretningen innen husflidbevegelsen var de lokale husflidlagene som ikke ble en del av kunstindustrimuseene, men som vektla håndarbeidgjerningen (selve

⁶¹ Sørensen og Haugsbø, «Reiseskisser fra Norge i det nittende Aarhundrede», s. 170-179

⁶² Glambek, *Kunsten, Nyttens og Moralen* (1988), s.10-11

⁶³ Glambek, *Kunsten, Nyttens og Moralen* (1988), s.149-150

⁶⁴ Glambek, *Kunsten, Nyttens og Moralen* (1988), s.143

⁶⁵ Glambek, *Kunsten, Nyttens og Moralen* (1988), s.78-79

⁶⁶ Glambek, *Kunsten, Nyttens og Moralen* (1988), s.123-140

«husflidprosessen») og dens oppdragende effekter.⁶⁷ Denne retningen ble en del av utdanningsprogrammet til skolene, og kunstindustrimuseenes inspeksjonsrunder skapte dermed innpass for nye verdiprioriteringer slik at man fikk en dreining fra internasjonal til nasjonal orientering i kultur- og utdanningssammenheng.⁶⁸ Husflidbevegelsens andre hovedretning la vekt på teknikker og tradisjon i søken etter å ivareta og utvikle de norske håndverkstradisjonene. Glambek påpekte at de lokale husflidlagene ble behandlet forhastet, arrogant og fordomsfullt av Henrik Grosch og kunstindustrimuseene.⁶⁹ Groschs' oppførsel sto ifølge Glambek i sterk kontrast til tidligere studier gjennomført av kulturforsker Eilert Sundt. Glambek viste videre til mag. art. Vibeke Mohr sin avhandling om husflidbevegelsens undervisningsarbeid og hvordan Mohr kastet nytt lys over den organiserte husflidbevegelsens utvikling i forhold til nyttehusfliden.⁷⁰

Kunstner og håndverker

Det var i hovedsak kvinnene som underviste i teknikker og håndverkstradisjoner innen billedvevkunsten, og i Norge brukte kvinner gjerne billedveven for å skaffe seg utdanning og et selvstendig yrke.⁷¹ Tekstilkunstnerne Augusta Christensen og Ulrikke Greve underviste begge ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum rundt århundreskiftet og tok utgangspunkt i andre kunstneres motiver.⁷² Breivik ble ansatt som lærer i farging, billedvev og spinning ved Kunsthåndverksskolen i Bergen fra 1920.⁷³ Det var en etablert praksis at veverne tok utgangspunkt i andre kunstneres motiver slik Ragna Breivik også gjorde. Ved Nordenfjeldske var det imidlertid museets leder og konservator, Jens Thiis, som bestemte motiv, valg av vev- og fargeteknikk samt hvilke farger som skulle benyttes.⁷⁴

En kjønns- og klassesdimensjon var også virksom. Bestyrerinnen og tekstilkunstner Ulrikke Greve ønsket å sette vevoppdrag ut til bondekoner, men dette var Thiis imot da han ikke anså kvinner fra bondestanden som kunstneriske nok.⁷⁵ En lignende forskjell gjenfinnes i hvordan skolens ulike vevkurs ble tilpasset ettersom de ble holdt for bygdekvinne eller bykvinner. På bygdekursene fikk man i hovedsak veve etter tradisjonelle mønstre mens

⁶⁷ Glambek, *Kunsten, Nytt og Moralen* (1988), s. 143

⁶⁸ Glambek, *Kunsten, Nytt og Moralen* (1988), s. 136

⁶⁹ Glambek, *Kunsten, Nytt og Moralen* (1988), s. 134-136

⁷⁰ Glambek, *Kunsten, Nytt og Moralen* (1988), s. 20

⁷¹ Håberg, *Fra skyggetanter til yrkeskvinner* (2012), s. 77-81

⁷² Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983), s. 14-15

⁷³ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 23

⁷⁴ Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983), s. 15

⁷⁵ Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983), s. 15

kvinnene på bykursene fikk velge mellom Munthes vevmønstre og akvareller.⁷⁶ Videre var det kun teppene som ble vevd på bykursene som ble registrert i skolens dagbøker.⁷⁷ Denne forskjellsbehandlingen og fremstillingen kan ha ført til at flere kunsthåndverkere er blitt mindre forsket på.

Breivik som både holdt egne kurs, og kurs i regi av Bergen Kunsthåndverkskole, var ikke styrt av Thiis og hans vevskoles valg av vevmønstre. Hun kunne, som Enerstvedt påpeker, selv velge de motiv hun ville veve etter Munthe.⁷⁸ Kunsthistoriker og tekstilkunstner Randi Nygaard Lium søkte som nevnt i 2016 å redegjøre for første generasjon av profesjonelle kvinnelige utøvere, men fant det vanskelig da de både var oversett og glemt i den tidligere kunsthistoriske litteraturen.⁷⁹ Da det fra offentlig hold ikke ble stimulert til at kvinner selv skulle tegne mønstre, hevdet Lium at det innen billedvevkunsten under vevrenessansen ble en kjønnsfordeling hvor kunstneren var en mann og håndverkeren en kvinne.⁸⁰ Lium fremhevet, i likhet med en rekke andre forfattere innen kunsthistorisk litteratur, Frida Hansen som den store fornyer da hun skapte de fleste av sine egne motiver.⁸¹ Videre vektla hun Gerhard Munthes betydning i forhold til det nasjonale. Enkelte kunsthåndverker som vevde etter andres motiv fra perioden 1900-1930 ble omtalt i Liums bok, men i svært begrenset omfang og i enkelte tilfeller ble de bare nevnt med navn.⁸² Når Lium i så liten grad omtaler Breivik og veverkene som tok utgangspunkt i andre kunstners motiv kan det skape forståelse av at det materielle er underordnet komposisjon. I tillegg til kjønnshierarkiet som Lium nevner, så kan man få inntrykk av at det er et hierarki mellom de ulike kunsthåndverkerne. Når man i begrenset omfang har studert og forsket på billedvevene til kunsthåndverkerne som tok utgangspunkt i andre kunstners motiv, risikerer man å gi et noe ensidig bilde av den norske billedvevkunsten.

Billedvevkunsten 1940 - 1960

Drøftelsen omkring vevkunstens utvikling i mellomkrigstiden samt årene etter andre verdenskrig fram til 1960, fortsatte å omhandle komposisjon og originalitetsbegrepet. Hvilke teknikker og materialer som var ansett som norske samt budskapet i vevkunsten ble også

⁷⁶ Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983), s.22

⁷⁷ Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983), s.22

⁷⁸ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.45

⁷⁹ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s.83

⁸⁰ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s.83

⁸¹ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s.83-104

⁸² Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s.105-112

viktig. Lium forteller at det stilnet noe innen billedvev i årene rundt 1900-1920, mens veving til brukstekstiler ble populært og at samarbeidet mellom maler og veverse ble erstattet med et samarbeid mellom arkitekter, interiørarkitekter og vevere.⁸³ Sosialismens tankesett kom til uttrykk gjennom den svenske kunsthistorikeren Gregor Paulssons slagord «vackrare vardagsvara», og i Norge ble man opptatt av å bruke norske materialer.⁸⁴ Formgivning og materialbruk skulle følge funksjon i perioden som gjerne omtales som funksjonalismen. Bruk av gode materialer og perfekt håndverk ble dermed fortsatt vektlagt, men man søkte et mer stilrent og tidløst design hvor «Less is more».⁸⁵

Tekstilkunstner Else Hallings (1899-1987) materialstudier omkring 1940-tallet løftes frem i de fleste bøker som omhandler vevkunsten fra denne tiden. Både Parmann og Lium redegjør i sine bøker for hvordan Hallings studier omkring bruk av spelsauull og hakketeknikk i eldre billedtepper ble ansett som norske tradisjoner.⁸⁶ Hannah Ryggens kunst fremheves for sitt ekspresjonistiske formspråk som tok utgangspunkt i bl.a. krigens hendelser i samtiden.⁸⁷ I følge Lium ble hun en toneangivende kunstner innen vevkunsten i å formidle et budskap hun var opptatt av.⁸⁸ Det var trolig også andre kunsthåndverkere som vevde med et budskap. Manglende forskning på disse områdene gjør det imidlertid vanskelig å bedømme det fulle omfanget av hva som kan ha blitt oversett, feiltolket eller misforstått.

Offentlig utsmykning

Etterkrigstiden ble ifølge Lium en sterk periode innen tekstilkunsten og utsmykning av offentlige bygg.⁸⁹ Diskursen om offentlig utsmykning har i kunsthistorisk litteratur ofte blitt tilskrevet freskomalerne og Axel Revolds utsmykning av Bergen Børs omkring 1920-tallet.⁹⁰ Jorunn Haakestads doktorgradsavhandling, *Ariadnes tråd*, beskriver framveksten og bruk av tekstil som utsmykningskunst i Norge fra perioden 1890 til 1995. Innledningsvis har hun avgrenset oppgaven til å gjelde utsmykning av profane bygg.⁹¹ Verkene hun trekker frem i perioden 1890 til 1940 er Gerhard Munthes *Rikstepper* (1900), Frida Hansens *Olavsteppe* (1926-31) og Ulrikke Greve og Axel Revolds *Harald Hardrådeteppe* (1936). Dette var

⁸³ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 113

⁸⁴ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 113-114

⁸⁵ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 114

⁸⁶ Parmann, *Norsk Billedvev: et atelier og en epoke* (1982), s. 34 og Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 127-131

⁸⁷ Danbolt, *Norsk kunsthistorie* (2015), s. 309

⁸⁸ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 113

⁸⁹ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 127

⁹⁰ Danbolt, *Norsk kunsthistorie* (2015), s. 260-268

⁹¹ Haakestad, *Ariadnes tråd* (1998), s.10

ifølge Haakestad de eneste tekstilarbeidene som «uttrykkelig var intendert og tilsvarende var blitt betraktet som skapt for det offentlige rommet» i perioden.⁹² I Haakestads fremstilling kan man få inntrykk av at billedvevkunst og tekstilarbeid særlig i perioden 1890-1940 i hovedsak ble skapt for privat bruk og at tekstilkunst skapt for det offentlige rom var noe som forekom sjeldent.

De offentlige utsmykningsoppdragene som gjerne redegjøres for i etterkrigsperioden er de monumentale og fargesterke folkelivsbilledteppene som er tilskrevet de mannlige motivskaperne og som ble vevd ved billedveveriet Norsk Billedvev A/S hvor Else Halling var leder.⁹³ I tillegg fremheves Synnøve Anker Aurdal og Sigrun Bergs mer moderne og abstrakte utsmykning av Håkonshallen i 1958 både i *Norsk Billedvev*⁹⁴, *Ariadnes tråd*⁹⁵ og *Tekstilkunst i Norge*.⁹⁶ Vevoppdrag for offentlig utsmykning av kirker i den tidlige perioden samt kirkekunst fra mellomkrigstiden skapt av andre enn ansatte ved Norsk Billedvev, kan virke å være mindre forsket på eller mindre vektlagt i kunsthistorisk litteratur.

Struktureringsprinsipper og formidlingsteknikker

Det har vært en tendens til å skille mellom folkekunst og akademikunst i kunsthistorielitteraturen og til dels å betrakte folkekunst som noe mindre nyskapende og utviklet. I introduksjonen til boken *Folkekunst i Norge* trekker Peter Anker et klart skille mellom folkekunst og akademikunst hvor han beskriver at forskjeller i stil har en sammenheng mellom utdanning, sosialklasse og kultur.⁹⁷ Han redegjør for hvordan folkekunst som kunsthistorisk begrep har vært uttrykk for et nedvurderende syn, hvor utviklingstanken har lagt til grunn.⁹⁸ I tillegg viser han til en rekke forhold og endringer som han mente lå bak folkekunstens såkalte blomstringstid på 1700 og 1800 tallet hvor endringene knyttes til bondesamfunnets utvikling.⁹⁹ Samtidig hevdet han at folkekunsten hadde sin oppløsning i perioden 1850-1900 og tilla dette den økende utvekslingen mellom by og land hvor bykulturen til slutt ble den dominerende. I *Norsk Billedvev* av Øistein Parmann fremstilles ny norsk billedvev for utsmykning i offentlige bygg også som en avsluttet epoke som kun

⁹² Haakestad, *Ariadnes tråd* (1998), s.71

⁹³ Liium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s.127-135

⁹⁴ Parmann, *Norsk Billedvev: et atelier og en epoke* (1982), s. 41-115

⁹⁵ Haakestad, *Ariadnes tråd* (1998), s.121

⁹⁶ Liium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s.127-135

⁹⁷ Anker, *Folkekunst i Norge* (1975), s.14

⁹⁸ Anker, *Folkekunst i Norge* (1975), s.22

⁹⁹ Anker, *Folkekunst i Norge* (1998), s.34-37

eksisterte noen år etter krigen.¹⁰⁰ Slike former for kategoriserings- og struktureringsprinsipp kjenner man igjen fra de fleste kunsthistoriske verk og Danbolts *Norsk Kunsthistorie* eller Liums *Tekstilkunst i Norge* er intet unntak. Tendensen til å skille folkekunst fra akademikunst samt å presentere adskilte kunststiler og kunsthistoriske hendelser som avsluttede epoker er vanlig innen kunsthistorisk litteratur.

Geografisk inndeling er et annet struktureringsprinsipp som er blitt benyttet innen kunsthistoriografien og som har fått betydning for hvordan kunst og kultur er blitt oppfattet, ivaretatt og tolket. I *Norsk Billedvev gjennom 400 år* fra 1946 er vevkunsten fra de ulike geografiske områdene i landet tydelig rangert og beskrivelsene av brudetepper fra Vestlandet omtales i nedsettende ordelag:

Motivet i replikker blir på Vestlandet enda mer voldsomt tekstiltornamentalt behandlet enn på Østlandet. Det er av og til vanskelig å skjønne at det dreier seg om de kloke og dårlige jomfruer. Ja, man kan her endog være berettiget til å bruke ordet forfall.¹⁰¹

Forfatter og kunsthistoriker Thor Kiellands brudeteppe-beskrivelse virker å anse 1600-tallets billedvevsuttrykk fra Gudbrandsdalen til å være av høyere kvalitet enn vestnorsk vevkunst. Dette står i kontrast til det Enerstvedt uttrykker i boken *Huset, Bustad, Arbeidsstad*, som kom ut i anledning Hordamuseets 50 års markering. Hun redegjorde for at Hordamuseet i likhet med de fleste bygdemuseer kunne vise en alternativ historie til folkeminneforskningen og museumssamlingene som hun hevdet ga inntrykk av at «kulturens vugge» hadde stått i en eller annen dal på Østlandet.¹⁰² De motstridende synene viser at gjennom den tidligere forskningen er noen geografiske områder blitt mer forsket på enn andre. Dette belyser også hvordan dalstrøkene på Østlandet ble forbundet til den nasjonale kultur i Norge i perioden som omtales som nasjonalromantikken.

Et annet struktureringsprinsipp innen kunsthistoriefaget er tendensen til å skille mellom kunst og kunsthåndverk. Kunsthåndverket utfolder seg, ifølge kunsthistoriker Jorunn Veiteberg, i mellomrommet mellom de flytende grensene design og billedkunst.¹⁰³ Da Veiteberg omtalte den historiske utviklingen til kunsthåndverket viste hun til to hendelser som fikk betydning for kunsthåndverkets status. Den første hendelsen var oppdelingen av kunst og håndverk på 1500-tallet hvor kunst fikk status som intellektuell aktivitet mens håndverksfaget

¹⁰⁰ Parmann, *Norsk Billedvev: et atelier og en epoke* (1982), s. 9

¹⁰¹ Kielland, *Norsk Billedvev gjennom 400 år. 1540-1940* (1946), s.25

¹⁰² Enerstvedt, *Huset, Bustad, Arbeidsstad* (1995), s.12

¹⁰³ Veiteberg, *Kunsthåndverk* (2005), s. 9

ble betraktet som manuelt arbeid og av den grunn rangert lavere.¹⁰⁴ Samtidig medførte industrialiseringen på 1800-tallet til at man fikk en oppdeling mellom maskin- og håndverkproduksjon som først påvirket den maskinelle varekvaliteten negativt, men som siden løftet kunsthåndverkets anseelse.¹⁰⁵

Flere tidligere norske malere som Munthe, Werenskiold og Wold-Torne tegnet mønstre til billedvev og broderi, i tillegg til egen maleriproduksjon.¹⁰⁶ Når informasjon om deres ulike verk skal formidles medfører de kunsthistoriske strukturingsprinsipper at kunstneres ulike verk gjerne stilles ut og formidles gjennom ulike typer museer og bøker. Strukturingsprinsippene kan gi uttrykk for hierarkier og maktstrukturer som finnes innen det visuelle kunstfeltet. Samtidig kan de ha påvirket hvordan billedvevkunsten i perioden 1900-1960 er blitt tolket, rangert og fremstilt.

Retorikk, nedsettende omtale og svakt underbygde påstander

Da Øistein Parmann i boken *Norsk Billedvev* fra 1982 redegjorde for forhistorien til den nye billedveven, ville han ikke gå dypt inn i drøftelsen som pågikk i fagkretsene omkring påstandene om Norge hadde knyttet seg til en ubrutt tradisjon til vikingetiden:

La oss ikke her delta i denne diskusjonen, men kort rekapitulere de viktigste vitnesbyrd og de viktigste stadier – ikke i «utviklingen», som man alltid er på jakt etter, men i de forskjellige åpenbaringsformer fenomenet billedvev har gitt seg tilkjenne i her i landet.¹⁰⁷

Parmans tilnærming til drøftelsen om «de ubrutte tradisjoner» som han gir uttrykk for, kan oppleves som at han tar parti i diskusjonen som pågikk i fagmiljøet. Han fortsatte i boken å dra linjene tilbake til steinalderen og ga inntrykk av å gi en kronologisk og uhildet beskrivelse av de viktigste hendelser, slik 1800-tallets oversiktsverker gjerne gjorde og som fulgte den tyske *Kunsthandbuch* tradisjonen. Parmann beskrev hvordan Thiis i sin tid var begeistret for effekten av fargemetoden hvor man farget ullen fremfor selve garnet og blandet fargene på kardene.¹⁰⁸ Han ga videre uttrykk for hvordan Parmanns egen samtid anså denne fargemetodens effekter noe annerledes: «I dag er vi ikke enige med ham i det, tvert imot syns vi resultatet av denne sammenkardingingen heller gir et grumset og upresist preg, og det var

¹⁰⁴ Veiteberg, *Kunsthåndverk* (2005), s. 15

¹⁰⁵ Veiteberg, *Kunsthåndverk* (2005), s.15-16

¹⁰⁶ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 83

¹⁰⁷ Parmann, *Norsk Billedvev: et atelier og en epoke* (1982), s.25

¹⁰⁸ Parmann, *Norsk Billedvev: et atelier og en epoke* (1982), s.31-32

nettopp en av de tingene Else Halling og hennes skole skulle rense ut».¹⁰⁹ Fargemetoden hvor man sammenkardet farget ull lærte Ragna Breivik av Augusta Christensen, og det var en metode hun brukte i flere av sine tepper.¹¹⁰ Parmann redegjør videre i sin bok for hvordan samarbeidet mellom Axel Revold og Ulrikke Greve ikke ble optimalt da Greve fastholdt på fargemetoden med sammenkarding av farget ull mens Revold ønsket rene og klare farger.¹¹¹ Dette kan leses som om at både stilen og billedvevuttrykket til Augusta Christensen, Ulrikke Greve og Ragna Breivik var uønsket.

Når Parmann redegjorde for Frida Hansen hevdet han: «Hun kan karakteriseres som en «art nouveau» kunstner, og det betydningsfulle med henne var at hun både laget kartongene og vevet selv.»¹¹² Parmann fremhever med dette hvordan det kunstneriske alibiet lå i motivet eller tegningen og bruker klassiske retoriske formuleringer i sine beskrivelser. Forskningens vinkling kan dermed på flere områder sies å være lite objektivt fremstilt, samt å formidle forfatterens subjektive syn i saken. I tillegg er boken et eksempel på hvordan enkelte kunsthistoriske bøker ikke går i dybden på fagfeltets diskusjoner og problemstillinger.

Nyere kunsthistorisk litteratur har i begrenset grad utfordret Parmanns påstander og den rådende fremstilling av perioden 1900-1960. Kunsthistoriker Anniken Thue argumenterte for at ideen om hva som var norsk vevtradisjon måtte utvides og gis en større historisk dimensjon ved å inkludere Frida Hansen. I 1986 hevdet hun imidlertid at det ikke var noen kvinnelige tekstilkunstnere til å ta opp arven etter Frida Hansen før Hannah Ryggen i 1930-årene og Synnøve Aurdal i 1940-årene».¹¹³ Thue kan dermed sies å overse både Ragna Breivik og de mange veverkene som arbeidet innen folkekunsttradisjonen ved de lokale vevskolene i denne perioden. I tidsskriftet *Kunst og Kultur* fra 2011 ble det vist til at kunsthistoriker Hjørdis Danbolt tidligere hadde hevdet at det var Synnøve Anker Aurdal som hadde løftet norsk vev fra håndverk til kunst.¹¹⁴ I sin bok fra 2016 har Lium påpekt at der var rikelig med kvinnelige tekstilkunstnere, men fortsetter likevel å nedprioritere flere av dem ved å gi dem begrenset omtale både i forhold til Munthe, Hansen, Ryggen og Anker Aurdal. Dette viser at selv om man i nyere kunsthistorielitteratur finner mindre bruk av retoriske formuleringer og nedsettende omtale, kan man fortsatt finne bruk av påstander som ved

¹⁰⁹ Parmann, *Norsk Billedvev: et atelier og en epoke* (1982), s.32

¹¹⁰ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.29

¹¹¹ Parmann, *Norsk Billedvev: et atelier og en epoke* (1982), s.36

¹¹² Parmann, *Norsk Billedvev: et atelier og en epoke* (1982), s.32

¹¹³ Thue, *Frida Hansen En europeer i norsk tekstilkunst* (1986), s.130

¹¹⁴ Kjellberg, «Fra Kunstindustri til design», s. 114

nærmere ettersyn ikke alltid virker å være helt korrekte, men som likevel blir stående uimotsagte. Slik kan det hevdes at det er en mangelfull forskning på tekstilkunsten fra den tidlige perioden da Breivik var aktiv.

Hvilken historie blir fortalt og hvem skal inkluderes i norsk kunsthistorie?

Kunsthistorieforskningen har i stor grad bestått av en rekke påstander og fremstillinger som har stilt Ragna Breivik og hennes samtidige tekstilkunstnerne i skyggen av de mannlige kunstnerne, og særdeleshet i skyggen av Gerhard Munthe. Dersom det i det hele tatt er formidlet noe om Breivik er informasjonen svært begrenset, fokuset er lagt på håndverksrollen med en fremstilling om at Breivik og veverskene søkte å kopiere et gitt motiv. Slik kan man få inntrykk av at Breivik med flere var lite interessante, nytenkende og betydningsfulle. Kunsthåndverkernes eventuelle andre kunstneriske mål og visjoner blir dermed også nedprioritert.

Det som formidles gir forståelse av at teknikk og materialitet er underordnet komposisjon, og at det er de mannlige kunstnerne eller de veverskene som i hovedsak vevde etter egne motiv som anerkjennes. Bruk av ladede begreper, retorikk og svakt begrunnede påstander har skapt tydelige maktstrukturer hvor borgerskapet og akademikunsten fremmes fremfor bondesamfunnet og folkekunsten. Slik blir kun et begrenset antall kvinnelige veversker trukket frem. Ragna Breivik og billedvevkunstnere som hentet sin inspirasjon fra andre kunstners motiv eller hadde fokus på andre sider ved kunsthåndverket, kan dermed fremstå å ha blitt skrevet ut av den kunsthistoriske kanon. I tillegg blir vevkunsten særlig i perioden 1900 til 1940 gjennom den etablerte kunsthistorien presentert som forholdsvis ensartet, hvor kunsthåndverkerne presenteres som passive håndverkere.

Både Anker, Danbolt og Lium drøfter utfordringen om hvilke kunstnere man skal velge ut. De påpeker at det er vanskelig å inkludere alle kunstnere, alle deler av folkekunst eller alle kunstneriske retninger som finnes innen norsk kunsthistorie.¹¹⁵ Tidligere forskning kan som vist virke både tendensiøs og subjektivt fremstilt, og noen kunstnere fremstår å bli mindre kritisert enn andre. Dette kan gi inntrykk av at norsk kunsthistorisk litteratur har skapt en fortelling hvor geografisk tilhørighet kan få betydning for hvem som fremheves. Den kunsthistoriske litteraturen kan i tillegg gi inntrykk av å i hovedsak forske på, eller gi omtale til, de mannlige kunstnerne, borgerskapets kunsthåndverkere eller kunsthåndverkerne med

¹¹⁵ Anker, *Folkekunst i Norge*, s.7 (1975), Danbolt, *Norsk Kunsthistorie* (2015), s. 333 og Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s.11

akademisk utdanning som tegnet motivet selv. Når norsk kunsthistorisk litteratur og dens forfattere i hovedsak ikke utfordrer gamle strukturingsprinsipper eller perspektiver å betrakte den tidlige billedvevkunsten på, kan feilaktige påstander bli stående uimotsagt.

3. Ragna Breiviks biografi

Det finnes flere fortellinger som beskriver Breivik som en forholdsvis vanskelig person uten at hennes egne beveggrunner for sine uttalelser er fullstendig redegjort for. Kritikken mot henne er gjerne knyttet til beskrivelsen som skarp og bitter, likt med hvordan Synnøve Anker Aurdal beskrev Breivik innledningsvis i boken *Ragna Breivik Et liv ved veven*.¹¹⁶ Av den grunn er det viktig å kritisk gå gjennom Breiviks biografi for å se om argumentene er holdbare. Det personlige blir gjerne politisk da det belyser både kjønnsmessige og sosiale perspektiver i forhold til Breivik og hennes kunst. Mitt arkivarbeid i forbindelse med masteroppgaven har avdekket mye ny informasjon om Breiviks liv. Dette gir grunnlag for å oppdatere Ragna Breiviks biografi siden mye av kritikken er rettet mot henne som person. Ved å betrakte Breivik i biografisk kontekst og legge frem nytt arkivmateriale kan et mer nyansert bilde av personen Ragna Breivik, hennes verdier og hva hun ville uttrykke med sin kunst komme frem.

Oppvekst og utdanning

I flere intervjuer uttalte Ragna Breivik at «...heimen var mitt akademi og mor var min professor». ¹¹⁷ Av den grunn starter også denne biografiske analysen med hennes eget sitat om hjemmet og moren. Breivik la aldri skjul på hvor hun hadde fått sin grunnleggende vevkunnskap fra og at hun var stolt over sin sosiale bakgrunn.¹¹⁸ Tradisjonen for kunsthåndverk og interessen for husflid var, som nevnt under tidligere forskning, stor i Norge da Breivik vokste opp og bondesamfunnet på Vestlandet var intet unntak ifølge Hardeland.¹¹⁹ Hos Ragna Breiviks mor, Marta Knudsdatter Breivik, sto husflid og arbeidslyst høyt i kurs.¹²⁰ Hun lærte datteren å arbeide jevnt og trutt med både plantefarging og nyttevev.¹²¹ Da Breivik var åtte år kunne hun både spinne, farge og veve selv.¹²² Fokus på håndarbeidsprosessene og materialitet ble dermed tidlig en viktig del av Ragna Breiviks liv.

Ragna Breivik og hennes søsken ble oppdradd på et vis som lignet det som var den tidlige husflidbevegelsens idealer. Norge var som nevnt en beskjedent industrialisert nasjon

¹¹⁶ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 13

¹¹⁷ Hardeland, «Ragna Breivik i norsk kunstvevning», s.72

¹¹⁸ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.17

¹¹⁹ Hardeland, «Ragna Breivik i norsk kunstvevning», s.62

¹²⁰ Hardeland, «Ragna Breivik i norsk kunstvevning», s.62

¹²¹ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 16-17

¹²² Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s.112

på denne tiden.¹²³ I tillegg til å lære Ragna Breivik å veve, lærte moren barna å både klippe sauen, karde og spinne ullen.¹²⁴ Slik bidro både Ragna Breivik og hennes etter hvert ni søsken i arbeidet på den lille vestlandsgården på Rød i Fana. Husflid ble ikke bare betraktet som nyttig i forhold til å bedre privat og offentlig økonomi, men lenge hadde man også sett på husflidvirksomhetene som nyttige og effektive tiltak for å bidra til høy moral og nøysomhet.¹²⁵ Gjennom sin oppvekst ble Ragna Breivik med andre ord tidlig kjent med håndverkets oppdragende effekter samt kunsthåndverkets og husflidbevegelsens vektlegging av både håndarbeidsprosessene, arbeidsgleden og det materielle.

Oppdragelsen og hennes interesse og aktelse for bondesamfunnets tradisjoner resulterte i at Breivik ville satse på billedvevkunsten, men veien mot målet var ikke bare enkel og rett frem. Kunnskapen om plantefarging som var skapt under oppveksten, utvidet hun gjennom Husflidforeningens kurs i Bergen i 1910.¹²⁶ Dette kurset ble ledet av Hilda Christensen som tidligere hadde vært bestyrer ved Husflidforeningens plantefargereri da det ble etablert i 1894.¹²⁷ Samme år som Breivik tok plantefargingskurset hos Husfliden bestemte hun seg også for hvilket uttrykk hun ønsket å skape i veven:

I 1910 saa jeg et Teppe vævet av Fru Kristine Johannesen. Det het «Manæter». Da var det som et Lyn slog ned i mig. Dette var det jeg hadde tænkt med Billedvæv, de slyngede Traade, myke linjer og skjønne Fargenuancer. Her var Plads for fantasien, ikke bare for den Teknisk Dyktighet. Nu vidste jeg hvilken vei jeg skulde.¹²⁸

Da hun diskuterte videre utdanning med sin far ba hun selv om å få ta Industriskolen.¹²⁹ Kurs i vev og plantefarging tok Breivik, ifølge Enerstvedt, ved Bergen Kommunale Kvindelige Industriskole.¹³⁰ Skolen ble opprinnelig startet av husflid- og kvinnesaksforkjemperen Anna Kreetz som privat industri og husflidskole i 1883 og ble overtatt av Bergen kommune i 1899.¹³¹ Dette var en av skolene som ifølge Glambek fikk en fordomsfull og forhastet

¹²³ Fallan, *Scandinavian Design* (2012), s.25

¹²⁴ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 17

¹²⁵ Glambek, *Kunsten, nytten og moralen* (1988), s. 29

¹²⁶ Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s.112

¹²⁷ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 18 og 29

¹²⁸ Eli., «Billedvævning. Hos Ragna Breidvik» *Bergens Annonce Tidende*

¹²⁹ Eli., «Billedvævning. Hos Ragna Breidvik» *Bergens Annonce Tidende*

¹³⁰ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 18

¹³¹ Bergen byarkiv, «Oppslagsverket/Industriskolen»

behandling av mangeårige leder ved Kunstindustrimuseet i Oslo, Henrik Grosch, da han besøkte skolen på sin inspeksjonsrunde i 1885.¹³²

Gjennom oppvekst og utdanning fant Breivik flere saker å kjempe for. Etter vev og plantefargingskurset ved den kvinnelige industriskolen i Bergen, tok Breivik lærerinnkurs på Statens Kvindelige Industriskole i Oslo.¹³³ Det hevdes hun var eneste elev som skrev fagoppgaven sin på nynorsk.¹³⁴ Breivik ble etter hvert aktiv i det konservative mållaget Vestmannalaget, som arbeidet for høgnorsk og alt som kunne styrke norskdommen i landet.¹³⁵ Det kan ha vært her Breivik ble kjent med den tysk-norske portrettmaleren Frida Rusti da både Frida og Olav Rusti var aktive medlemmer av Vestmannalaget.¹³⁶ I følge Enerstvedt ble Breivik også medlem av Kirkeråd for bruk av nynorsk i gudstjenester.¹³⁷ Dette viser hvordan kampen for det særnorske og nynorskens status som riksmål tidlig ble en viktig del av Ragna Breiviks virke.

En lærer og kunsthåndverker med stor arbeidskapasitet

Breivik underviste i håndarbeid ved Nordhordaland Amtskole på Lindås (i dag Manger Folkehøgskule) som var etablert i 1877.¹³⁸ Den gang var det en omreisende skole mellom Os, Fana og Osterøy.¹³⁹ Fritiden tilbrakte hun ved veven og her skapte hun sin første lille billedvev av en liten ugle som hun tegnet selv.¹⁴⁰ (**Fig. 3**) Da hun kom tilbake til Bergen tok hun fatt på flere store vevoppdrag for Husfliden hvor teppet *De fem dårlige og de fem gode Jomfruer* var ett av dem.¹⁴¹ I 1917 flyttet Breivik til Kristiania og ble ansatt ved Augusta Christensens atelier.¹⁴² Hos Christensen fikk Breivik store selvstendige vevoppdrag og Husfliden i Bergen bestilte teppene *I Getsemane* og *På Havets Bund* etter henholdsvis Axel Revold og Arne Lofthus sine kartonger.¹⁴³ Det å veve Getsemane-motivet var noe Breivik alltid hadde ønsket seg ifølge *Bergens Annonce Tidende* «Jeg har drømt om Billedvæv i

¹³² Glambek, *Kunsten, Nyttten og Moralen* (1988), s.134-136

¹³³ Næsse, *Ragna Breivik* (1981), s.9

¹³⁴ Agder Tidend, «Ragna Breidvik og norsk biletvevning»

¹³⁵ Hannaas, Clausen og Jerdal, *Vestmannalaget i 110 år* (1978), s. 336

¹³⁶ Johannesen, *Frida og Olav Rusti: Malerutstilling i anledning Frida Rusti's 100 års dag 19 april 1961*, s.5

¹³⁷ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.43

¹³⁸ Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s.113

¹³⁹ Hordaland, «Dobbelt-jubileum for populær folkehøgskule»

¹⁴⁰ Thomassen, «På vitjing hjå biletvevkunstnaren Ragna Breivik», s. 7 og Eli., «Billedvævning hos Ragna Breidvik», *Bergens Annonce Tidende*

¹⁴¹ Thomassen, «På vitjing hjå biletvevkunstnaren Ragna Breivik», s. 7

¹⁴² Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s.113

¹⁴³ Hardeland, «Ragna Breivik i norsk kunstvevning», s.62

vakre, fine Farver fra jeg var en liten Jente. Den Altertavlen vi hadde i Kirken hjemme tænkte jeg mig altid som vævet Teppe».¹⁴⁴

Munthes dekorative motiver hadde også fascinert Breivik i lang tid: «Eg har vore glad i Munthe-teikningane frå min tidlegaste ungdom.»¹⁴⁵ I følge Thomassen kjente Breivik seg igjen i motivene som var bygd opp av folkeviser og eventyr.¹⁴⁶ I følge Åse Enerstvedt var det hos Augusta Christensen at Ragna Breivik tilegnet seg kunnskap om Gerhard Munthes fargesyn.¹⁴⁷ I 1919 tok derfor Breivik mot til seg og kontaktet Gerhard Munthe og ba om lov til å veve *I Trollebotn* etter hans kartong i Rasmus Meyers Samlinger.¹⁴⁸ På denne tiden var Munthe en meget anerkjent kunstner og en kjent representant for Lysaker-kretsen og den nyromantiske retningen slik den beskrives i kunsthistorisk litteratur.¹⁴⁹ Hans dekorative komposisjoner var populære og ble vevd i flere varianter. Munthe selv la imidlertid ikke skjul på at han ikke var fornøyd med alle overføringene av sine motiver til billedvev. Av den grunn ble det etter hvert noe vanskelig å få hans tillatelse til å veve etter hans kartonger.¹⁵⁰ Munthe ga likevel Breivik anledning til å prøve seg og hans begeistring for hennes ferdige verk resulterte i både oppfordring til å veve flere av hans motiv samt fri tilgang til hans dekorative komposisjoner i Rasmus Meyers Samlinger.¹⁵¹ Breiviks pågangsmot hadde dermed satt hennes kunstneriske karriere i bevegelse.

I 1920 fikk Breivik fast ansettelse som lærer i farging, spinning og billedvev ved Bergen Kunsthåndverkskole.¹⁵² Kunnskapen med å klippe og behandle ullen som hun hadde med seg hjemmefra brakte Breivik videre til sine elever.¹⁵³ Hvert steg i prosessen med billedvev var av sentral betydning og hun la vekt på at håndverket måtte være fullkomment før man tok til med billedveven.¹⁵⁴ Av den grunn er dette noe som vil undersøkes nærmere i analysene av hennes verk i kapittel 4 og 5. Breivik underviste i de tradisjonelle vevteknikkene og metodene samtidig som hun lot elevene eksperimentere.¹⁵⁵ Til tider drev hun også

¹⁴⁴ Eli, «Billedvævning. Hos Ragna Breidvik.»

¹⁴⁵ P.R., «Manus til planlagt TV / radio-program», dato ukjent, antatt rundt 1960, s. 2. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

¹⁴⁶ Thomassen, «På vitjing hjå biletvevkunstnaren Ragna Breivik», s. 8

¹⁴⁷ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 29

¹⁴⁸ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 22

¹⁴⁹ Danbolt, *Norsk kunsthistorie* (2015), s.211-224 og s.243-247

¹⁵⁰ Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s.114

¹⁵¹ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 45

¹⁵² Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s.116

¹⁵³ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 39

¹⁵⁴ Jay., «Ragna Breivik vev med hjarta og likar ikkje – haralabben!», *Stavanger Aftenblad*

¹⁵⁵ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.38-42

undervisning andre steder i landet som for eksempel i 1922 da hun var lærerinne ved Husflidskolen i Stavanger.¹⁵⁶ Breivik representerte med andre ord de lokale husflidlagene og den andre hovedretningen innen husflidbevegelsen som Glambek redegjør for.¹⁵⁷

Breiviks arbeidsinnsats ved veven var stor og i 1922 vant hun som tidligere nevnt gullmedalje på verdensutstillingen i Rio de Janeiro med teppene *I Trollebotn* og *På Havets Bund*. Etter å ha fått fri tilgang til Munthes komposisjoner vevde hun i 1924 *Bukken Bruse* og siden startet hun på teppet *Adre hallen* i Frøgdagjeva-serien på fritiden.¹⁵⁸ Gerhard Munthe antydte bekymring for Breiviks store arbeidsvilje da han omtalte Breivik og hennes evner innen vevkunsten i sitt brev til Helene Sandberg: «Bare hun ikke overanstrenger sig av bare iver og underernæring, så blir hun vel engang anerkjent».¹⁵⁹ Breiviks utdanning og yrkesvei samt hennes krav til håndverket kan synes å tegne et bilde av en tålmodig, og målbevisst person med stor arbeidskapasitet.

En kvinne med meningers mot?

Det er flere fortellinger enn kravet til fullkomment håndverk som vitner om hva Breivik sto for og mente var viktig å kjempe for. Enerstvedt forteller at der var en diskusjon mellom Breivik og Husfliden om hvem som var rettmessig eier av gullmedaljen fra verdensutstillingen i Rio de Janeiro i 1922.¹⁶⁰ Både Ragna Breivik selv og Husfliden presenterte hvert sitt teppe som Breivik hadde vevd, og Breivik vant gullmedaljen for begge teppene. Husfliden sendte inn teppet *På Havets Bund* som Breivik hadde vevd for Husfliden, mens Breivik sendte teppet *I Trollebotn*.¹⁶¹ Diskusjonen mellom Husfliden og Breivik endte med at Breivik fikk medaljen som siden ble utstilt på Hordamuseet.¹⁶²

Kampen for kvinners rettigheter var også viktig for Breivik. I det private arkivet ved Hordamuseet får man vite at Breivik var medlem av Soroptimistforeningen i flere år.¹⁶³ Soroptimistforeningen er en verdensomspennende organisasjon for yrkeskvinner som arbeider for å gjøre jenter og kvinner i stand til å bedre sine livsvilkår både lokalt, nasjonalt og

¹⁵⁶ Jay., «Ragna Breivik vev med hjarta og likar ikkje – haralabben!», *Stavanger Aftenblad*

¹⁵⁷ Glambek, *Kunsten, Nyttan og Moralen* (1988), s.134-136

¹⁵⁸ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 45-47

¹⁵⁹ Gerhard Munthes brev til Helene Sandberg, 10.02.1926. Hordamuseets arkiv, Bymuseet i Bergen

¹⁶⁰ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 23-24

¹⁶¹ Brev fra Vestlandske Husflidslag ved Emily Mohr til Ragna Breivik 16.01.1947. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

¹⁶² Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 24

¹⁶³ Nøyaktig i hvor mange år Ragna var medlem i Soroptimistforeningen vites ikke, men i Hordamuseets arkiv finnes kvitteringer fra hennes medlemskap og et utmeldingsbrev datert 10.11.1962.

internasjonalt.¹⁶⁴ Foreningen startet i Amerika i 1921 og de første klubbene i Norge ble etablert i henholdsvis Oslo og Bergen i 1933 og 1938.¹⁶⁵ Det er mulig Breivik ble kjent med foreningen da hun arbeidet i USA. Allerede i 1924 uttrykte imidlertid Breivik frustrasjon over kjønnsforskjellene i samfunnet:

Er der ikke en skam at mandfolkene de faar alle salgs skoler gratis, forskoler og fagskoler og jeg hved ikke hvad, men når det gjelder kvinderne og alt det de sysler med, nei da er der ikke to øres bevilgning at faa, for hjemmet og alt som hører til det, det er bare luksus; men det kommer av at der er næsten bare mandfolk paa stortinget. Ok, jeg skulde slippe ind der bare en halv dag, saa skulde jeg læse op for alle disse mandemenneskene, hvad jeg mener om dem.¹⁶⁶

Breiviks sitat i avisen *Norges Kvinder* viser at Ragna Breivik ikke var redd for å si sin mening og hun brant både for vevkunsten, rettferdighet og kvinners rett til utdanning.

Til tross for at Breivik var en person med meningers mot ønsket hun liten oppmerksomhet om seg selv. For Breivik var det vevkunsten og formidlingen av den som fokuset skulle være på: «Aa nei da, om mig er der ingenting at fortelle. Jeg vet ingenting, kan ingenting og har aldrig været ute. Jeg er bare en Bondejente fra Fana, som maa væve og som er syk, naar jeg ikke faar det!»¹⁶⁷ Vevkunsten og behovet for nyttevev snakket hun imidlertid gjerne om. Journalisten Buchard Jessen beskrev henne i 1924 som: «...en dame fuld av liv og energi og vilje...(...)hun er en av dem der er begeistret for sit virke, og som følgelig har en hel del at si netop om det.»¹⁶⁸

Hvordan Breiviks uttalelser ble oppfattet av andre blir blant annet belyst av Enerstvedt. Da Synnøve Anker Aurdal beskrev Breivik som «en meget bitter kvinne» var hennes utsagn tuftet på ett enkelt møte og Aurdal tilkjenner å egentlig bare kjenne til Breivik som «et begrep».¹⁶⁹ Enerstvedt beskrev Breivik som skarp og refererte til hvordan bekjente av Breivik opplevde og omtalte hennes direkte talemåte i møte med urett samt hennes vilje til å tilgi løgn.¹⁷⁰ Da Breivik ga uttrykk for at den tiltenkte plasseringen for Frøgdagjeva-serien i Oslo Rådhus ikke var passende, ble hennes avslag omtalt som: «...men

¹⁶⁴ Soroptimist Norway, «Hvem er vi?»

¹⁶⁵ Soroptimist Norway, «Hvem er vi?/Historikk»

¹⁶⁶ Jessen, Buchard. «Ragna Breidvik. Kunstvæversken i Bergen», *Norges Kvinder*

¹⁶⁷ Eli., «Billedvævning. Hos Ragna Breidvik», *Bergens Annonce Tidende*

¹⁶⁸ Jessen, Buchard. «Ragna Breidvik. Kunstvæversken i Bergen»

¹⁶⁹ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 13

¹⁷⁰ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 37

hun fant ikke korridoren verdig nok!». ¹⁷¹ Samtidig ble Breivik beskrevet som: «...den selvbevisste Ragna Breivik». ¹⁷² Breivik uttalte seg med andre ord tydelig i flere saker som hun var engasjert i, og flere fortellinger fremstiller Breivik som relativt frittalende og noe vanskelig av dem som ikke sto henne så nært.

De ulike forfatterens ordbruk og de nevnte fortellinger kan virke noe lettvinde og ensidig fremstilt. Ved å høre om Breivik gjennom nær familie kan man få et annet bilde av henne som kan belyse sider som har vært mindre kjent. Nevøen Kåre Breivik var bare 12 år da Ragna Breivik gikk bort. ¹⁷³ Han kan likevel huske at han ved flere anledninger fikk være med sin tante både å samle planteemner, karde, spinne og slå inn noen tråder i billedveven. Kåre Breivik minnes sin tante som både kjærlig og varm. ¹⁷⁴ Han forteller at Breivik hadde et kristent livssyn og at hun hadde vokst opp i et religiøst hjem. Kåre Breiviks beskrivelse av sin tante er ikke så ulik Enerstvedts gjenfortelling av hvordan Breiviks tidligere elever og venner også omtalte henne. De beskrev Breivik som en person med sterk humoristisk sans, et direkte språk, men at hun både var varmhjertet og trofast. ¹⁷⁵ Den religiøse og humoristiske siden ved Breivik kan virke å være mindre belyst i tidligere forskning.

Beskrivelsene av Breivik som vanskelig kan sies å delvis skjule hvordan Breiviks humoristiske side kom til uttrykk, og hva som var viktig for Breivik i hennes arbeid med sin kunst. En av Breiviks barndomsvenner var skuespilleren Alv Hordnes. ¹⁷⁶ Han var ifølge dr. philos, professor emerit. i teatervitenskap Kari Gaarder Losnedahl, en gledesspreder som tidlig viste evner som underholder. ¹⁷⁷ Hordnes var bl.a. ansatt ved Komediateatret hvor repertoaret besto av folkekomedier, spilt på nynorsk og strilemål/dialekt. ¹⁷⁸ Den Nationale Scene fremhevet særlig hans hovedrolle i *Jeppe på Berget* og Hordnes' evne til å «spille på publikum». ¹⁷⁹ Enerstvedt forteller at de som opplevde Alv Hordnes og Ragna Breivik sammen mintes et vennepar som med kvikke replikker fortalte morsomme historier som det var verdt å få med seg. ¹⁸⁰

¹⁷¹ Grønvold, *Det store løftet: rådhuset i Oslo* (2000), s. 236

¹⁷² Grønvold, *Det store løftet: rådhuset i Oslo* (2000), s. 236

¹⁷³ Informasjon fra intervju med Ragna Breiviks nevø Kåre Breivik 11.08.21

¹⁷⁴ Informasjon fra intervju med Ragna Breiviks nevø Kåre Breivik 11.08.21

¹⁷⁵ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 37

¹⁷⁶ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 37

¹⁷⁷ Losnedahl, «Alv Hordnes – Fanagutt, skuespiller og gledesspreder», *Fana Historielag*, 26.02.2019 .

<http://fanahistorielag.no/wordpress/wp-content/uploads/2019/02/Foredrag-Alf-Hordnes-invitt.pdf>

¹⁷⁸ Performing Arts Hub Norway, «Sceneweb og Komediateatret»

¹⁷⁹ Nygaard og Eide, *Den Nationale Scene 1931-76* (1977), s.339

¹⁸⁰ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 37

Familiegården på Rød sognet til Fana Kirke og hennes religiøse oppvekst og livssyn kan ha gjort det naturlig for Breivik å forholde seg til bibelsk symbolikk. Det kan også tenkes at noe av hennes kvikke replikker, spissfindige formuleringer og humoristiske sans kan ha kommet til uttrykk gjennom hennes kunst. Dette vil jeg komme tilbake til under analysene av Breiviks religiøse tepper. Det religiøse livssynet kan også ha lagt grunnlaget for en til tider moraliserende holdning eller et ønske om å uttale seg både om moralske og religiøse budskap gjennom kunsten, slik jeg blant annet vil gå nærmere inn på i analysene av Breiviks religiøse tepper.

Breiviks tendens til å moralisere ble gjerne gjort med humoristisk snert. Når man leser Ragna Breiviks private brev og papirer finner man flere av Breiviks fotografier hvor hun hadde bilde av seg selv sammen med sine kvinnelige elever. På enkelte av fotografiene bakside har Breivik skrevet formaninger og hilsener til sine brødre. Et eksempel er et fotografi fra 1922 hvor Breivik har skrevet følgende hilsen: «Kjære Kakar Du blir vel forelsket i alle disse du, ja – ja – husk at en er nok. Kjærlig hilsen fra din søster Ragna. 26. juni 1922».¹⁸¹ (Fig. 4) «Kakar» kan ha vært Breiviks kallenavn på sin yngre bror Zakkarias og hennes hilsen må kunne sies å være gitt med et «glimt i øyet». Breiviks kommentar til Zakkarias og tendensen til å moralisere, som også uttrykkes gjennom hennes private brev, kan være resultat av hennes oppvekst og fokuseringen på den tidlige husflidbevegelsens idealer hvor husflidvirksomhet blant annet bidro til nøysomhet og høy moral. Slik kan hun ha blitt opptatt av å uttale seg om betydningen av sømmelig adferd, samt moralske og ideologiske spørsmål, selv om hennes meninger gjerne kunne være upopulære.

De sene nyromantikerne og internasjonale kunststrømninger

Hvordan man tolket Breiviks direkte språk samt hennes humoristiske og moraliserende fremtoning, var nok avhengig av hvor godt man kjente henne, miljøet en tilhørte og om man var åpen for og vant med en slik klar og direkte talemåte. Ragna Breivik hadde en rekke venner som var aktive og synlige i tidens kunstmiljø på Vestlandet. Enerstvedt nevner bl.a. kunstner og bestyrer ved Bergen Billedgalleri Moritz Kaland (1869-1947), kunstnerekteparet Frida Rusti (1861-1963) og Olav Rusti (1850-1920) samt kunstnerne Nikolai Astrup (1880-1928) og Bernt Tunold (1877-1946).¹⁸² I 1920-årene var Tunold ved flere anledninger på Rød i Fana og malte.¹⁸³ Breivik tilbrakte i tillegg mange somre i Jølster sammen med Astrup og

¹⁸¹ Fotografi med Ragna Breiviks håndskrevne tekst 26.juni 1922. Breiviks privat arkiv.

¹⁸² Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.17

¹⁸³ Landro, *Bernt Tunold Vestlandsmålar i grønt og grått* (2016), s.12 og 178

Tunold hvor også hun malte, slik Enerstvedt redegjør for i sin bok og som Breiviks malerier i barndomshjemmet på Rød vitner om.¹⁸⁴

Forfatter og journalist Jan. H. Landro forteller at Breivik i 1924 ble «kalt inn» til Storetvedt gård for å gi husfruen Emily Mohr opplæring i vevkunst.¹⁸⁵ På denne tiden bodde Bernt Tunold også på loftet på hovedgården grunnet malerioppdrag fra godseier og politiker Wilhelm Mohr. Landro redegjør for hvordan Agnethe Mohn (født Mohr og barnebarn av Emily Mohr) forteller med sin bestemor som kilde at Tunold og Ragna Breivik «ofte krangla om fargar og fargebruk».¹⁸⁶ Emily Mohr som tilhørte byens borgerskap kan ha vært uvant med Breiviks direkte talemåte og kjappe replikker i motsetning til Breiviks venner i kunstnerkretsen på Vestlandet.

Gunnar Danbolt beskriver både Bernt Tunold og Nikolai Astrup som sene nyromantikere som på ulikt vis ga nye toner og valører til stemningsmaleriet.¹⁸⁷ Tunolds malerier er særlig kjent for sine frodige grønne vestlandsmotiver med den regnfulle og grå atmosfæren. Han var ifølge Landro opptatt av det lokale og den særegne kunsten og kulturen hvor man måtte finne en balanse mellom tradisjon og fornying.¹⁸⁸ Da Tunold beskrev sin egen kunstretning fremhevet han en form for brorskap med den franske maleren og realisten Gustave Courbet (1819-1877).¹⁸⁹ Tunold beskrev seg selv som følger: «Jeg er naturalist, realist, romantiker, bondsk. Nogen har kalt mig fransk – Courbet.»¹⁹⁰ Ifølge Landro mente Tunold også at det var et likhetstegn mellom håndverk og kunst, og at håndverksprodukter fikk kunststatus da maskinene startet med masseproduksjon.¹⁹¹ Hans maleri *Vaar i Selje* skal være påvirket av hans kunstnerkollega og venn Nikolai Astrup.¹⁹² Man finner med andre ord spor av både internasjonale og nasjonale kunststrømninger i Tunolds kunstuttrykk.

Astrup på sin side lot seg inspirere av den tyske maleren Arnold Böcklins (1827-1901) mytiske figurer, farger og landskap samt de mer realistiske stemningslandskapene til den franske maleren Jean Francois Millet (1814-1875).¹⁹³ I tillegg var han en stor beundrer av det naivistiske uttrykket til den franske maleren Henri Rousseau og lot seg inspirere av den

¹⁸⁴ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.22

¹⁸⁵ Landro, *Bernt Tunold Vestlandsmålar i grønt og grått* (2016), s.178

¹⁸⁶ Landro, *Bernt Tunold Vestlandsmålar i grønt og grått* (2016), s.178

¹⁸⁷ Danbolt, *Norsk kunsthistorie* (2015), s. 219-224

¹⁸⁸ Landro, *Bernt Tunold Vestlandsmålar i grønt og grått* (2016), s.141

¹⁸⁹ Landro, *Bernt Tunold Vestlandsmålar i grønt og grått* (2016), s.252-253

¹⁹⁰ Jø, «Bernt Tunold retrospektiv», s.5

¹⁹¹ Landro, *Bernt Tunold Vestlandsmålar i grønt og grått* (2016), s.221

¹⁹² Landro, *Bernt Tunold Vestlandsmålar i grønt og grått* (2016), s.10

¹⁹³ Haugsbø, *Med samtida som ståstad. Ei aktualiserande lesing av Nikolai Astrup sin produksjon* (2010), s.32-35

Japanske tresnitt teknikken.¹⁹⁴ Gjennom både Tunold og Astrups malerier ser man hvordan det provinsielle kom på moten innen akademikunsten og man kan få inntrykk av at Astrup søkte å gjenskape barnets naive følelser og stemninger i sine motiver. Det naive uttrykk innen kunsten endret på denne tiden betydning fra å være barnslig og udannet til å være mer opprinnelig og barnlig ifølge Danbolt.¹⁹⁵ Kunstnere som Astrup med sine mange utenlandske studiereiser brøt dermed med den mer stive og klassisk orienterte salongkunsten og søkte å skape mer autentisk, ærlig og ekte kunst i tråd med de internasjonale avantgarde trender i tiden. Førstekonservator ved KODE, Tove Kårstad Haugsbø, påpekte at det nasjonale ikke var et sentralt mål for Astrup, men at han lot seg inspirere av både det stedsspesifikke og de nye internasjonale strømningene. Gjennom hans referanser til både Böcklin og Millet kommer det dermed frem en viktig forskjell til den nasjonale diskurs som han gjerne settes inn i gjennom norsk kunsthistorie.¹⁹⁶

Breiviks tilknytning til de vestlandske malerne Astrup, Tunold, Rusti med flere er ikke utredet i det som er formidlet om Breivik gjennom de tidligere nevnte folkekunstartiklene. Forfatterne Rachel Thomassen og Gerhard Garatun-Tjeldstø nevner ikke andre malere utover Gerhard Munthe i sine artikler om Breivik i magasinet *Folkekunst*.¹⁹⁷ I Magnus Hardelands artikkel i årboken *Frå Fjon til Fusa* hevdet Hardeland blant annet at: ««Modernistiske» straumdrag i kunstverda fekk ikkje innverknad på henne.»¹⁹⁸ Med sine kunstnerkollegaer innen malerkunsten diskuterte imidlertid Breivik fargebruk slik den nevnte fortellingen til Mohr og Landro antyder. Somrene i Jølster og Tunolds opphold på Rød har nok også gitt Breivik mulighet til faglige kunstnerdiskusjoner. Det kan tenkes at Hardeland kan ha misforstått Breiviks kunstneriske virke.

Enerstvedt påpekte at Breivik fikk innsikt i kunstnerisk teori og metode både gjennom de nevnte vestlandskunstnerne samt hennes kontakt med Gerhard Munthe og ansettelsen ved Kunsthåndverksskolen i Bergen.¹⁹⁹ De nye internasjonale kunststrømningene som inspirerte Breiviks kunstnervenner Astrup og Tunold kan ha gitt inspirasjon til og lagt føringer for Breiviks eget kunstneriske uttrykk og virke i billedveven. Astrups gjentatte studiereiser til utlandet kan tilsvarende ha inspirert Breivik til selv å dra utenlands for å utvikle sine

¹⁹⁴ Lofsnes, *Nikolai Astrup og Jølster* (2016), s. 6-18

¹⁹⁵ Danbolt, *Norsk Kunshistorie* (2015), s. 222

¹⁹⁶ Haugsbø, *Med samtida som ståstad. Ei aktualiserande lesing av Nikolai Astrup sin produksjon* (2010), s.35-36

¹⁹⁷ Thomassen, «På vitjing hjå biletvevkunstneren Ragna Breivik» (1956), Garatun-Tjeldstø, «Ragna Breivik – eldsjæl i norsk vevkunst» (1959)

¹⁹⁸ Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s.121

¹⁹⁹ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.17

kunnskaper innen plantefarging, billedvev og sitt eget selvstendige uttrykk i veven. Astrup og Tunold har lenge vært noe underkjent selv om særlig Astrup i dag etter hvert må kunne sies å være anerkjent også internasjonalt. Til tross for at Breivik ikke hadde kunstnerisk akademisk utdannelse var hun en aktiv del av det Vestlandske kunstnermiljøet. Da det er forsket mindre på denne kunstnerkretsen, er hennes rolle og deltakelse lite kjent og betydningen av dette fellesskapet på Breiviks kunst og uttrykk kan virke å være underkommunisert.

Tiden i USA og interessen for Breiviks kunst i utlandet

Ragna Breiviks opphold i utlandet kan virke noe upresist redegjort for og det trengs som nevnt innledningsvis mer grunnforskning på Breiviks opphold og studier i USA. Dette har det ikke vært mulig å gjøre innenfor rammen av denne masteroppgaven. Rachel Thomassen som i sin tid skrev for tidsskriftet *Folkekunst*, hevdet at Breivik dro til USA i 1926.²⁰⁰ Enerstvedt forteller at Breivik arbeidet ved Kunsthåndverkskolen i Bergen «til hun i 1927 reiser til USA for å arbeide som leder av fargeatelieret ved et gobelinverksted.»²⁰¹ I Enerstvedts fortelling kan man få inntrykk av at Breivik enten har søkt og fått stillingen i forkant av sin reise, eller at hun har hatt et mål om å arbeide ved et gobelinverksted og derfor drar til USA. Magnus Hardeland forklarte Breiviks reise som: «Det ligg vel dei fleste kunstnarar i blodet at dei gjerne vil sjå noko av verdi den vide».²⁰² Han skriver videre at for å ha noe «å leva av» fikk Breivik fast stilling ved Edgewater Tapestry Looms.²⁰³ Hardeland sine formuleringer kan sies å være noe upresise. Slik kan han gi inntrykk av at fargelederstillingen var nødvendig av økonomiske grunner, og at valget av USA som reisemål var noe tilfeldig. Når Hardeland ikke har kildehenvisninger i sine artikler om Ragna Breivik, og benytter seg av «runde formuleringer», likt med Enerstvedt sine tvetydige påstander, kan man si at forfatterne ikke plasserer seg tydelig nok i forhold til tidligere kunsthistorisk forskning.

Rachel Thomassens artikkel fra 1956 er basert på et intervju med Breivik og hun skriver: «Ho ville gjerne læra meir, og tok seg derfor post som fargesjef».²⁰⁴ Hvilke andre tanker Breivik kan ha hatt for sitt opphold i Amerika utdypes ikke utover hvordan Breivik evner å skape 6112²⁰⁵ ulike fargenyanser med planter noe som Hardeland også påpeker.²⁰⁶

²⁰⁰ Thomassen, «På vitjing hjå biletvevkunstneren Ragna Breivik», s.8

²⁰¹ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.23

²⁰² Hardeland, «Ragna Breivik i norsk kunstvevnad», s.67

²⁰³ Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s.118

²⁰⁴ Thomassen, «På vitjing hjå biletvevkunstneren Ragna Breivik», s.9

²⁰⁵ Thomassen, «På vitjing hjå biletvevkunstneren Ragna Breivik», s.9

²⁰⁶ Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s.118

Forfatterne kan gi inntrykk av å ha søkt å redegjøre for hva Breivik arbeidet med i USA, men i noe mindre grad utforsket bakgrunnen for hvorfor Breivik valgte USA og det spesifikke gobelinverkstedet. Nevøen Kåre Breivik forteller at Ragna Breivik fulgte etter sin yngre søster Klara som allerede i 1926 dro med D/S Bergensfjord for å jobbe for sjømannskirken i New York.²⁰⁷ Dette kan ha hatt betydning for hvorfor Breivik valgte både USA og gobelinnverstedet i New Jersey, fremfor andre europeiske land eller steder i USA. New Jersey befinner seg like utenfor New York, og slik kan Ragna Breivik og søsteren Klara ha fått mulighet til å tilbringe tid sammen. Det kan tenkes at Ragna Breivik ønsket å utvikle seg og lære mer om plantefarging og den internasjonale gobelinkunstens teknikker og metoder da hun reiste til USA. Samtidig kan hun ha søkt internasjonal anerkjennelse for å få flere til å interessere seg for, samt se mulighetene og verdien av det kunstuttrykk og budskap hun selv søkte.

Hvordan det norsk-amerikanske miljøet i USA samt hvordan Breiviks tepper ble mottatt av ulike kunstkjennere vektlegges mer enn bakgrunnen for reisen. Med seg til USA hadde Ragna Breivik flere tepper bl.a. *Bukken Bruse*, *I Trollebotn* og *Adre Hallen*.²⁰⁸ Breivik hadde også med teppet *I Getsemane* (**Fig. 5**) og hun deltok på en rekke utstillinger ved bl.a. Newark Museum, Brooklyn Museum og Architectural League i New York for å nevne noen.²⁰⁹ Hardeland viser til den amerikanske kunstkritikeren Christian Brintons rosende omtale av Breiviks tepper samt engasjementet og hyllesten fra kunstkjenner og direktør Allan Eaton, ved den ideelle organisasjonen *Russel Sage Foundation* for forbedring av sosiale levevilkår i USA.²¹⁰ I tillegg viser han til direktør Knut Gjerset ved The Norwegian-American Historical Museum (i dag Vesterheim Museum) sin rosende omtale av Breiviks tepper som Gjerset hadde sett i Brooklyn Museum. Breiviks rosende kritikker etter utstillingene beskriver Hardeland som ««Trollebotten», «Bukken Bruse», og «Adrehallen», av Åsmund Frægdagjeva gjekk triumferande ærerundar i musea, og alle meldarar var samde om den høge kvaliteten i denne norske biletvevnaden».²¹¹

Hardeland redegjør mindre for de religiøse miljøenes mottakelse av Breiviks tepper, men ved Hordamuseet finnes arkivmateriale som viser at The Lutheran Art Society diskuterte

²⁰⁷ Breivik, «Tante Klara», i boken *Kem va de?* (2018), s.96

²⁰⁸ Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s.116

²⁰⁹ Nordisk Tidende, «Norsk Utstilling i Newark»,

²¹⁰ Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s.117-118

²¹¹ Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s.118

med Breivik muligheten for å etablere et atelier for kirkekunst og bekledning.²¹² Foreningen ønsket også at Breivik skulle drive undervisning i alterdukvevning og at Breivik sågar fikk et alterdukoppdrag gjennom dem.²¹³ Interessen for Breiviks kunst innen både de norsk-amerikanske og de religiøse miljøene i USA kan virke å ha vært forholdsvis stor og samstemt.

Hardeland viser til at Breivik fikk «mange gode» tilbud fra ulike vevskoler.²¹⁴ Hvilke vevskoler det er snakk om presiseres ikke. Det kan tenkes at det var andre organisasjoner enn The Lutheran Art Society Breivik fikk henvendelser fra. Arbeidsmetodene ved Edgewater Tapestry Looms, hvilke kunstnere Breivik arbeidet sammen med og hvilke gobeliner som ble produsert ved Edgewater belyses hverken av Hardeland eller de andre som skrev artikler om Breivik i magasinet *Folkekunst*. De ulike sosiale miljøenes betydning for Breivik og hennes kunstneriske arbeid er derfor begrenset utredet. I verksanalysene vil jeg komme tilbake til hvordan oppholdet kan ha fått betydning for hennes religiøse verk. Til tross for flere jobbtillbud valgte Breivik å returnere til Norge. I følge Hardeland dro Breivik hjem etter at hennes mor døde i 1931.²¹⁵ Enerstvedt forteller at Breivik dro fra USA og ble værende i Norge blant annet for å kunne ta seg av sin far.²¹⁶ I Norge tok Breivik opp igjen undervisningen ved Bergen Kunsthåndverksskole i 1932.²¹⁷

Det kan imidlertid ha vært flere grunner til at Breivik reiste tilbake til Norge. Wall Street krakket i 1929 innledet depresjonen i amerikansk næringsliv og det ble tøffere arbeidsforhold der. Edgewater Tapestry Looms hvor Breivik arbeidet ble lagt ned i 1933 etter at grunnleggeren Lorentz Kleiser (1879-1963) hadde forsøkt å flytte verkstedet til California uten hell.²¹⁸ Breivik kan ha kjent til og opplevd den stigende uroen som nok har fulgt med både børskrakket og spørsmålet om en eventuell flytting. Dette kan ha vært en medvirkende årsak til at hun valgte å reise. Krav om å bytte nasjonalitet var imidlertid en annen årsak for at Breivik valgte å dra ifølge avisen *Nationen*.²¹⁹ Breivik kom til USA allerede i 1927 og dersom hun ønsket å bli værende måtte hun bli amerikansk statsborger. Ifølge intervjuet med avisen *Nationen* var dette ikke aktuelt for Breivik. Sommeren 1933 mottok Breivik også et brev fra en bekjent i USA som frarådet henne å vende tilbake på grunn av de vanskelige

²¹² Brev fra The Lutheran Art Society til Ragna Breivik 21.07.1928. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

²¹³ Brev fra The Lutheran Art Society til Ragna Breivik 06.08.1928. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

²¹⁴ Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s.120

²¹⁵ Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s.120

²¹⁶ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.24-25

²¹⁷ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.24-25

²¹⁸ Laffer, «Low Tech Transmission: European Tapestry to High Tech America», s.5

²¹⁹ P., «En norsk plantefarverske i USA», *Nationen*

arbeidsforholdene: «Vad ni gôr res inte hit om ni inte år absolut tvungen (...) allting ligger nere allt konstnärligt arbete nothing».²²⁰ Avsenderen av brevet fra USA hevder å ikke ha solgt noen av sine verk det siste året til tross for utstilling i januar. De urolige og vanskelige tidene kan gi inntrykk av å ha hindret Breivik å vende tilbake til USA og gjenoppta sin internasjonale karriere. Til tross for de vanskelige tidene forteller avisen *Nationen* at Breivik hadde planlagt å dra tilbake til USA i oktober 1934.²²¹ Dette var samme år som Breivik startet på det store Domedag-teppet.²²² Det er uvisst om hennes planer ble endret fordi hun startet på *Domedag* eller om endringen av utreiseplaner sammenfalt med når hun tok fatt på det store vevprosjektet som skulle ta hele to år å ferdigstille.

Utenom USA viste også europeiske publikasjoner og kunsthåndverksmiljøer interesse for Breiviks tepper og vevteknikk. Da leder av den engelske vevfabrikken i Devonshire, Mr. Fitz Patrick, var på studiereise til Norden var det ifølge *Bergens Tidende*'s artikkel fra 1935 Ragna Breiviks tepper som interesserte ham mest.²²³ Vevfabrikken som avisen omtaler var trolig fabrikken som var tilknyttet stiftelsen Dartington Hall nær Totnes, Devon i England.²²⁴ Ifølge forfatter og historiker Dr. Anna Neima, var Dartington Hall et velfinansiert, sosialt, kulturelt og internasjonalt orientert prosjekt som var oppført på en eiendom i South Devon i 1925.²²⁵ Prosjektet var finansiert av en amerikansk arving, Dorothy Elmhirst (née Whitney), og hennes andre ektemann, Leonard, fra Yorkshire.²²⁶ Mr. Fitz Patrick fikk låne med seg et av Ragna Breiviks tepper for å vise og vurdere om det lot seg gjøre å innføre Breiviks vevteknikk ved Dartington Hall i Devonshire.²²⁷ Teppet som det var snakk om var, ifølge et brev fra Dartington Hall Ltd., «The Goat and the Troll».²²⁸ I Norge var nok teppet mest kjent under navnet *Bukken og Trollet*. Mr. Fitz Patrick oppfordret, ifølge *Bergens Tidende*, Ragna Breivik om å komme til England for å undervise engelske veverker, men avisartikkelen konkluderte med at Breivik foretrakk å bo og arbeide i Norge.²²⁹

I Breiviks private arkiv finnes det også brev fra andre utenlandske personer som var interessert i Breiviks tepper, blant annet en tysk kvinne ved navn Gertrud Weinhold.

²²⁰ Brev fra O. Nordmark til Ragna Breivik 08.06.1933. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

²²¹ P., «En norsk plantefarverske i USA», *Nationen*

²²² Jø., «Fernissage hos Ragna Breivik», *Bergens Tidende*

²²³ *Bergens Tidende*, «Engelsk vevning og Ragna Breidvik»

²²⁴ Brev til Ragna Breivik med visittkort fra Mr. F. H. E. Fitz Patrick. 13.12.1933. Breiviks private arkiv.

²²⁵ Neima, «Dartington Hall and the Quest for 'Life in its Completeness', 1925–45»,

²²⁶ Neima, «Dartington Hall and the Quest for 'Life in its Completeness', 1925–45»,

²²⁷ *Bergens Tidende*, «Engelsk vevning og Ragna Breidvik»

²²⁸ Brev til Ragna Breivik med visittkort fra Mr. F. H. E. Fitz Patrick. 13.12.1933. Breiviks private arkiv.

²²⁹ *Bergens Tidende*, «Engelsk vevning og Ragna Breidvik»,

Weinhold forteller om seg selv: «Ich bin auch Webmeisterin und stolz auf die Tradition meines Volkes...(.) aber ich liebe vor allen den Herrn Christus...»²³⁰ Weinhold spør om det finnes foto av Breiviks verk og forteller at hun vil besøke Breivik i Norge. Hun viser til deres felles interesse for det religiøse og folkekunsttradisjonen «Darum freute ich mich so sehr als ich von Ihnen las die auch beides begacht: Bibel und Volk».²³¹ Det kan være den tyske kunstsamleren Gertrud Weinhold (1899-1992) fra Berlin som skrev brevet, og som i flere tiår samlet religiøs folkekunst.²³² Hennes kunstsamling kan ifølge Adolf Stock sees i Berlin, Brandenburg og München. Weinhold skal ifølge journalist Adolf Stock ha sagt om veving:

Das Weben ermöglicht, ein Werk entstehen zu sehen – mit jedem Faden, wie es wächst, wie es sich aufbaut. (...) das kreuzweise Übereinanderlegen von Fäden hat eine religiöse Implikation, das kann man natürlich verstiegen nennen, aber es ist auf jeden Fall heiliges Handwerk.²³³

Det finnes ikke notater i Breiviks private arkiv som uttrykker at Ragna Breivik delte Weinholds syn om at vevkunsten var et hellig håndverk. Likevel antyder brevet at kunstinteresserte personer kjente til Breiviks livssyn og koblet det til hennes kunst.

Rachel Thomassen viste også til europeiske publikasjoner i sin artikkel om Breivik og fortalte «Eg kom nyleg over eit hollandsk tidsskrift der våre kongelege personar var representert (...) Kven andre enn Ragna Breivik og hennar kunst fann eg ein fin artikkel om der og».²³⁴ De kritikerroste utstillingene i USA, jobbtilbudene samt interessen som ble vist Breivik fra både amerikanske og europeiske kunsthåndverksmiljøer, viser at det var flere enn tekstilkunstneren Frida Hansen som fikk oppmerksomhet og anerkjennelse internasjonalt i vevkunstens såkalte tidlige periode.

Breiviks skapertrang i etterkrigstiden

I *Tekstilkunst i Norge* påpeker Lium at det under okkupasjonstiden ble stille på mange verksteder.²³⁵ Til tross for dette fortsatte Breivik sin kunstneriske skapertrang og undervisning. Enerstvedt forteller i sin bok at Breivik under krigen holdt flere private vevkurs

²³⁰ Brev til Ragna Breivik fra Gertrud Weinhold, 25.01.42. Breiviks private arkiv.

²³¹ Brev til Ragna Breivik fra Gertrud Weinhold, 25.01.42. Breiviks private arkiv.

²³² Stock, «Sammeln als Obsession», *Deutschlandfunk Kultur*

²³³ Stock, «Sammeln als Obsession», *Deutschlandfunk Kultur*, Min oversettelse: «Veving gjør det mulig å se et verk utvikle seg – med hver tråd, hvordan det vokser, hvordan det bygger seg opp. (...) det å krysse tråder har religiøse implikasjoner, man kan selvfølgelig kalle det ekstravagant, men det er definitivt et hellig håndverk»

²³⁴ Thomassen, «På vitjing hjå biletvevkunstnaren Ragna Breivik», s. 10

²³⁵ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 127

og at hun etter hvert vevde de åtte store teppene – *Apostelteppene* - som hun tegnet selv.²³⁶ Hun redegjør kort for et vevoppdrag i Ørsta hvor Breivik vevde et antependium etter den lokale kunstneren Karl Straumes motiv til Ørsta kirke.²³⁷ Det var i forbindelse med utsmykningen av Ørsta kirke at Mohr kom med påstanden om Breiviks manglende tegneegenskaper som er nevnt innledningsvis.²³⁸ Enerstvedt trekker frem Mohrs uttalelse som en mulig årsak til «en bitter strid» med Emily Mohr som Breivik «aldri tilga».²³⁹ Når Enerstvedt senere i boken redegjør for Breiviks samarbeid med komponisten Geirr Tveitt refererer hun som nevnt til en tvist og uenigheter mellom Tveitts og Breiviks arvinger omkring teppet *Døren i Fjeldet (1960)*.²⁴⁰ Fortellingene som Enerstvedt kobler til Breiviks tepper, særlig i etterkrigstiden, kan gi inntrykk av å skape et bilde av Ragna Breivik som en stridbar og noe vanskelig person.

Bakgrunnen for hvorfor Breivik ga teppet *Du Sigla Må, engelen séte krana på* (1960) gir et noe annet bilde av Breivik. Enerstvedt forteller at Breivik vevde teppet etter avslutningsvignetten i Gerhard Munthes bok *Minder og Meninger*.²⁴¹ I Sjømannskirkens tidsskrift *Bud og Hilsen* fortelles det at Breivik opprinnelig hadde lovet å veve motivet til broren Nikolaus.²⁴² Han var kaptein og skulle ha det som et lite teppe på sin lugar. Nikolaus Breivik døde da skipet D/S Elfrida 9. desember 1959 forliste på vei mot København.²⁴³ Tapet av sin bror gikk dypt inn på Ragna Breivik og Hardeland beskriver det som «eit tyngjande inntrykk».²⁴⁴ Av den grunn bestemte Ragna Breivik seg for å veve en større versjon av motivet som hun fargesatte selv og ga til Sjømannskirken i København. Teppet skulle være til minne om dem som mistet livet og en gave til alle norske sjømenn.²⁴⁵

Ragna Breivik giftet seg aldri men valgte å holde fokuset på vevkunsten. I 1954 skrev Bergens Arbeiderblad: «Som en slags misjonær er Ragna Breivik. Hun vil omvende alle til billedveven, og man føler at for henne er ikke dette bare hobby eller levebrød, det er liv og sjel.»²⁴⁶ Da journalisten ba Breivik fortelle om sitt livsverk, de ti teppene i Frægdagjeva-

²³⁶ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.25

²³⁷ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.25

²³⁸ Brev til Ragna Engeset fra Vestlandske Husflidslag. Signert Håkon Johannessen for Emily Mohr. 07.05.1955. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

²³⁹ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.25

²⁴⁰ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 64-68

²⁴¹ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 25

²⁴² Bud og hilsen, «Du sigla må..», s.436-437.

²⁴³ Breivik, «Sjømannskirken», *D/S Elfrida*, Hentet 18.04.22 <https://www.dsselfrida.info/>

²⁴⁴ Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s.17

²⁴⁵ Bud og hilsen, «Du sigla må..», s. 437.

²⁴⁶ Rig., «Billedveverskene på Kunsthåndverksskolen gjenforteller i ull og farger under Ragna

serien, gjentok hun: «-Det er ikke meg, det er ikke Ragna Breivik dette gjelder.»²⁴⁷

Journalisten beskriver at: «Hele mennesket lever med når hun snakker om fargene, ullen, garnet og bildene...».²⁴⁸ Man kan få inntrykk av at Ragna Breivik fortsatt virket like energisk som da journalisten Buckhard Jessen intervjuet henne for avisen *Norges Kvinner* i 1924.²⁴⁹

I februar 1964 fikk Breivik slag og etter et kort sykehusopphold ble hun sendt hjem til barndomshjemmet på Rød hvor søstrene stelte for henne til hun gikk bort den 10. mars 1965.²⁵⁰ I veven stod et teppe med motiv av Munthe.²⁵¹ Da Breivik ikke kunne veve det siste hjørnet som gjensto fikk hun sine søstre til å veve det ferdig.²⁵² Dette siste teppet var *Beileren* som i dag befinner seg i Fana Kirkes eie.²⁵³ Dermed avsluttet Ragna Breivik sitt kunstnerliv på nærmest samme måte som hennes kunstnerkarriere ble satt i bevegelse og tok fart på Lysaker i 1919, med et teppe fra Munthes eventyrverden.

Breiviks inspirasjon», *Bergen Arbeiderblad*

²⁴⁷ Rig., «Billedveverskene på Kunsthåndverkskolen gjenforteller i ull og farger under Ragna Breiviks inspirasjon», *Bergen Arbeiderblad*

²⁴⁸ Rig., «Billedveverskene på Kunsthåndverkskolen gjenforteller i ull og farger under Ragna Breiviks inspirasjon», *Bergen Arbeiderblad*

²⁴⁹ Jessen, «Ragna Breidvik. Kunstvæversken i Bergen»

²⁵⁰ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 75

²⁵¹ Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s.129

²⁵² Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 75-76

²⁵³ Brev til Fana Kirke fra Hordamuseet ved Randi Andersen 17.12.1981. Arkiv: R. Breivik billetteppe 2.40 Arkivnr. 446/81. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

4. Breiviks Åsmund Frægdageva-serie og det materielle perspektiv

Den monumentale teppeserien som har fått navn etter den norske folkevisen den henter sin inspirasjon fra, illustrerer fortellingen om middelalder helten Åsmund og hans kamp for å redde den bergtatte prinsessen fra trollene i Trollebotn. Teppene har et tettvevd og mykt uttrykk hvor fargene er dempede og matte. Et rikt spekter av duse og harmoniske fargenyanser glir gradvis over i hverandre og gir dybde og perspektiv til motivet. Teppenes uttrykk og stemning skifter fra mørkt og dystert til varme og lys etter hvordan motivet og handlingen utvikler seg. Åsmunds ansiktstrekk og holdning skifter også karakter ettersom handlingen skrider frem. Seriens sekvensielle oppbygging gjør at hvert av de ti teppene, som har en størrelse på omlag 260 x 150cm, kan betraktes som et bilde i en enorm tegneserie.²⁵⁴

Gjennom teppene følger man helten Åsmund og hans følge på deres ferd fra kongens fargerike festsal, over et mørkegrått og skummende hav hvor havhekser synes å kjempe mot Åsmund og hans menn for å hindre dem i å nå frem til Trollebotn. I teppe tre ser man Åsmund gå alene inn i trollenes mørke haller, og i teppene fire til ni presenteres trollene og alt hva Åsmund må kjempe mot for å kunne sette prinsessen fri. Det stadig økende antall innvevde røde flekker i teppene gir inntrykk av blodspor etter Åsmunds kamp mot trollene. I seriens siste teppe betrakter man Åsmunds seier over trollenes mørke mens han rir med prinsessen i morgensolens lys inn mot kongens slott. Gerhard Munthes ornamentale og dekorative stil med bruk av konturlinjer, repeterende border og uhyggelige motiv er lett gjenkjennelig i hele teppeserien. Dette viser hvordan Breivik også har brukt Munthes motiver, som forbilde og inspirasjon for sin teppeserie som hun selv brukte 25 år på å ferdigstille.²⁵⁵

Åsmund Frægdageva-teppene er de verkene som oftest blir trukket frem for å vise at Ragna Breivik kopierer. Munthes billedserie var ifølge Kokkin skapt på oppdrag fra kunstsamler Olaf Schou etter trollballaden fra Landstads samlinger i 1904.²⁵⁶ Ved å fokusere på teppemotivets likhet med Munthes akvareller kan hvert teppe i serien, som er utstilt i Hordamuseets teppesal på Stend i Fana, synes å bringe betrakter stadig dypere inn i Gerhard Munthes dystre eventyrverden med troll, skremser, blodspor og heltemot. Dette kan være noe av bakgrunnen for at kunsthistoriker Jan Kokkin i 2018 hevdet: «Breivik så på sine arbeider nærmest som en forlengelse eller fortsettelse av Munthe».²⁵⁷ Var imidlertid Breivik mest

²⁵⁴ Pedersen, «Konserveringsrapport for Åsmund Frægdageva» 2005, s.3.

²⁵⁵ Kokkin, *Gerhard Munthe En norsk designpioner* (2018), s. 120

²⁵⁶ Kokkin, *Gerhard Munthe En norsk designpioner* (2018), s. 120

²⁵⁷ Kokkin, *Gerhard Munthe En norsk designpioner* (2018), s. 93

opptatt av å søke likhet med Munthes motiv? Kan det være flere historier knyttet til Frægdagjeva-teppene som kan fortelle mer om hvordan Breivik arbeidet med sine tepper og hva hun ønsket å formidle med dem?

Ved å analysere Frægdagjeva-serien på vevkunsten premisser og fremheve materialiteten ved Breiviks vevkunst vil ulikheter med Munthe istedenfor likheter tre frem. Breiviks arbeid med billedveven samt veven som medium med egen materialitet vektlegges sjeldent i kunsthistoriske oversiktsverk. I stedet er Breivik blitt fremstilt som en veveriske som bare reproducerer Munthes motiver og kartonger. For å unngå at bare den tegnede eller malte kartongen blir den kunstneriske forutsetningen, må billedveven som kunstnerisk medium anerkjennes på egne premisser og ikke ut fra det konseptuelle rammeverket som finnes for maleri og billedkunst. Billedvevkunsten omhandler en rekke ulike prosesser som krever kunnskap og kompetanse innen ulike fagområder. Vevens visuelle virkemidler eller teknikker er mange og hvilke som ble betraktet som særskilt norske og tradisjonsrike endret seg over tid. Kjennskap til vev fordrer derfor kjennskap til ulike teknikker, til materialitet og til forskjellige syn på hva som til enhver tid ble oppfattet som «typisk norsk». Før jeg analyserer Åsmund Frægdagjeva-serien vil jeg redegjøre kort for billedvevens særegenheter og materialitet slik det gjerne kom til uttrykk i tiden det her er snakk om.

Billedvevens materialitet, prosess og teknikk

Vevkunsten krever evner og kunnskap innen en rekke fagfelt som innebærer forskjellige arbeidsprosesser både før og etter selve vevingen. Det benyttes både animalske fibre og plantefibre i fremstilling av billedvev og disse råstoffene må behandles og bearbeides ulikt. I tillegg kreves kunnskap og bruk av en rekke forskjellige redskaper som for eksempel karder, rokk, garnvinde og vevstol. Ulike krav stilles til garnet som skal benyttes både i renning og i innslag. Renningsgarnet skal for eksempel ha god snu og tvinn for å få en fast og rund tråd som ikke pakker seg sammen, samtidig må renningslengden tilpasses både billedvevens totale størrelse samt ta hensyn til innvevingssvinn. Et riktig spunnet ullgarn fra for eksempel dekkhårene til spelsauullen vil også gi en stabil vev med både struktur og glans, ifølge White.²⁵⁸

For å skape det ønskede uttrykk i teppet må motivet tilpasses vevens størrelse, og vevens oppsett må grundig planlegges. Jo flere detaljer en arbeidstegning eller kartong består

²⁵⁸ White, *Billedvev* (1970), s. 7-8

av desto tettere renning kreves.²⁵⁹ Tilsvarende får retningen som man vever i, liggende eller stående, betydning for det ferdige uttrykket og både motiv og vevteknikk må derfor vurderes nøye. Ved bruk av figurative mønstre med mange linjer samt bruk av hakketeknikk bør for eksempel motivet bli vevd liggende fra siden slik at renningen blir liggende vannrett i det ferdige teppet i stedet for stående.²⁶⁰ Teppene krever også kunnskap om etterbehandling, vedlikehold og oppheng. Alt dette var kunnskap som Ragna Breivik og kunsthåndverkerne selv brukte og tok stilling til samt formidlet videre slik blant annet Lium redegjør for i *Tekstilkunst i Norge*.²⁶¹

Råstoff tilgang og vevens materialitet

Kunsthåndverkerne formidlet tilsvarende hvordan råstoffet og vevens materialer er grunnlaget for enhver billedvev. I Norge har saueull vært det viktigste råstoffet.²⁶² Til tross for at ull har vært det mest brukte materialet, har typen ull som har vært benyttet endret seg ut fra saueimport og endring i landbruket generelt. Den gammelnorske spælsauen var den opprinnelige sauerasen i Norge, men allerede på 1600- og 1700-tallet startet man å importere andre saueraser for å forbedre ullkvaliteten.²⁶³ Saueimporten økte ytterligere utover 1800-tallet og dette resulterte i at det var lite igjen av den gammelnorske spælsauen omkring 1900.²⁶⁴ Sjeviotsauene kom til Norge omkring 1860-tallet.²⁶⁵ Dette er en hardfør sauerase fra crossbredtypen som stammer fra England og Skottland. Spelsau-ullen har glansfulle dekkhår og myk bunnull og i billedvevgarn søker man ifølge kunsthåndverker Bjørg Kristiansen White å få med mest mulig av de lange dekkhårene da det gjør garnet spenstig og glatt.²⁶⁶ Den myke sjeviot-ullen er derimot småkruset og tar opp mye lys. Dette gir teppene en matt overflate ifølge Brigitte Næsse.²⁶⁷ Åsmund Frægdagjeva-serien er et eksempel på dette.

Man har kommet frem til at om lag 50 prosent av all sau i Norge var sjeviot eller sjeviotblandinger i perioden fra 1900 til 1945.²⁶⁸ Da det var lite igjen av spelsauen kan den store andelen med sjeviotsau være en mulig årsak til at det bleke trikotasjebløte garnet var på

²⁵⁹ Koppen, *Innføring i billedvev* (1988), s. 153

²⁶⁰ Koppen, *Innføring i billedvev* (1988), s. 168

²⁶¹ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s.83-104

²⁶² Hoffmann, *Fra fiber til tøy* (1991), s. 16

²⁶³ Aunsmo, *Saueboka* (1998), s. 11

²⁶⁴ Aunsmo, *Saueboka* (1998), s. 13

²⁶⁵ NSG Norsk Sau og Geit, «Saueraser i Norge»

²⁶⁶ White, *Billedvev* (1970), s.8

²⁶⁷ Næsse, *Ragna Breivik* (1981), s.5

²⁶⁸ Sola, «Saueraser og ulltyper-Sjeviot», *Animalia*. 27.09.21. <https://www.animalia.no/no/Dyr/ull-og-ullklassifisering/saueraser-og-ulltyper/#sjeviot>

mote rundt forrige århundreskifte slik Opstad redegjør for.²⁶⁹ Gerhard Munthe mente imidlertid at ny norsk vevkunst skulle benytte stritt garn.²⁷⁰ Selv om Munthe ifølge Opstad var mest opptatt av figurtegningene i teppene, som ble vevd ved Nordenfjeldske vevskole på begynnelsen av 1900-tallet, mente Munthe likevel at vevkunsten skulle gi inntrykk av grov bondevev. I likhet med Andreas Aubert med flere anså han bondesamfunnet som bærere av de nasjonale tradisjoner og at folkekunsten var et estetisk forbilde, som omtalt i kapittel 2.²⁷¹ Munthes syn på ullgarnet avvek dermed med tidens mote og hva flere av tidens kunsthåndverkere benyttet.

I boken *Innføring i billedvev* redegjør forfatteren Maria Brekke Koppen at «i våre gamle billedtepper» ble lin i hovedsak brukt i renningen, mens totrådet ullgarn vanligvis ble benyttet som innslagstråd.²⁷² Renning av hamp forekom i grovere arbeider. Koppen skriver «Vi regner med at ullgarnet i teppene stort sett ble spunnet av ull fra spælsau», og at det ser ut for å være benyttet mest dekkhårgarn.²⁷³ I *Baldisholteppet* som ble funnet i 1879, var det benyttet både lin og ull i innslagstrådene.²⁷⁴ De hvite flater vevd med lin i *Baldisholteppet* var imidlertid sjelden og forekom mest i tepper med utenlandsk påvirkning.²⁷⁵ Saueull kunne også benyttes i renningen rundt 1100 til 1200-tallet, noe man blant annet ser i *Baldisholteppet*.²⁷⁶ I vestnorske vevnader ble det også brukt saueull i renningen ifølge Koppen.²⁷⁷ Frida Hansen benyttet ull i sine arbeider med transparentteknikk.²⁷⁸ Et eksempel er hennes transparent portier *Blaa Roser* fra 1898.²⁷⁹ Rundt 1900 tok man imidlertid også i bruk bomull til renningsgarn, men på 1970-tallet ble dette ansett som mindre anvendelig på grunn av bomullens elastisitet og mindre styrke.²⁸⁰ Kunsthåndverkernes materialvalg og tilgang på råstoff har dermed fått mye å si for det ferdige verkets uttrykk samt hvilket garn som har vært anvendt, populært og ansett som særlig norsk.

²⁶⁹ Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983), s.24

²⁷⁰ Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983), s.24

²⁷¹ Anker, *Folkekunst i Norge* (1989), s.24-27

²⁷² Koppen, *Innføring i billedvev* (1988), s. 195

²⁷³ Koppen, *Innføring i billedvev* (1988), s. 195

²⁷⁴ Sjøvold, *Norsk Billedvev* (1976), s.7-9

²⁷⁵ Koppen, *Innføring i billedvev* (1988), s. 195

²⁷⁶ Sjøvold, *Norsk billedvev*(1976), s. 9

²⁷⁷ Koppen, *Innføring i billedvev* (1988), s. 195

²⁷⁸ Ueland mfl., *Frida Hansen- art nouveau i full blomst* (2015), s. 22

²⁷⁹ Ueland mfl., *Frida Hansen- art nouveau i full blomst* (2015), s. 24

²⁸⁰ White, *Billedvev* (1970), s.8

Fargebehandling

Vevens uttrykk påvirkes også av råstoffenes fargebehandling og ved både plantefarging og syntetisk farging stilles det krav til bindingsevne, stabilitet, fargestyrke, og vannløselighet.²⁸¹ Man hadde kjent til og brukt syntetiske farger helt siden William Perkin i 1856 utviklet det første syntetiske fargestoffet.²⁸² Noen av de syntetiske fargene hadde imidlertid et dårlig rykte. Dette skyldtes ulike plager ved bruk samtidig som at noen av fargene ikke var lysekte nok og man fikk dermed problemer med falming.²⁸³ Den tidligere nevnte Arts and Craft bevegelsen og William Morris kan til dels sies å være et opprør mot bruken av de syntetiske fargene som ble utviklet gjennom industrialiseringen. I likhet med William Morris i England understrekte både Husfliden og Kunstindustrimuseene i Norge viktigheten av plantefarger.²⁸⁴ Breivik og de andre veverskene måtte dermed kjenne til både hvilke planter og syntetiske stoffer som ga de ønskede farger. I tillegg måtte de ha kunnskap til ulike fargeprosesser som for eksempel beising av garn. Ved beising må man ta hensyn til de ulike materialtypenes fibre for å sikre at fargestoffet fastholdes i fibrene.²⁸⁵ De norske kunsthåndverkerne som var aktive rundt århundreskiftet og første del av 1900-tallet som for eksempel veverskene Kristine Frisak (1847-1906), Frida Hansen (1855-1931), Ulrikke Greve (1868-1951) og Ragna Breivik favoriserte plantefarget garn med jevne og harmoniske sjatteringer til fordel for de syntetiske fargene. Ifølge Eva Lutnæs mente man at plantefargene var mer i tråd med de tradisjonelle prydeksilene samtidig som de syntetiske fargene ble ansett å gi et for hardt visuelt uttrykk.²⁸⁶

Vevteknikker og sammenbindingsmetoder

Tanker og ideer om hva som var i tråd med norsk tradisjon, fikk stor innvirkning på utviklingen innen vevkunsten, og hvilke materiale og teknikker som ble foretrukket. Blant annet har studiene fra 1940-tallet som tekstilkunstneren Else Halling utførte på de eldre norske billedvevene hatt mye å si. En kort oversikt over grunnteknikkene det var snakk om vil derfor gis her.

Vevteknikkene gobelinteknikk, hakketeknikk og slyngeteknikk binder sammen vevens fargeflater, men de er ulike i forhold til hvordan de binder sammen billedvevens tråder i en

²⁸¹ Sundström, *Plantefarging med urter, sopp og lav* (2003), s.14-25

²⁸² Kay-Williams, *The Story of colour in textiles* (2013), s. 139-144

²⁸³ Kay-Williams, *The Story of colour in textiles* (2013), s. 139-144

²⁸⁴ Sørensen, «Å formgi en nasjon. Fin de siècle og anvendelsen av ideer fra Arts and Crafts-bevegelsen i Norge», s.129

²⁸⁵ Lutnæs, *Plantefarging* (2015), s. 34

²⁸⁶ Lutnæs, *Plantefarging* (2015), s. 16

vertikal linje. Dermed skaper de ulike uttrykk i veven, som igjen har vært assosiert med ulike idealer og opphav. Gobelinteknikken var vanlig på kontinentet og gjenfinnes i vevnader som for eksempel teppeserien *Apostlenes gjerninger* fra 1515 som var skapt etter kunstneren Rafaels kartonger.²⁸⁷ Teknikken kjennetegnes ved at den skaper åpne spalter mellom renningstrådene som sys sammen etter at billedveven er ferdigstilt.²⁸⁸ Hakketeknikken er også en av metodene som binder sammen veven hvor mønsteret har loddrette linjer, slik Koppen redegjør for.²⁸⁹ Denne teknikken ble ansett å representere en historisk tradisjon da den som tidligere nevnt hadde blitt benyttet i Norden siden middelalderen. Da hakketeknikken ble tatt opp igjen etter 1920 var et av idealene tanken om å videreføre hakketeknikktradisjonen i Norge fra middelalderen både i billedvevene og brukstekstilene.

Slyngeteknikken er en teknikk hvor man skaper runde og smidige linjer i veven hvor innslagstrådene fra hver side av den loddrette linjen blir slynget om hverandre mellom to renningstråder.²⁹⁰ Her er det snakk om både enkelt og dobbelt slyng slik Lium forklarer i *Tekstilkunst i Norge*.²⁹¹ Med denne metoden unngår man de åpne spaltene som avslutningsvis måtte sys sammen ved gobelinmetoden. Man fikk heller ikke de rette eller spisse hakkene som hakketeknikken var kjent for. I Norge og spesielt på Vestlandet hadde slyngeteknikken lange tradisjoner og den var opprinnelig brukt ved åkleveving.²⁹² Maria Brekke Koppen forteller også at slyngeteknikken ble brukt til billedvev i Norge i perioden omkring forrige århundreskifte og frem til ca. 1930.²⁹³ Selv om hakketeknikken ble fremholdt å ha lange historiske aner i Norge, fremstår slyngeteknikken også som populær og utbredt i moderne tid.

Vevkunstens sammenbindingsmetoder er mange og trapping er en annen måte å binde sammen billedveven i skråttliggende linjer. Trappeteknikken gir ofte små mellomrom mellom renningstrådene, og åpningenes størrelse avhenger av garndimensjonen og hvilken stigning man har på den skrå linjen.²⁹⁴ For å skape en dekorativ diagonaleffekt i for eksempel ensfargede partier ble trapping ofte brukt i eldre norske billedtepper ifølge Bjørg White.²⁹⁵ De nevnte særegenheter er noen av forutsetningene og grunnlaget for hvordan Ragna Breivik arbeidet med billedveven. Det er kunnskaper med lange tradisjoner som er forvaltet og bevart

²⁸⁷ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s.62

²⁸⁸ Koppen, *Innføring i billedvev* (1988), s.14-16

²⁸⁹ Koppen, *Innføring i billedvev* (1988), s.25

²⁹⁰ Koppen, *Innføring i billedvev* (1988), s.16

²⁹¹ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s.257

²⁹² Koppen, *Innføring i billedvev* (1988), s.16-17

²⁹³ Koppen, *Innføring i billedvev* (1988), s.103

²⁹⁴ White, *Billedvev* (1970), s.35-37

²⁹⁵ White, *Billedvev* (1970), s.38

av Ragna Breivik og kunsthåndverkerne, samtidig som de utviklet og tilpasset vevkunnskapen og prosessene til mer moderne uttrykk og stiler.

Vevkunstens begreper, redskaper, sammenbindingsteknikker og fargeprosesser samt hvilke effekter disse og ulike råstoffer skaper i billedveven er mangfoldige og ukjent i forhold til det kunsthistoriske grunnvokabularet. Lium forklarer innledningsvis i sin bok hvordan begreper innen vevkunsten brukes litt om hverandre og skriver «jeg veksler mellom begrepene gobelin, flamskveving, tapisseri og billedvev i gobelinteknikk etter hva som faller naturlig».²⁹⁶ For personer som er ukjent med vevkunstens teknikker kan en slik veksling av begreper skape utydelighet. Man kan bli usikker på hvilke tepper som representerer de ulike sammenbindingsteknikkene. Det kan også gjøre det vanskelig å sette seg inn i vevkunsten som fagområde. Vevkunstens mangfoldige særegenheter og vekslende begrepsbruk, kan være noe av bakgrunnen for vevkunstens og veverens lave status i forhold til kunsthistoriefagets sjangerhierarki. Kunsthåndverket og vevkunsten må imidlertid betraktes og behandles likt med både maleri og skulptur, som likeverdige deler av den visuelle kunsten, og ikke bare som en underordnet kvinnelig praksis. Dette kan bidra til å gi et mer helhetlig bilde av norsk kunsthistorie.

Nå som det materielle, arbeidsprosessene og teknikkene samt all kompetansen som lå forut for det ferdige kunstverket er utredet, vil jeg fortsette å analysere Åsmund Frægdagjevaserien i lys av det materielle. Gjennom en analyse av hele teppeserien og et nærstudie av teppene 2, 5, 6 og 10 vil jeg undersøke hva Breivik tilførte motivene og på hvilke måter Breiviks uttrykk skilte seg fra Munthe og vevkunstens såkalte «norske linje». I tillegg vil jeg fremheve hvordan Breivik selv omtalte serien og hvilke utstillingsplaner hun ga uttrykk for.²⁹⁷ Nærstudiet av teppenes særegenheter i lys av den vevtradisjon som fantes i Norge fra 1900 til 1940, vil vise Ragna Breiviks individuelle særtrekk og hvilke måter hun arbeidet som selvstendig tekstilkunstner med egne bidrag til den etablerte vevkunsten i Norge. På denne måten vil jeg vise hvordan det er misvisende å bruke begreper som forlengelse, fortsettelse eller kopiering av Munthes kunst ved omtale av Breiviks verk.

²⁹⁶ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 12

²⁹⁷ Teppene 2, 5, 6 og 10 er valgt da de gir et representativt uttrykk for serien som helhet samt viser tydelig Breivik og Munthes ulikheter.

Åsmund Frægdagjeva-teppenes materialitet, prosess og teknikk (1924-1949)

Eg forstår ikkje at det er eg som hev fenge det til. Det er Vår Herre som hev gjeve det til meg...(...)Eg måtte gjera det ferdig, eg hadde ikkje fenge fred utan. Det er ei mektig folkevisa, denne um Åsmund Fregdegjævar. Tenk over innhaldet, det er heile vår nasjonale eksistens-kamp som vert skildra. Det er folkesjeli som talar ut or den gamle visa med visdom um sine eigne trengslor, sin eigen lengsel, sin eigen strid og med von um siger. Med kunnskap um dei gode og dei vonde makter.²⁹⁸

Breiviks uttalelse i forbindelse med ferdigstillelsen av Frægdagjeva-serien i 1949 viser hvordan ideen om det nasjonale og folkevisens budskap engasjerte henne. Alle de ti teppene har både Gerhard Munthes og Ragna Breiviks monogram innvevd og teppene viser dermed også tydelig at hun brukte Munthes motiver som forbilde og inspirasjon. Innen billedvevkunsten er det vanlig å veve inn kartongtegnerens bumerke i veven i tillegg til veverskens initialer eller bumerke.²⁹⁹ Billedvevkunstens særegne skikk forsterker Munthes betydning for det ferdige kunstverket, og slik kan Breivik virke som en underordnet håndverker som kopierer og ikke som en selvstendig kunstner med et selvstendig kunstverk. Breiviks sitat indikerer imidlertid at hun ikke nødvendigvis var opptatt av å søke likhet med Munthe eller å betrakte sin kunst som en forlengelse av hans verk slik Kokkin og andre kunsthistorikere før har hevdet. Da Breivik i 1924 på eget initiativ startet på teppeserien, kan det virke som hun fremfor å kopiere Munthes motiv i hovedsak søkte å formidle folkevisens budskap.

Ull- og garnbehandling

«Nei, eg må bruka den ull og det materiale som kan gje den karakter, eller den mystikk som motiva krev (...) kvalitet og handgjort arbeid er mine krav til alt eg gjer.»³⁰⁰ Breivik ville ikke bruke spelsau-ull eller fabrikkspunnet garn. Frægdagjeva-teppenes jevne, myke og tettvevde overflate uten synlige åpninger etter for eksempel trapping, har sammenheng både med hennes spinne- og vevferdigheter, men også hennes bruk av ulike garndimensjoner i teppene. Enerstvedt forteller at Breivik ifølge sine elever anbefalte å bruke korte innslagstråder av et mykt ullgarn.³⁰¹ Det var, som nevnt vanlig å bruke totrådet dekkhårs ullgarn i innslaget, men det har ikke Breivik tatt hensyn til i sine tepper. Rester av vevgarnet

²⁹⁸ Bergens Tidende, «Ragna Breivik ferdig med Åsmund Frægdagjevar-serien», s.1

²⁹⁹ White, *Billedvev* (1970), s.25

³⁰⁰ Thomassen, «På vitjing hjå biletvevkunstnaren Ragna Breivik», s.10

³⁰¹ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 39-40

fra Frægdagjeva-serien og hennes bibelske tepper etter egne motiv, finnes i Hordamuseets arkiv. De viser at Breivik benyttet både entråds og totråds garn.³⁰² I følge Ragna Breiviks venninne Sigrun Nansen (i sitt første ekteskap gift med Gerhard Munthe) hadde Breivik også i teppet *Domedag* brukt garn av ulike garndimensjoner, og noe var blant annet spunnet av Ragna Breiviks mor.³⁰³ Breivik føyde seg dermed ikke etter hva som ble fremmet som de norske tradisjoner innen vevkunsten, men tilpasset metode og materiale til det hun selv mente passet motivet best. Hennes valg av teknikker kan gi inntrykk av å samsvare mer med den internasjonale kunsthåndverkbevegelsen, som vektla det håndverksmessige ved kunsten. Dette kan ha vært for å motvirke fremmedgjøringen som industrien førte med seg.

Hennes valg av råmateriale bidrar også til teppeoverflatens uttrykk. Teppeseriens bløte og matte overflate skyldes hennes bruk av kruset sjeviot-ull som både er mykt, lett og luftig.³⁰⁴ Etter å ha vokst opp på en liten Vestlandsgård hvor hun lærte å behandle ull og veve åklær av sin mor kan sjeviot-ullen ha vært et materiale Breivik var kjent med. Spelsauull var som tidligere nevnt ikke så lett tilgjengelig. Breivik brukte den myke ullen i flere av sine billedtepper og hun hentet blant annet ull fra nabogården Salbu.³⁰⁵ Det kan tenkes at Breivik la vekt på å bruke lokale råmaterialer for å uttrykke det nasjonale ved vevkunsten. Ved å bruke ull fra nærområdet arbeidet Breivik i tråd med den internasjonale kunsthåndverkbevegelsen og dens fokus på det stedsspesifikke. Det bløte ullstoffet gir også dypere farger, ifølge Hilda Christensen.³⁰⁶ Dette viser hvordan Breivik valgte ull etter hvilken effekt og fargeuttrykk hun søkte å skape i teppene.

Frægdagjeva-teppene viser at Breivik brukte bomullsrenning slik man begynte med rundt 1900-tallet.³⁰⁷ Bruk av både bomullsrenning og det myke, bløte ullgarnet samsvarte altså med råmaterialene som var nye og på mote omkring 1900, men som også var i tråd med de rådende kunsthåndverksregler. Det avvek imidlertid både fra Gerhard Munthe som ifølge Opstad foretrakk det strie og grove garnet som skulle minne om grov bondevev samt fra kunsthåndverkerne som i etterkrigstidens brukte spelsauull. Else Halling hevdet som tidligere nevnt at det var den glansfulle spelsau-ullen som var korrekt i forhold til det nasjonale

³⁰² Registreringskort HOM1595, Ullgarn tråd, Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

³⁰³ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 39

³⁰⁴ Wilhelmsen, *Åsmund Frægdagjeva ei folkeviser frå mellomalderen*, s. 3

³⁰⁵ Informasjon fra Ragna Breiviks nevø Kåre Breivik 11.08.21

³⁰⁶ Christensen, *Lærebok i farging med planter* (1908), s.54

³⁰⁷ Pedersen, «Konserveringsrapport 2005», s.8.

uttrykk.³⁰⁸ Det kan virke som at Breivik i likhet med tidligere kunsthåndverkere ikke var enig i dette.

Fargevalg

Fargetonene i Færgagjeva-serien har et dempet og dust skjær med naturlige overganger. Fargene påvirkes av sjeviot-ullens karakter slik at de virker matte og dunkle og tilpasset folkevisens mystiske fortelling. Hovedkoloritten er svak gråbrun, men fargespekteret i teppene spenner fra skinnende hvitt, gult, rødt, grønt og blått, til en rekke gråfarger og svart. Det kan virke som om Breivik har tatt utgangspunkt i grunnfargene og Munthes såkalte «norske fargesyn» som Munthe og Aubert omtalte som det dekorative fargeprinsipp og som er omtalt i kapittel 2.³⁰⁹ Dette fargeprinsippet stemte overens med den to-dimensjonale stilen man kjente fra både rosemaling og billedvev i Norge hvor fargene ble lagt i kontrastfulle og store flater mot hverandre. Sammenligner man Breiviks tepper og Munthes tilhørende akvareller ser man imidlertid forskjeller i fargenes styrke og klarhet. I motsetning til Breiviks matte og dunkle farger (**Fig. 6, 8, 10, 12**) har Munthe benyttet forholdsvis sterke og klare farger (**Fig. 7, 9, 11 og 13**). Det kan virke som at Breivik har valgt dunkle farger for å visualisere folkevisens innhold og gjentakende strofe «Der er ingin dag'e».³¹⁰ Breivik justerte dermed Munthes grunnfarger og ga dem et mørkere og mer dust fargeuttrykk for å formidle det hun selv mente var de rette stemninger og harmonier som kom til uttrykk gjennom folkevisen. Dette er ikke handlingen til en som kopierer eller følger tidens klare og rene fargevalg. At Munthe var fornøyd med Breiviks endringer leser man av hans brev til Helene Sandberg som tidligere er gjengitt i innledningen.³¹¹

Å gi fargene det rette uttrykk hadde Breivik vært opptatt av siden hun lærte plantefarging fra sin mor «Det finst ikkje andre fargar som gjev ulli den same klang i tonen, kvalitet og styrke som plantefargane».³¹² Frægdagjeva-teppenes harmoniske fargenyanser viser hennes bruk av plantefarger og hun samlet bl.a. mose, pors og bjørkebark fra fjellene og skogområdene omkring.³¹³ I motsetning til Breivik var Munthe ifølge Opstad ikke opptatt av om fargene var kjemiske eller plantebaserte.³¹⁴ Opstad mente at for Munthe var det viktigst at

³⁰⁸ Liem, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s.127-131

³⁰⁹ Anker, *Folkekunst i Norge*, s. 277 (1998)

³¹⁰ Munthe, *Norske Folkeviser* (1986), s.21

³¹¹ Gerhard Munthes brev til Helene Sandberg, 10.02.1926. Hordamuseets arkiv, Bymuseet i Bergen.

³¹² P.R., «Manus til planlagt TV /radio program», dato ukjent, antatt rundt 1960, s. 5. Hordamuseets arkiv.

³¹³ Bre., «Eit langt liv i arbeid for det ser-norske i kunsten»

³¹⁴ Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983)s.24

fargene var vakre og at de ga samklang med den norske nasjonale fargefølelsen.³¹⁵ I løpet av tiden Ragna Breivik ledet fargeatelieret ved Edgewater Tapestry Looms utviklet hun som tidligere nevnt 6112 forskjellige fargenyanser med plantefarger.³¹⁶ Utvikling av plantefarger var med andre ord en viktig del av hennes kunstpraksis og nok en måte Breivik kan ha gitt egne fargetoner til det norske uttrykk.

Det å videreformidle plantefargingskunnskapen var også en sentral del av Breiviks kunstsyn «Vi må få et fargeakademi eller en fargeskole der elevene kan lære fargekomposisjon, fargekunnskap, slik at vi kan komme tilbake til de gamle gode fargeharmoniene i våre vevnader. (...) Hva er det nå vi ser – bastarder, de vevde arbeidene mangler kultur».³¹⁷ Breiviks oppfordring om en egen fargeskole i intervjuet med Bergens Tidende i 1950 viser hvor ulikt syn hun hadde på sin samtids fargevalg i billedveven. Likt med sitt valg av ull fant Breivik planter fra nærområdet for å skape fargeemner. Slik kan man si hun brukte stedsspesifikke farger i sine tepper. Med sin interesse for plantefarging og bruk av plantefarget garn fulgte hun både de nasjonale og de internasjonale kunsthåndverktrendene. Hennes interesse for farger og deres betydning for det ferdige verkets uttrykk kan gi inntrykk av at Breivik hadde en særegen fargefølelse, og at hun kan beskrives som en kolorist som særlig la vekt på fargenes betydning i det ferdige verket.

Fargemetoder og effekter

Karding av farget ull var også en sentral del av Breiviks vevpraksis. I Frægdagjeva-teppene hvor man kan få inntrykk av at Breivik har ønsket å få frem fargenyanser likt med akvarellmalingens graderinger, farget hun ullen for deretter å blande fargene ved hjelp av ullkardene likt med hva hun hadde lært i sin tid ved Augusta Christensens atelier.³¹⁸ Et eksempel er himmelen i teppe nr. 2 hvor de grå-blå fargene gir et bølgende fargespill. (**Fig. 6**) Til denne fargemetoden passet sjeviot-ullen utmerket da ulltypens utallige små krøller gjør den elastisk og anvendelig til karding.³¹⁹ Fargemetoden Breivik benyttet gjennom hele teppeserien var en annen enn den som Else Halling og Sunniva Lønning brukte i etterkrigstiden. De mente det var mer i tråd med de gamle tradisjonelle metoder å plantefarge selve garnet.³²⁰ Det å dyppe garnet i fargebad brukte Breivik i mer stilistiske og tradisjonelle

³¹⁵ Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983)s.24

³¹⁶ Thomassen, «På vitjing hjå biletvevkunstnaren Ragna Breivik», s.9

³¹⁷ Est., «Vi må få en fargeskole, sier Ragna Breivik», *Bergens Tidende*

³¹⁸ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 29

³¹⁹ Spinnvilt, «Sjeviot - Tops, 0.5 kg»

³²⁰ Liium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 128

verk slik Enerstvedt har redegjort for.³²¹ I de «maleriske» billedvever som Breivik ifølge Enerstvedt kalte de friere billedvevene, skulle man bruke garn som var spunnet av farget ull.³²² Breiviks håndspunne innslagstråd ble melert. Slik fikk garnet flere fargetoner som ga et bølgende fargespill i de store fargeflatene som for eksempel himmelen i teppe 2 og trollkjerringen sitt ansikt eller bryst i teppe 6. (Fig. 6 og 10) De graderte og jevne fargeovergangene hvor fargene flyter sømløst over i hverandre som ved penselstrøk, ble dermed et karakteristisk trekk ved Breiviks billedtepper som ikke tok utgangspunkt i tradisjonelle og stilistiske motiver. Breiviks ulike fargemetoder og effektene de skapte, viser igjen hvordan hun tok egne valg og beslutninger i sitt kunstneriske virke som klassifiserer hennes verk som selvstendige.

Breiviks foretrukne fargemetode som hun brukte i Frægdagjeva-serien ble som tidligere belyst benyttet ved Nordenfjeldske vevskole da Augusta Christensen og Ulrikke Greve underviste der rundt århundreskiftet. Å farge ullen istedenfor garnet var ifølge Opstad en teknikk som man på den tiden hadde funnet ut at tidligere norsk vevkunst hadde benyttet seg av.³²³ Det var også den samme metoden som Parmann senere hevdet at Else Halling skulle rense ut jamfør kapittel 2.³²⁴ Ved Nordenfjeldske omkring 1890 -1910 farget de imidlertid noen få grunnfarger før de fargeblandet ullen på kardene slik Enerstvedt presiserer.³²⁵ Kirsten Røvig Håberg forteller at vevskolens elever i sine billedvever søkte å komme så nær Munthes farger som mulig fordi Jens Thiis var opptatt av at fargene og teppene skulle være så lik som mulig Munthes mønstre og tegninger.³²⁶ De forholdt seg slik til Munthes nasjonale farge teori og teppene fikk dype og kraftige farger. I følge Håberg var Thiis i likhet med Munthe ikke overbevist om at plantefarger var det eneste rette å bruke i billedvev, syntetiske farger kunne være like bra om de var lysekte og i tråd med Munthes nasjonale farger.³²⁷ I ettertid skal Ulrikke Greve i sitt minneord om Gerhard Munthe ha beskrevet teppene de vevde ved Nordenfjeldske da hun arbeidet der, som «tunge og mett». ³²⁸

³²¹ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 38

³²² Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 38

³²³ Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983), s.25

³²⁴ Parmann, *Norsk Billedvev: et atelier og en epoke* (1982), s.32

³²⁵ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 39

³²⁶ Håberg, *Den myke historien* (2002), s. 155

³²⁷ Håberg, *Den myke historien* (2002), s. 155

³²⁸ Håberg, *Den myke historien* (2002), s. 157

Munthe likte ikke som nevnt at man overførte hans dekorative motiver direkte til veven.³²⁹ Hans akvareller var ment som «dekorative bilder» slik Opstad omtalte det, og en direkte overføring fra akvarell til vev skapte annenrangs kunst etter Munthes mening.³³⁰ I følge Tonje Haugland Sørensen snakket Munthe selv nesten alltid om sin «rytmiske kunst».³³¹ Det er gjerne andre som snakker om kunsten hans som dekorativ. Dette kan skjule hvordan Munthe reflekterte over hvordan en kunstner kunne gjenopplive en historisk stil uten å kopiere slik Sørensen hevder i sin artikkel *Visions of History*.³³² Opstad forteller at Munthe i 1895 hevdet: «Naar mine eventyrtegninger kaldes vævmønstre, saa har jeg derimod at indvende at for at gjøre veien tilbage til væven, må de avpasses for den».³³³ Med andre ord får man inntrykk av at Munthe ikke ønsket at man skulle kopiere, men bearbeide hans motiver når man brukte dem i veven. Til tross for at Breivik benyttet samme fargeteknikk som kunsthåndverkerne på Nordenfjeldske søkte hun ikke de rene, klare fargeflatene som man hevdet var typisk for norsk billedvev og som er omtalt i avsnittet om det nasjonale uttrykk i kapittel 2. Ei heller søkte hun likhet til Munthe motivenes klare og sterke fargetoner samt flate stil. Hun skapte sitt eget uttrykk og det kan virke som at det var hennes særegne fargesyn og Breiviks fargemetodes effekter, Munthe anerkjente. I Åsmund Frægdageva-serien kan Breivik sies å gjenopplive den historiske stilen uten å kopiere, i tråd med Munthes kunstfilosofi.

Sammenligner man gråfargene i Frægdageva-seriens ulike tepper med Munthes grå fargeflater i akvarellene, er Breiviks gråsjatteringer svært varierte og kontrastfulle sett opp mot Munthes mer jevne gråfarger. Hvor forskjellig Breivik og Munthes gråfarger er kan man se ved å studere trollenes ulike grånyanser i teppe nr. 5 (**fig.8**) mot Munthes mer ensfargede og flate stil i akvarellen (**fig.9**). Det melerte garnet som Breivik benyttet skapte et mer mangfoldig og rikere fargeuttrykk i flatene med tydelige kontraster og sjatteringer. Breivik brukte jernvitriol i beisingen av garnet for å skape dypere farger men også for å gjøre de naturlige gråsvarte fargene mer lysekte og holdbare.³³⁴ Hvilken beiseteknikk Ragna Breivik har brukt vites ikke. Sannsynligvis har hun etterbeiset da denne beisetoden ifølge Lutnæs øker spekteret av fargenyansene.³³⁵ Grunnet Breiviks brede fargespekter kan Breiviks figurer

³²⁹ Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983), s.23

³³⁰ Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983), s.23

³³¹ Sørensen, «Visions of History: Gerhard Munthe's Rhythm and Revival in fin-de-siècle Norway», s.229

³³² Sørensen, «Visions of History: Gerhard Munthe's Rhythm and Revival in fin-de-siècle Norway», s. 227-253

³³³ Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983), s.23

³³⁴ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 39

³³⁵ Lutnæs, *Plantefarging* (2015), s. 53

oppleves mer livaktige og naturlige. Ved å farge ullen i flere fargenyanser før hun sammenkardet ullen og spant garnet, utvidet Breivik fargemetoden til Augusta Christensen. Breivik tok med andre ord egne tekniske valg basert på hennes egen kunstneriske overbevisning.

De rikholdige gråsjatteringene og sterke kontrastene som Breivik benyttet har skapt perspektiv og dybde til teppemotivene. Breivik utviklet ikke bare sitt særskilte fargeuttrykk, hennes tepper kan sies å få frem effekter og et kunstnerisk uttrykk som avvek både fra Munthe og samtidens to-dimensjonale flatestil. Eksempler på dette er de hvite og lyse felt på solen i teppe 10 (**fig12.**) samt håret til havheksene i teppe 2 (**fig.6**). De hvite feltene i Breiviks tepper har større kontrast mot de øvrige fargene, enn det man ser i Munthes akvareller. Breiviks farger kan dermed virke mer skinnende og fremtredende enn Munthes. Et annet eksempel er det grålige sidepanelet på henholdsvis venstre og høyre side i teppe nr. 2 og nr.10 (**fig.6 og 12**). I Breiviks tepper får sidepanelene mer dybde slik at perspektivinntrykket blir sterkere enn det Munthe har skapt i sine akvareller. Slik kan man si at Breivik med sin utvidete fargemetode skapte fargeeffekter som ga fargeflatene både dybde, bevegelse og liv.

På grunn av det store antall fargenyanser og perspektivbruk som man ser i Breiviks tepper, kritiserte som nevnt enkelte av samtidens kunstpolitiske krefter Breivik for å ødelegge det tekstile uttrykk.³³⁶ Breivik uttrykte seg imidlertid tydelig i forhold til kritikken og ga følgende begrunnelse for sin fargemetode:

Hvis disse unge modeskribentene hadde ret, kunde en kunstner som Gerhard Munthe gaa hjem og lægge sig. Hans indsats paa den norske teppevævnings omraade bygger paa de tekniske fremskridt. Naar man skal arbeide efter hans utkast, maa man stadig gjøre bruk f.eks. av de melerte farver som man jo ikke kjendte i middelalderens vævning.³³⁷

Breivik gir hverken inntrykk av å ville reprodusere Munthes uttrykk og farger, eller tidligere norsk teppekunsts uttrykk. Hun vurderer og tolker Munthes motiver og tar egne kunstneriske valg for å skape og utvikle det hun mener passer motivet best.

³³⁶ Sandsmark, *På Silkesokker* (1991), s. 42

³³⁷ Bergens Aftenblad, «Teppevævning og teknisk utvikling.»

Figurform og vevteknikker

Åsmund Frægdagjeva-teppenes figurform har hverken et kantet eller hardt uttrykk med fremtredende hakkede linjer slik man gjerne så i eldre tradisjonelle billedtepper og som man også får ved bruk av hakketeknikken som er beskrevet tidligere. Derimot kan Frægdagjeva-teppene gi inntrykk av at teppets motiv er lik Munthes linje og figurform i akvarellene. Ved hjelp av slyngeteknikken har Breivik formet figurenes konturer jevnt og sirlig med ull. Alle linjer og konturer har dermed fått runde og myke former slik slyngeteknikkens estetiske uttrykk er kjent for å lage. Sammenligner man teppemotivenes detaljer med akvarellenes detaljer som f.eks. fiskeskjellene i teppe 2 (**fig.6**) eller foldene i klær og duker i seriens øvrige tepper, er Breiviks former og linjer både rundere og mindre kantete enn formene og uttrykket i Munthes akvareller. Sammen med slyngeteknikken kan sjeviot-ullens mykhet og garnets runde tvinn og form, ha skapt det estetiske uttrykket som Breivik hadde sett hos veversken Kristine Johannesen allerede i 1910, og som hun ga uttrykk for å søke med sin kunst. Istedenfor å søke likhet med Munthe kan Breivik sies å ha skapt et teppeuttrykk som er nærmere de utenlandske gobeliners uttrykk. Dette samsvarer ikke med det nasjonale uttrykk i etterkrigstiden. Gjennom sine kunstneriske valg bearbeidet Breivik motivene og skapte sitt foretrukne estetiske uttrykk.

Slyngeteknikken har også gjort det mulig for Breivik å vise hvordan Åsmunds ansiktsuttrykk endrer seg med fortellingen i folkevisen. Ansiktet hans skifter fra redd i teppe 1 og 2, til fryktløs og djerv i teppe 3 og 6, og tilslutt stolt og smilende i teppe 10. I teppene får dermed Åsmund sitt ansikt liv og karakter. Munthes kantede linjeform kan derimot hevdes å gi Åsmund statiske ansiktstrekk, og i Munthes akvareller viser Åsmund samme frykt og ansiktsuttrykk gjennom alle akvarellenes motiver. Billedteppeserien illustrerer hvordan Breivik har funnet noe annet enn Munthe når hun levde seg inn i folkevisens handling. Det kan virke som at hun var opptatt av å skape menneskelige uttrykk og stemninger.

Likeledes er nedre bord i teppe 5 «Den adre hallen» (**fig.8**) endret i forhold til Munthes tilhørende akvarell (**fig.9**). I følge Åse Enerstvedt er det kunstneren Sigurd Lunde som lagde kartongene til Breiviks Frægdagjeva-tepper.³³⁸ Det kan være Lunde som har endret figurenes ansiktstrekk og den nedre borden i teppe 5. Siden kartongene ikke har vært tilgjengelig for nærmere studier er dette ikke avklart. Breivik har imidlertid ved hjelp av både fargemetoden, valg av ull, bruk av slyngeteknikk samt gjennom fargenes stemninger skapt både perspektiv,

³³⁸ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 58

stemning og karakter til figurene. De menneskelige uttrykk er mindre fremtredende i Munthes akvareller og dette kan dermed virke underordnet i hans kunstuttrykk. Det er misvisende å omtale Frægdagjeva-teppene som kopier eller som reproduksjoner av Munthes akvareller. Breivik har skapt sin egen nytolkning med inspirasjon fra både folkevisen og Munthe.

Det nasjonale uttrykk og teppenes budskap

I tillegg til å vektlegge det særegne ved kunstformene ønsket både Munthe og Breivik å fremme et nasjonalt uttrykk med sin kunst. De var begge opptatt av fargenes betydning og de hentet sin inspirasjon fra folkekunst og norske middelalderfolkeviser. Breivik som både brukte ull og fargeemner fra nærområdet fant sin måte å inkludere det stedsspesifikke i billedveven og dermed uttrykke det nasjonale. Hennes kamp for målsaken og vern om tradisjonene fra bygdene var også viktig.³³⁹ Dette kan ha vært årsaken til at hun valgte å bruke den gammelnorske teksten fra Munthes motiver som navn på sine egne tepper. Måten Breivik uttrykte det nasjonale var altså delvis lik og delvis ulik Munthe og samtiden.

Da Breivik var ferdig med alle de 10 teppene i serien hadde fortolkningsmiljøet omkring hva som ble ansett som det nasjonale uttrykk i billedveven endret seg. Breivik begynte med å veve sitt første teppe i serien i 1924, og ferdigstilte siste teppe i 1949. Hun opprettholdt sine opprinnelige valg innen både fargemetode, ulltype og vevteknikker gjennom hele perioden. Samtidig holdt hun fast ved sine håndverksmessige prioriteringer og verdier både i forhold til fargemetode samt å ikke benytte fabrikkspunnet garn. I mellomkrigstiden og spesielt etter andre verdenskrig fikk, som nevnt i kapittel 2, spelsau-ullen, hakketeknikken og fargemetoden en viktig rolle i vevkunstens nasjonale uttrykk. I tillegg ble de moderne folkelivsteppene etter kunstneren Kåre Jonsborgs motiver til utsmykning av Oslo Rådhus populære.³⁴⁰ Etterkrigstidens favorisering av spesifikke teknikker, flate, ull og motiv omtalte Breivik som diktatur

Hadde jeg bare havt arbeidsrom – så hadde jeg arbeidet baade natt og dag på en Munthekartong – saamaa alle som vil, ha disse andre kartongerne, jeg maa veve efter en som der er billedvirkning, fantasi, aand og karakter, og fremforalt harmoni og skjønhed. (...) Men dersom jeg vil nøye meg med et teppe, som bare har formaal, aa fylle en flate, ja, da, maatte jeg faa en anden kartong end G.M.s, men et slikt arbeide lar jeg fabrikkene utføre (...) med andre ord, jeg setter denne mentalitet inn under

³³⁹ Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s. 111

³⁴⁰ Liium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 129

‘Diktatur’, og for det bøyer jeg meg ikke; men vil leve og kjempe for det som høyner og glæder – og gjør Norges navn anerkjent, og konkurransedyktig, med de store vakke Gobelenger.³⁴¹

Det estetiske uttrykket som Ragna Breivik hadde skapt med Frægdagjeva-serien var dermed i utakt med ideen om hvordan det nasjonale uttrykket skulle være. Dette fikk innflytelse på hvordan hennes tepper ble oppfattet å vise det nasjonale og tidens særnorske identitet.

Den lange tiden det tok å ferdigstille hele teppeserien fikk også betydning for teppeseriens budskap. Breivik arbeidet med teppene også under andre verdenskrig og levde seg helt inn i folkevisen. Teppene kan sies å vise de gode makters kamp mot alt det vonde i verden som for eksempel løgn, misunnelse, higen etter makt og penger, som artikkelen i magasinet *Folkekunst* har fremhevet.³⁴² I tillegg ble trollene i Breiviks tepper etter hvert også et symbol på nazistene som landet kjempet mot.³⁴³ Slik kan man si at teppene også fikk et politisk budskap. Breiviks beskrivelse av teppene da hun stilte dem ut i Kunstforeningen i 1947 viser at for Breivik ble serien et symbol på krigens kamper og den nasjonale eksistenskamp. Hun forklarte at figurene i teppe nr. 2 med båten ble symbol på kong Haakon, kronprins Olav og prins Harald.³⁴⁴ Den bundne hesten i teppe nr. 7 ble symbolet på fangen i konsentrasjonsleiren eller «Grinifangen» som hun også kalte den.³⁴⁵ Under krigen sendte Breivik jule- og nyttårskort til venner og kjære med bilder fra Frægdagjeva-serien hvor hun gjentok mantraet:

Kongen ga det bud
Han fikk fra Gud.
Kjemp for det gode
Rydd Trollskapen ud.³⁴⁶

Med andre ord var folkevisen og teppeserien dagsaktuell for Breivik.

Serien var for Breivik også et speilbilde av den norske folkesjelen og dette ønsket hun at det norske folk skulle bli oppmerksom på og reflektere over:

³⁴¹ Brev til Sigrun Nansen fra Ragna Breivik 20.04.50: Hordamuseets arkiv.

³⁴² Garatun-Tjeldstø, «Ragna Breivik Ei eldsjæl i norsk vevkunst», s.9-10

³⁴³ Dagbladet, «Åsmund Fregdagjævir og Draumkvedet i Kunstforeningen»

³⁴⁴ Dagbladet, «Åsmund Fregdagjævir og Draumkvedet i Kunstforeningen»

³⁴⁵ E.U., «Troll skal ha fargar som høver til troll», *Nationen*

³⁴⁶ Fotokort av teppe nr.1 på veven gitt som nyttårskort til broren Lyder i 1943. Breiviks private arkiv.

Visen om Aasmund Frægdegjevar, (...) er beretningen om en der ikke var svik i, (...) om den norske folkesjelen på sitt beste. Jeg vil at disse teppene skal henge på et sted der folket kan se sjelen sin, et sted de kan gå inn og stå ansikt til ansikt med en som ikke svek, og det skal være andakt med dem.³⁴⁷

Både Oslo Rådhus og Hordaland Landbruksmuseum (Hordamuseet hvor teppene i dag henger) ønsket teppeserien velkommen.³⁴⁸ Plasseringen de vurderte i Oslo Rådhus var imidlertid ikke egnet ifølge Breivik.³⁴⁹ Det fortelles også at hun ble tilbudt opp mot en million kroner for teppene av amerikanske kjøpere.³⁵⁰ Det kan virke som at det for Breivik var viktigere å holde serien samlet og utstilt der hvor alle kunne se dem fremfor å tjene store beløp eller bare å få enkelte tepper utstilt. Det er først når teppene vises samlet at seriens og folkevisens budskap, kommer klart frem. Breiviks uttalelser vedrørende teppenes budskap og hva som var passende utstilling, kan tyde på at Breivik bevisst hadde skapt teppeserien for det offentlige rom.

Til tross for at det var flere ved Hordamuseet som arbeidet for å imøtekomme Breiviks utstillingsønsker, skulle utfordringen bli Breiviks egne krav til lokalet og teppeseriens monumentale størrelse. Breivik ønsket teppene utstilt i en minnehall som var tilpasset teppenes middelalder-stil.³⁵¹ I tillegg ønsket hun dem utstilt slik at folk fra alle samfunnslag kunne få se dem.³⁵² Utstillingshallen skulle bære navnet «Heltehallen» og etter å ha avtalt med Hordaland Landbruksmuseum var planen å bygge en minnehall i samme stil som Finneloftet på Voss.³⁵³ Museets planer og Ragna Breiviks utstillingskrav ble ikke realisert før Breiviks død. Ifølge et avisutklipp fra avisen *Dagen* refererte imidlertid Breivik i sitt testamente til avtalen med Hordaland Landbruksmuseum om at museet skulle arve teppene under forutsetning om fast utstilling på Stend.³⁵⁴ I mangel på oppfyllelse av avtalen før hennes død tilfalt teppene Gerhard Munthe-fondet.³⁵⁵ Enerstvedt forteller i sin bok om hvordan Hordamuseet fikk kjøpt teppene fra Munthe-fondet slik at man unngikk at de ble solgt til USA

³⁴⁷ Rig., «Billedveverskene på Kunsthåndverkskolen gjenforteller i ull og farger under Ragna Breiviks inspirasjon»,

³⁴⁸ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 51-53

³⁴⁹ Grønvold, Anker, Sørensen, *Det store løftet: rådhuset i Oslo* (2000), s. 236

³⁵⁰ Brørs, «Nordisk Høgskulefolk til stemne», *Tidens Krav*

³⁵¹ M.H., «Åsmund Frægdegjeva kjem til våren», *Gula Tidend*

³⁵² Qui, «Et livsverk i billedvev», *Morgenposten*

³⁵³ M.H., «Eit storverk i norsk billedvev», *Gula Tidend*

³⁵⁴ *Dagen*, «Kunstnarinna Ragna Breivik gjev billetteppi sine til Hordaland Landbruksmuseum»

³⁵⁵ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 51-53

på 1970-tallet.³⁵⁶ De mange fortellingene som finnes omkring teppeseriens tilblivelse og ferdigstilling samt de utstillingsmuligheter som ble vurdert, vitner om hvordan Breivik hadde egne kunstneriske planer, bidrag og formidlingsønsker med sin kunst.

Oppsummering Frægdagjeva-teppene

Redegjørelsen for vevkunstens materialitet, teknikk og prosess samt analysen av Frægdagjeva-teppene viser at Breiviks verk ikke var en kopi men en aktiv kunstnerisk bearbeidelse og nytolkning. I likhet med andre kunsthåndverkere hadde Breivik både kunnskap og formell kompetanse innen forskjellige fagfelt. Breiviks prioriteringer av råstoff og materialbehandling, hennes foretrukne vevteknikker samt fargeemnevalg og fargemetoder skapte hennes foretrukne billedvevsuttrykk. Da serien ble ferdigstilt brøt imidlertid teppenes utseende med hvordan det nasjonale uttrykk i samtiden ble fortolket. Det kan tenkes at ved å skape et uttrykk som avvek fra hva Husfliden og Kunstindustrimuseene vektla, så er Ragna Breiviks kunst blitt skjøvet ut i glemselen av tidens kunstpolitiske krefter. Dette kommer jeg tilbake til i drøftelsen i kapittel 6.

Frægdagjeva-serien formidler hva Breivik mente var viktig innen kunsten og kunsthåndverkfaget. Hun arbeidet i tråd med både nasjonale og internasjonale trender, samtidig gikk hun imot flere av samtidens estetiske valg. Man skulle kjenne det tradisjonelle håndverket, men skape sitt eget kunstneriske uttrykk. Hun hentet inspirasjon fra det stedsspesifikke og den norske folkekulturen, men brukte teknikker hvis effekter minnet om utenlandske gobeliner. Breivik skapte en kunst som, gjennom Munthes motiver og hennes foretrukne kunsthåndverksteknikker, hadde en forskjønnende og oppdragende funksjon. Slik markerte hun avstand til det masseproduserte og industrialiserte samfunn samtidig som hun skapte kunst som samsvarte med modernismens betoning av det formale.

Frægdagjeva-teppene viser hvordan den norske tekstilkunsten i perioden 1900-1940 var mer mangfoldig i forhold til hva som ble betraktet som norske teknikker og uttrykk enn det tidligere forskning viser. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 6. Teppeserien var både samtidskritisk og inneholdt budskap utover hva motivet viste. Slik kan serien stå frem som både en form for symbolisme kunst og kunst med politisk budskap. Måten man uttrykte det nasjonale på utviklet seg over tid. For å forstå og anerkjenne Breivik og belyse hvordan hun inngår i en etablert norsk vevtradisjon, må det særegne ved veven anerkjennes.

³⁵⁶ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 53

5. Breiviks religiøse tepper og det immaterielle perspektiv

Breiviks religiøse livssyn hadde en sentral plass i Ragna Breiviks oppvekst og liv som vist gjennom hennes biografi. Hun vevde flere tepper med bibelske motiv og det tidligere nevnte brevet fra Gertrud Weinhold hvor Weinhold blant annet skriver «Sie sagten Unser Herrgott hat mich vor Weberin gemacht»³⁵⁷ antyder hvordan Ragna Breivik kan ha blitt oppfattet å ha gitt uttrykk for at hun koblet rollen som vever til sin tro. I tillegg til de tidligere nevnte teppene *I Getsemane*, *Apostelteppene* samt antependiet til Ørsta kirke deltok Breivik i vevingen av teppet *Bjergprekenen* som hentet motiv etter maleren Axel Revolds kartong.³⁵⁸ *Domedag* etter Gerhard Munthes motiv har også et tydelig religiøst budskap. Likt med all kirkekunst kan det virke som at Breiviks kunst også hadde en religiøs dimensjon, og når man betrakter hennes tepper kan det hevdes at det både er naturlig og viktig at dette blir tatt hensyn til. Hva skjer hvis Breiviks tepper analyseres som en del av den etablerte kirkekunsttradisjonen? Kan nye sider ved Breiviks kunst komme frem om man betrakter hennes tepper etter Munthe og hennes egendesignede tepper i lys av det immaterielle og det religiøse budskap? Kan det tenkes at Breivik hadde andre ambisjoner med sin kunst utover å skape dekorative og nasjonale billedtepper?

I det følgende vil jeg gå i nærlesning med flere av Breiviks religiøse tepper. Det første verket jeg vil analysere er *Domedag*. Selv om dette teppet er basert på Munthes motiv likt med Frægdagejeva-teppene, ønsker jeg ikke bare å vise forskjeller mellom Breivik og Munthe. Jeg vil undersøke hva Breivik bringer med utover de rent materielle effekter og visuelle forskjeller med Munthe. De andre religiøse verkene som jeg vil analysere er teppene som Enerstvedt tidligere har omtalt som *Apostelteppene*.³⁵⁹ *Apostelteppene* består av i alt åtte tepper. Selv om man tidligere har referert til disse teppene som en hel serie, kan det være hensiktsmessig å analysere enkelte av teppene som adskilte verk da det kan åpne opp nye måter å forstå hennes kunst. Bakgrunnen for dette vil jeg komme tilbake til i analysen av *Mannane mine*. Etter *Domedag*-analysen vil jeg derfor først analysere teppene som Ragna Breivik selv omtalte som *Mannane mine*, deretter vil jeg utføre en nærlesning av teppet *Salome gav det til Herodias sin mor*. Ved å studere Breiviks egenkomponerte tepper nærmere får man innblikk i hvilke ideer, grunntanker og budskap Breivik bygde sitt kunstneriske virke på uten at man i ettertid kan trekke frem det såkalte kopierings-kortet.

³⁵⁷ Brev til Ragna Breivik fra Gertrud Weinhold, datert 25.01.42. Breiviks private arkiv.

³⁵⁸ Morgensavisen, «Nyanser på hver millimeter. Ragna Breivik om kunsten å veve billedvev.»

³⁵⁹ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 25

Domedag (1934-1936)

Billedveven *Domedag* fra 1936 har en matt gyldenbrun koloritt og som navnet indikerer illustrerer teppet forestillingen om verdens undergang slik den gjerne beskrives innen kristendommen og i norrøn mytologi. (Fig.14) Teppet er om lag 3 x 2 meter og har en tettvevd struktur. Fargene i billedvevens nedre del er mørke og blir gradvis lysere mot toppen hvor fargenyansene går over til lyseblå, gyllne og hvite fargetoner. Nederst på høyre side ser man skjelettliggende figurer gå over Gjallarbrua som skiller de levendes land fra dødsriket ifølge norrøn mytologi. Strømmen av døde skikkelser går, via en port bevoktet av en lysende engel med sverd, gjennom blodrøde buer inn i et stummende mørke mot midten av teppet. Her skimter man en bunnløs og mørk verden med rød himmel og spisse fjelltopper, og teppet gir inntrykk av både dybde og perspektiv. På venstre side i teppets nedre del ses et hav av små brune sirkler. Sirklene gir inntrykk av å stige opp som et veldig tre og forsvinne inn i et tett skylag. Det tette skydekket løses gradvis opp og tar form som en stor hvitmelert hodeskalle. Med sine tomme øyehuler skuer den ned over de døde på Gjallarbrua. Opp gjennom skydekket ser man små, nakne og knelende skikkelser som ledes av engler og gyllne buer frem til paradiset. Der sitter St. Michael og Kristus på sine hester i lag med de himmelske engleskarer og er klare for å dømme menneskene på Dommens dag. Breiviks religiøse teppe i Fana Kirke gjengir Gerhard Munthes Dommedagsmotiv og skildrer visjonsdiktet og balladen *Draumkvedet* og Olav Åstesons syn av livet etter døden.³⁶⁰

«Om eg ikkje hadde gjort anna enn det arbeidet, so hadde eg ikkje levt til fånyttas.»³⁶¹ Breiviks utsagn om ferdigstillingen av *Domedag* vitner om at Ragna Breivik selv la stor vekt på arbeidet med teppet. Hennes religiøse livssyn kan som påpekt i Breiviks biografi ha lagt grunnlaget for en til tider moraliserende holdning eller et ønske om å uttale seg om moralske og religiøse budskap. Ved å studere *Domedag* og deretter *Mannane mine*, og se teppene i sammenheng med Breiviks egne utsagn omkring valg av motiv, farger, vevprosess og tema, vil jeg reflektere over hvorvidt og på hvilke måter Breivik arbeidet med det materielle i møte med det immaterielle. Slik vil jeg søke å belyse hvordan hun betraktet sin kunstnerrolle og hvordan hennes kunst kan tolkes som et middel for å nå inn til det hellige. Før jeg tar fatt på den første analysen er det imidlertid behov for å redegjøre for *Domedag*-teppets bakgrunn og tradisjonen med å skape nytolkninger.

³⁶⁰ Jø., «Fernissage hos Ragna Breivik», *Bergens Tidende*

³⁶¹ Jerdal, «Ragna Breivik, vår fremste biletvevar, fyller 60 år», *Dagen*

Interessen for Draumkvedet og Gerhard Munthes motiver

«Sjølve historien hadde fengsla meg heilt sidan eg var barn (...) Det er so gripande vakkert, heile diktet!»³⁶² Breivik støttet forfatter og folkelivsforskeren Ivar Mortensson-Egnunds (1857-1934) oppfatning om at det var Ranolv, den første abbed på Lysekloster, som hadde skapt visjonsdiktet i årene 1145-1149.³⁶³ Middelalderdiktet eller balladen handler om Olav Åsteson som på julaften faller i dyp søvn og da han våkner på trettendedagen rir han til kirken og forteller om sitt drømmesyn. I drømmen får Åsteson sett livet etter døden hvor sjelene vandrer over den skremmende Gjallarbroen. Her skimter han både helvete og paradiset og hans reise gjennom det hinsidige kulminerer med hvordan sjelene må stå til rette for sine synder på dommens dag. Fascinasjonen for visjonsdiktet Draumkvedet hadde gjort at Breivik i flere år hadde hatt et ønske om å gi seg i kast med teppet. Da hun i 1921 hadde ferdigstilt veven *I Trolleboten* ba hun Munthe om tillatelse til å få veve hans motiv.³⁶⁴

Gerhard Munthe hadde skapt flere versjoner av Dommedagsmotivet. Boken *Draumkvedet* som Munthe lagde sammen med Molkte Moes tekst kom ut i 1904, men allerede i 1901 omarbeidet Munthe to av motivene fra boken i oljemaleriet *St. Ansgars visjon*.³⁶⁵ I tillegg arbeidet han med bokprosjektet *Norske Folkeviser* slik Kokkin redegjør for i sin bok *Gerhard Munthe: En norsk designpioner*.³⁶⁶ Publikasjonen *Norske Folkeviser* kom ifølge Kokkin ikke ut før i 1933, fire år etter Munthes død.³⁶⁷ I følge et manus til et mulig TV eller radioprogram hadde Breivik studert Munthes ulike Draumkvedet-illustrasjoner ved flere anledninger, men det var først i 1934 at hun startet på det store arbeidet.³⁶⁸

«...Hadde jeg bare havt arbeidsrom – saa hadde jeg arbeidet baade natt og dag på en Munthekartong».³⁶⁹ Interesse for Munthes folkeviseillustrasjoner var Breivik ikke alene om å ha. Det var blant annet kunstneren og kunstkritikeren Pola Gauguin (1883-1961), sønn av den franske kunstneren Paul Gauguin (1848-1903), som sammen med flere andre sørget for at Gerhard Munthes bokprosjekt *Norske Folkeviser* ble utgitt første gang i 1933.³⁷⁰ Den skinninnbundne bibliofilutgaven kom ut i 200 eksemplarer og ett eksemplar ble gitt til Breivik

³⁶² P.R, «Manus til planlagt TV / radio-program», dato ukjent, antatt rundt 1960, s. 4. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

³⁶³ P.R, «Manus til planlagt TV / radio-program», dato ukjent, antatt rundt 1960, s. 4. Hordamuseets arkiv.

³⁶⁴ Bakken, *Gerhard Munthes dekorative kunst* (1946), s. 134

³⁶⁵ Munthe, *Boknåm* (1943), s.108

³⁶⁶ Kokkin, *Gerhard Munthe En norsk designpioner* (2018), s.130

³⁶⁷ Kokkin, *Gerhard Munthe En norsk designpioner* (2018), s.130

³⁶⁸ P.R, «Manus til planlagt TV / radioprogram», dato ukjent, antatt rundt 1960, s. 4. Hordamuseets arkiv.

³⁶⁹ Ragna Breiviks brev til Sigrun Nansen 20.04.1950. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

³⁷⁰ Kokkin, *Gerhard Munthe En norsk designpioner* (2018), s.130

med en håndskreven hilsen som refererte til hennes sterke tilknytning til Munthe.³⁷¹ Hvem som har gitt boken og skrevet den håndskrevne hilsenen i Breiviks utgave vites ikke. Det kan være en i Pola Gauguins krets, uansett var nok boken et kjært minne for Breivik som hun kan ha gransket nøye før hun startet på *Domedag*.

Et offentlig utsmykningsoppdrag

I motsetning til Frægdageva-serien vevde ikke Breivik *Domedag* på eget initiativ. Vevoppdraget fikk hun fra Birkeland sognestyre (tidligere Fana kommune, i dag Bergen kommune) etter anbefaling av Birkeland menighetsråd og etter at saken om å gjenreise et kapell på den gamle kirketomten på Kirke-Birkeland i Fana var drøftet.³⁷² Det var ordfører Nergaard og pastor Skagen som hadde ønske om å få reist et kapell på den eldste kirketomten i Fana.³⁷³ I følge avisen Dagen hadde Gerhard Munthe tidligere ytret ønske om at hans store Dommedagsbilde måtte bli skapt som billedteppe i stort format av Ragna Breivik.³⁷⁴ Her kan man også lese at Breiviks *Domedag* var tenkt som altertavle i det planlagte kapellet. Da gjenreisningen av kapellet ikke ble en realitet ble teppet senere tildelt Fana Kirke.

Vevoppdraget med *Domedag* var ikke den eneste utsmykningshenvendelsen Breivik mottok. I 1922 skrev Agder Avis at Breivik skulle veve et billedteppe etter motiv av provst Devold til alteret i Troms kirke.³⁷⁵ Harald Ophus Devold (1863-1949) var prost i Tromsø fra 1919-1923, og det kan nok være samme prest det her er snakk om.³⁷⁶ Alterteppet er ukjent og det vites ikke om det ble en realitet. Da man i 1934 ønsket å bedre akustikkforholdene i Storetveit kirke ble det besluttet å bestille fire store billedtepper med motiv av Axel Revold.³⁷⁷ Vevoppdraget ble, som Arne Skeie redegjør for i festskriftet for Storetveit kirke, ledet av fru Emily Mohr.³⁷⁸ I flere avisartikler dette året ser man imidlertid at Birkeland sognestyre opprinnelig hadde tiltenkt vevoppdraget til Ragna Breivik.³⁷⁹ De ulike avisartiklene indikerer dermed at Breivik tidlig var en ettertraktet aktør innen den monumentale kirkekunsten.

³⁷¹ Boken som inntil nylig har vært i Breivik familiens eie ble gitt som gave til Hordamuseet sammen med flere av Breiviks egne malerier, billedvever og øvrige eiendeler 23.03.22. Den håndskrevne hilsen er skrevet i Breiviks bok eksemplar nr. 145 av 200: «Frøken Ragna Breivik fra Gerhard Munthe – som alltid lever – i Dem.» Hordamuseet. Bymuseet i Bergen.

³⁷² Dagen, «Birkeland sognestyre gir Ragna Breivik den store kunstneriske opgave»,

³⁷³ P.R, «Manus til planlagt TV / radio-program», dato ukjent, antatt rundt 1960, s. 4. Hordamuseets arkiv.

³⁷⁴ Dagen, «Skal den 600 år gamle kirketuft på Kirke-Birkeland få sitt kapell?»

³⁷⁵ Agder Tidend, «Ragna Breidvik og norsk biletveving»

³⁷⁶ Svebak, «Folk i nord møtte prester fra sør», side 93-99

³⁷⁷ Skeie, *Storetveit Kirke* (1980), s. 40-41

³⁷⁸ Skeie, *Storetveit Kirke* (1980), s. 41

³⁷⁹ Den 17de mai Fedraheimen, «4 billetteppe av professor Revold – Ragna Breidvik til Birkeland Kyrkje»

I en artikkel i Bergens Tidende blir Breivik sitert på hvorfor hun ikke tok vevoppdraget for Storetveit Kirke: «...Teppene skal utføres som åklævevnad mens ansikt og hender på figurene må gjøres som billedvev, denne kombinasjon er ikke heldig etter min mening. (...) -Nei, jeg er ikke overbevist om at de svære figurer vil være nogen pryde for kirken...».³⁸⁰ Ragna Breivik kan sies å ha klare meninger om hvilke motiv, teknikk og uttrykk som passet til kirkeutsmykningen og kunsten hun skulle skape. Etter å ha sett Revolds utkast til motiv samt det planlagte teknikkvalg besluttet Ragna Breivik seg for å takke nei til vevoppdraget i Storetveit kirke.³⁸¹ Man kan få inntrykk av at Breivik ikke vevde teppene slik motivskaperen eller oppdragsgiveren ytret ønske om. Istedenfor kan det virke som at Breivik arbeidet fritt med sin kunst for å nå sine egne kunstneriske mål og uttrykk. Dette kan tyde på at Breivik så seg selv som en selvstendig kunstner og ikke som en underordnet håndverker.

Tradisjonen å skape nytolkninger

Hvordan Breivik betraktet seg som en selvstendig kunstner kan sies å bli belyst gjennom måten hun uttalte seg omkring tradisjonen for å skape nytolkninger. «Det er so forvitneleg å veva eit tæpe oppatt (...) Det er slik spaning med om eg får det like godt som fyrste gongen, eller kanskje betre. Det spørers kva stemming og arbeidslag ein er i.»³⁸² Breivik uttrykte stor glede ved å skape refortolkninger av egne tepper. Hun vevde ifølge Brigitte Næsse opp igjen både *Bukken Bruse* og teppe nr. ti i Frægdagjeva-serien.³⁸³ Teppet *Nisse bles på lur* etter Nils Bergsliens motiv finnes det også to versjoner av.³⁸⁴ Refortolkningsprosessen var med andre ord av stor betydning for Breivik og hun gjenskapte flere av sine egne tidligere verk.

Gerhard Munthe skapte også refortolkninger av egne verk og Widar Halén forteller at Munthe var blant de første norske kunstnerne som hentet inspirasjon fra Japanske gjenstander og estetikk.³⁸⁵ Munthes religiøse historiemaleri *St. Ansgars Visjon* (**fig. 15**) tok utgangspunkt i hans bokillustrasjoner fra boken *Draumkvædet* som han ikke var helt fornøyd med. Munthes egen misnøye med den helsides Dommedagsillustrasjonen i boken hadde bl.a. sin bakgrunn i museumsdirektør Emil Hannovers kritikk av Munthes bruk av gull på buene.³⁸⁶ Fremfor alt var Munthe misfornøyd med motivets holdning, illustrasjonenes størrelse og mangel av

³⁸⁰ Bergens Tidende, «Ragna Breivik vil ikke veve tepper til Storetveit-kirken»

³⁸¹ Bergens Tidende, «Ragna Breivik vil ikke veve tepper til Storetveit-kirken»

³⁸² Jerdal, «Ragna Breivik, vår fremste biletvevar, fyller 60 år», *Dagen*

³⁸³ Brev fra Brigitte Næsse til Åse Enerstvedt 21.05.91. Ark: R.Breivik 2.40, Arkivnr: 206/91 Hordamuseets arkiv.

³⁸⁴ Næsse, *Ragna Breivik* (1981), s.9

³⁸⁵ Halén, «Japonisme, National Identity and a new Aesthetic Idiom», s. 142-163

³⁸⁶ Munthe, *Boknåm* (1943), s. 97-107

struktur som ifølge Munthe selv skyldtes det «døde» papir.³⁸⁷ Misnøyen med Dommedagsillustrasjonen i boken, som av ulike årsaker ble forsinket og først utgitt i 1904, medførte at Munthe allerede i 1901 malte nytolkningen *St. Ansgars visjon* hvor han «sammenfattet» illustrasjonene *Dommedagen* og *Gjallarbroen* i et større format.³⁸⁸ Slik bearbeidet og omformet han egne motiv. *Dommedag* er Breivik sin bearbeiding og omforming av Munthes verk til billedvev. Breiviks tradisjon for å skape nytolkninger av egne verk kan sies å være et likhetstrekk med Gerhard Munthes kunstnerpraksis og hvordan man blant annet i Japan masseproduserte trykk fra tresnitt i tråd med ukiyo-e tradisjonen.

Det å lage flere versjoner av samme eller noen lunde lignende motiv er noe flere kunstnere gjør i denne tidsperioden. Både Nikolai Astrup og Edward Munch lagde serier etter den japanske tresnitt tradisjonen, og ifølge Solveig Berg Lofnes er de begge blant Norges fremste kunstnere innen original og nyskapende grafikk.³⁸⁹ Kunsthistorie skriveingen har tradisjon for å fokusere på enkelt verk og ideen om mesterverk. Dette kan hevdes å underkommunisere hvilken betydning refortolkningstradisjonen hadde for kunstnerne og omfanget av nytolkninger som kunstnerne skapte av egne verk. Spenningen som Breivik viser til når hun skaper nytolkninger av egne tepper viser at hun ser teppene som selvstendige verk likt med hvordan både Astrup, Munthe og Munch kan ha betraktet sine refortolkninger og serier. Slik arbeidet hun etter konvensjoner som var godt etablert i kunstmiljøene i samtiden.

Nå som jeg har redegjort for teppets bakgrunn vil jeg gjennom en analyse av *Dommedag* og deretter en overordnet analyse av *Mannane mine* undersøke om det finnes andre måter Breivik kan ha betraktet sin kunstnerrolle og kunstnerpraksis samt hvordan hennes kunst ga uttrykk for abstrakte begreper som kan tolkes som et middel for å nå inn til det åndelige.

Dommedag – fremtidens visjon og et tapt ideal

For å få frem budskapet i sin kunst var det ikke likegyldig hvilket Munthe motiv Breivik benyttet. Breivik hadde Munthes tillatelse til å veve fritt og gratis etter alle hans dekorative motiver slik brevene fra Munthe, som er gjengitt i Enerstvedts bok, uttrykker.³⁹⁰

Utgangspunktet for Dommedag-teppet var to kartonger av Munthes maleri *St. Ansgars visjon*.³⁹¹ Hvem som har tegnet kartongene er ukjent. De to vevkartongene (**fig. 16 og 17**) viser

³⁸⁷ Munthe, *Boknåm* (1943), s. 108

³⁸⁸ Munthe, *Boknåm* (1943), s.108

³⁸⁹ Lofnes, *Nikolai Astrup og Jølster* (2016), s. 18

³⁹⁰ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.44-45

³⁹¹ Vevkartongene viser Munthes tittel og bumerke. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

imidlertid tydelig hvordan Munthe sammenfattet illustrasjonene *Dommedagen* og *Gjallarbroen* fra boken *Draumkvædet* (fig. 18 og 19). *St. Ansgars Visjon* har med alle sine ulike detaljer og fargesjatteringer et komplekst uttrykk hvor perspektiv og dybde er fremtredende (fig. 15). Oljemaleriet kan nok sies å være et av Munthes mest intrikate og detaljrike dekorative motiv, spesielt sammenlignet med de andre dommedagsillustrasjonene enten i *Draumkvæde* eller i *Norske Folkeviser*. Det kan virke som om Breivik har søkt å omforme og få frem detaljrikdommen fra *St. Ansgars visjon* i sin nytolkning for å illustrere hvordan alle detaljer henger sammen i Guds store skaperverk.

Gjennom sitt vennskap med Gerhard Munthe og hennes tolkning av hans kunst kan det virke som Breivik hadde inntrykk av at Munthe hadde et religiøst livssyn «Han arbeidde seg inn i den nasjonale atmosfæren, og han var ein djupt religiøs natur. Men han bråka ikkje med det... (...) For han var kunsten og livet eitt, han sette høge mål for baa.»³⁹² Om Breivik hadde rett i Munthes livssyn skal være usagt. Sigrun Nansens (tidligere gift med Gerhard Munthe) reaksjon på Breiviks Domedag-teppe da hun så det for første gang, kan imidlertid tyde på at flere av dem som hadde stått Munthe nær kan ha hatt lignende forståelse av Munthe: «Dette er Gerhard! (...) da jeg kom inn og fikk se dette – jeg brast i gråt – og tenkte: Gud, jeg har jo ikke skjønt noe av denne mannen. (...) For en ypperlig kunstner hun må være.»³⁹³ Det kan med andre ord virke som at det var det underliggende religiøse budskapet som Breivik så i flere av Munthes motiver, hun søkte å refortolke.

«Se på disse bildene, hvor aktuelle de er (...) Munthe var psykolog, han så allting innenfra (...) Det er ånden i disse bildene av Munthe jeg har forsøkt å få fatt i.»³⁹⁴ Da Breivik stilte ut åtte av Frægdageva-teppene i Kunstforeningen i Oslo forklarte hun hvordan hun selv tolket Munthes illustrasjoner. Hun viste til hvordan Åsmund alene kjempet mot trollene og ondskapen. Dette kan ha vært en kamp som Breivik mente fantes i alle menneskesinn. En strid hun så alle steder selv der hvor andre gjerne bare så «fred og idyll»³⁹⁵, slik Garatun-Tjeldstø hevdet. Da alle de ti teppene i serien var ferdig, stilte Breivik dem ut i lagmannsrettsalen i Bergen Tinghus.³⁹⁶ Her gjentok hun sin tolkning av Munthes motiv: «Det er folkesjæli som talar ut or den gamle visa med visdom um sine eigne trengslor, sin eigen lengsel, sin eigen

³⁹² Garatun-Tjeldstø, «Ragna Breivik ei eldsjel i norsk vevkunst», s.11

³⁹³ Jo. «Møte med Ragna Breivik i Kunstforeningen», *Urd*

³⁹⁴ Aftenposten, «Ragna Breiviks tepper etter Munthes bilder»

³⁹⁵ Garatun-Tjeldstø, «Ragna Breivik Ei eldsjæl i norsk vevkunst», s. 12

³⁹⁶ Garatun-Tjeldstø, «Ragna Breivik Ei eldsjæl i norsk vevkunst», s. 9

strid og med von um siger. Med kunnskap um dei gode og dei vonde maktane.»³⁹⁷ Ånden som Breivik søkte i Munthes motiver kan virke å være menneskesjelens gjentakende kamp mellom de gode og de vonde krefter.

Det åndelige i Munthes motiv kan for Breivik ha vært et bilde av et slags tapt idealsamfunn. Likt med kunsthåndverksbevegelsen og ideene etter John Ruskin og William Morris, kan man få inntrykk av at Breivik gjennom *Domedag* og andre nytolkninger av Munthes motiver, skildret visjonen av en bedre verden enn den hun selv levde i. På dette området kan stilen i Breiviks *Domedag*-teppe sammenlignes med det visjonære kunstuttrykket til de engelske Prerafaelittene og kunstneren Edward Burnes-Jones.³⁹⁸ Gjennom Munthes motiver kan man hevde at Breivik viste et samfunn som i samsvar med henne egne verdier var opptatt av enkelt mennesket, skjønnhet og høy moral.

Fargenes språk og betydning

«Det språket fargene taler, må man forstå, skal man kunne veve, (...) Det var nettopp dette Gerhard Munthe så klart. Den blå tonen løfter for eksempel et arbeid oppover, - en hellig farge. Grått er dysterhet, uhygge.»³⁹⁹ Breiviks forklaring på hvordan farger skulle tolkes kan gi inntrykk av at hun oppfattet sitt eget fargesyn i overensstemmelse med Munthe sitt fargesyn. Likevel viser deres tolkninger av samme motiv en noe ulik fargebruk. Breiviks anvendelse av myk sjeviot-ull gir som forklart i Frægdagjeva-analysen, duse og matte fargenyanser. I *Domedag* har Breivik valgt gyllenbrune farger og en fargepalett som er delvis ulik Munthes mer blålige og kraftige fargevalg i *St. Ansgars Visjon* (**fig. 14 og 15**). Breiviks justering av den fargepalett som Munthe hadde valgt, bygger videre på fargespråket som hun selv tok utgangspunkt i, men kan samtidig sies å fremheve forskjellene mellom dem.

Overgangen mellom den materielle og immaterielle verden i Breiviks tepper blir på grunn av Breiviks justerte fargevalg fremhevet. I teppets nedre del er fargene brungrå og mørke mens himmelen i teppets øvre del er skapt med lyse, gylne og lysblå fargetoner. En mulig tolkning av fargene og fargeovergangene i *Domedag* er at de illuderer overgangen fra den mørke, verdslige og materielle verden over til den åndelige og lyse himmelen. Samtidig som fargene er tilpasset motivet gir Breiviks foretrukne ull en mystisk drømmestemming til verket som samsvarer med Draumkvedet balladens fortelling.

³⁹⁷ Garatun-Tjeldstø, «Ragna Breivik Ei eldsjæl i norsk vevkunst», s. 9-10

³⁹⁸ Smith m.fl., *Edward Burne-Jones Prerafaelittene og Norden* (2020).

³⁹⁹ Ø., «Billedveversken som forstår fargespråket», *Bergens Tidende*

Breivik kan også sies å beskrive sjelens reise gjennom det hinsidige ved hjelp av gradvise fargeoverganger. Når de døde sjelene går over Gjallarbroen og ankommer dødsriket er de dekket av jordens synder som representeres med grålige fargenyanser i de døde skikkelsenes ansikt og kropp. De brunlige sirklene i teppets nedre del kan leses som utallige sjeler som stiger opp igjennom de hvite skyene. Skyene kan minne om røyk som kommer fra flammene fra skjærsilden. Jo nærmere sjelene kommer himmelen får skikkelsene lysere fargetoner. Slik kan man lese at sjelene har blitt rensset rene og fått tilgitt sine synder. I *St. Ansgars visjon* har Munthe valgt grønne sirkler som kan minne om grønne blader og motivet kan hevdes i større grad å vise konturene av et stort tre. Slik kan man få inntrykk av at Munthe har fremhevet treet Yggdrasil og den norrøne fremstillingen av verdens undergang mer enn Breivik.⁴⁰⁰ Breivik beskrev i *Domedag* skjærsildens renselsesprosess og sjelens opplevelse av å motta frelse i tråd med kristendommens fremstilling av verdens undergang.

Munthe har også vist den kristne beskrivelsen av verdens undergang, men den er ikke like uhyggelig fremhevet som i Breiviks teppe. Breiviks valg av hvitmelert garn i røykskyene fremhever den hvite hodeskallen øverst i teppets høyre hjørne. Det gir et skremmende og noe uhyggelig uttrykk til motivet. De blå fargene som Munthe har valgt i *St. Ansgars visjon* gjør hodeskallen mindre fremtredende og derav mindre skremmende. Breiviks nytolkning av Munthes motiv kan sies å legge mer vekt på hvordan skjærsilden i religiøs sammenheng ofte er blitt fremstilt som skummel og avskrekkende. Man kan hevde hun tar i bruk en mer veiledende og moraliserende fremstilling av verdens undergang, slik blant annet Veronica Secules i boken *Medieval Art* har forklart middelalderens fremstilling av Dommedagsmotivet over inngangspartiene til enkelte kirker.⁴⁰¹

Ved å betrakte *Domedag* kan man også se hvilken betydning ullens struktur har for at teppet skal kunne oppleves troverdig. Breiviks metoder for å skape perspektiv, liv i fargeflatene og figurer som virket realistiske, er som vist gjennom Frægdagjeva-analysen og det materielle skapt både ved hjelp av ulltypen, slyngeteknikken og plantefargenes effekter. Det hinsidige med både dødsriket og himmelriket som visjonsdiktet *Draumkvedet* og Munthes motiver skildrer, kan for mange være vanskelig å tro på. Selv om Breivik gjennom Munthes motiv hadde funnet et passende uttrykk for sitt budskap, kan det ha vært utfordrende å gjøre motivet troverdig for betrakter. Munthe var som nevnt tidligere ikke fornøyd med

⁴⁰⁰ Ødegård, *Edda-dikt* (2014), s.32-33

⁴⁰¹ Sekules, *Medieval Art* (2001), s.82-85

Draumkvædet-bokens «døde»⁴⁰² papir som han hevdet manglet struktur. De varierende garndimensjonene som Breivik spant samt ullgarnets struktur forsterker dybden og perspektivet i Munthes motiv. Munthe skal etter sigende ha sagt «Den som kan behandle ullgarnsmaterialet, rekker lengst. Hverken olje eller akvarell kan gi den styrke og skjønnhet som ullgarnet. – Ikke en eneste nyanse kan malerne få fram som en ikke også kan finne i plantefarget ullgarn.»⁴⁰³ Om det er Munthe som har uttrykt ullgarnpåstanden som blant annet Eline Ulvestad refererer til i sin artikkel i avisen *Nationen*, vites ikke med sikkerhet. Sitatet avviker fra Thiis' oppfattelse av Munthes forhold til plantefarger som Opstad har redegjort for og som er gjengitt i analysen av Frægdagjeva-teppene.⁴⁰⁴ Det kan tenkes at Munthe endret sitt syn på plantefarger med tiden, at Thiis opplevelse av Munthe var noe misforstått eller at det er noen andre som har gitt uttrykk for dette synet. Med *Domedag* kan imidlertid Breivik hevdes å eksemplifisere ullgarnpåstanden. Det melerte garnets struktur og farger fremhever motivets dybde og perspektiv. Slik får både broen, de røde og gyllne buene samt skyer og figurer mer kompakte, realistiske og troverdige former.

Breivik mottok strålende kritikker ved ferdigstillelsen av *Domedag*:

Gerhard Munthe må gjerne snu sig i sin grav: teppet er meget bedre enn hans oljebillede, det syntes alle. Men han snur sig ikke. Da han levet gjentok han det så mange ganger både muntlig og skriftlig at Ragna Breiviks tepper var bedre enn hans forbilleder...⁴⁰⁵

Sitatet fra Bergens Tidendes artikkel om Ragna Breiviks uformelle fremvisning av *Domedag*-teppet i 1936, blir fulgt opp av Bergens Tidendes kunstanmelder Per Korsvold etter utstillingen av *Domedag* i Vestlandske kunstindustrimuseum i 1937. Korsvold hevdet at Breivik måtte regnes blant de betydeligste kolorister landet hadde fostret.⁴⁰⁶ Hennes fargesyn ble altså anerkjent av flere enn Munthe. For en person med et kristent livssyn slik Breivik hadde, kan nok både plantefarger og ull bli sett på som naturlige materialer fra Guds skaperverk. Dermed kan Breivik sies å ha brukt Guds eget skaperverk i møte med det immaterielle, for å skape et realistisk uttrykk som betrakter kunne leve seg inn i og tro på. Selv om Breiviks bruk av plantefarger og ull, som nevnt i Frægdagjeva-analysen, kan hevdes

⁴⁰² Munthe, *Boknåm* (1943), s. 108

⁴⁰³ Ulvestad, Eline. «Der stod fagran fljotan folen», *Nationen*

⁴⁰⁴ Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983), s.24

⁴⁰⁵ Bergens Tidende, «Fernissage hos Ragna Breivik»

⁴⁰⁶ Korsvold, «Ragna Breivik: Dommedag», *Bergens Tidende*

å vise hvordan hun uttrykte det nasjonale i sin kunst, kan det også ha vært Breiviks måte å gi form og farge til det åndelige.

Ærlig og sant håndverk

Domedag og de tidkrevende prosessene skapte undring hos journalister både underveis i Breiviks vevprosess, men også flere tiår etter at teppet var ferdig «Du veit det tok meg to år og eg livde sterkt med i arbeidet. For å nytta tidi, vov eg om førmiddagen, blanda fargane og karda so lenge det var ljost, og sidan spann eg.»⁴⁰⁷ Breiviks redegjørelse for sine arbeidsprosesser med *Domedag* forteller om hvordan hun utnyttet døgnet. Det kan også gi et innblikk i hvordan hun gjennom arbeidet levde seg inn i og ble ett med historien og verket. Hennes elever hevdet Breivik krevde «fullstendig ærlighet» i vearbeidet.⁴⁰⁸ Breivik gjorde alle håndverksprosesser selv på rom 617 i Tinghuset i Bergen, og det gir et inntrykk av hvor stor arbeidsinnsats hun krevde av seg selv og sine elever for å oppnå ærlighet i vearbeidet.⁴⁰⁹

Kravet til ærlighet kan synes å ha fått betydning for hvilke vevoppdrag hun tok på seg. Da Breivik avslo å veve de monumentale evangelistteppene i Storetveit kirke argumenterte hun som nevnt for at hun ikke anså at arbeidsprosessene og motivet ville bli «nogen pryd for kirken».⁴¹⁰ Med dette utsagnet kan man forstå at hun ikke likte motivet. Det er imidlertid mulighet for at Breivik her snakket om hvordan billedteppene kunne bli fullkomment slik hun oppfattet ærlighet i arbeidet. Evangelistteppene etter Axel Revolds design måtte av hensyn til teppenes størrelse (7,5 m høyt x 5m bredt) veves slik at bordene ble vevd for seg, for deretter å bli sydd på hovedmotivet i etterkant slik Agnethe Mohn redegjør for i menighetsbladet *Hverdag og Helg*.⁴¹¹ Man kan anta at sammensyningen i etterkant var noe Breivik ikke var så begeistret for, slik hennes begrunnelse for ikke å påta seg oppdraget indikerer. Det å skape effekter i veven som veverken ikke fikk til kun ved å veve, anså Breivik som uærlighet ifølge Enerstvedt sin gjengivelse av Breiviks elevers samtaler.⁴¹² Da en av hennes elever hadde sydd noen sting i en billedvev omtalte Breivik det som «fuske» og krevde at arbeidet ble gjort om igjen.⁴¹³ For at billedveven og hun selv skulle uttrykke sannhet og ærlighet kan det virke som at Breivik hadde krav om at billedveven også måtte veves som ett helt arbeid. Dette kan

⁴⁰⁷ P.R, «Manus til planlagt TV / radioprogram», dato ukjent, antatt rundt 1960, s.4. Hordamuseets arkiv

⁴⁰⁸ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 41

⁴⁰⁹ Dagen, «Birkeland sogn i Fana får et enestående kunstverk»

⁴¹⁰ Bergens Tidende, «Ragna Breivik vil ikke veve tepper til Storetveit-kirken»

⁴¹¹ Mohn, «Evangelistene er tilbake», *Hverdag og helg*, s. 8-9

⁴¹² Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 41-42

⁴¹³ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 41-42

hevdes å stemme overens med hennes valg av slyneteknikk som også gjorde at man unngikk åpne spalter i veven. Liksom mennesket i følge kristen tro og lære var skapt i Guds bilde og derav måtte være ærlig, sann og fullkomment, kan Breivik ha ansett at alt arbeidet i veven også måtte være ærlig og håndgjort utført for å bli fullkomment.

«...Fotografere meg sammen med de døde? Nei. Ikke før jeg er ferdig med arbeidet. Men da vil jeg stå på den andre siden.»⁴¹⁴ Breiviks svar på journalistens forespørsel om å avbilde henne sammen med Domedag-teppet halvveis i arbeidsprosessen, indikerer hvordan hun arbeidet seg gjennom teppemotivets narrativ. Siden Breivik vevde Domedag-teppet liggende i veven startet hun med å veve dødsriket og Gjallarbroen før hun gikk over til å veve oppstigningen, himmelen og selve dommedagsscenen. Da hun noen år senere ble intervjuet og spurt om hvordan hun hadde greid å skape Frægdagjeva-serien svarte hun: «Å, berre den som har gjenge over Hjallarbrui klarar det.(...) det har eg gjort, det var hardt, men eg kom meg då igjennom.»⁴¹⁵ Da Breivik vevde seg gjennom motivet av Åstesons drøm kan Breivik ha opplevd selve skapelsesprosessen som en slags kontemplativ eller meditativ prosess. Gjennom de ulike vevprosessene med Domedag kan Breivik ha følt at hun ble ett med motivet og billedveven. Arbeidet med *Domedag* kan dermed betraktes ikke bare som hennes egen kunstneriske refortolkning av Munthes motiv, men arbeidsprosessene kan virke å ha gitt ekstra mening til Breiviks religiøse livssyn.

Et monumentalt refleksjonsobjekt

Vinkelen man betrakter *Domedag* fra har betydning for hvordan teppet leses og oppleves som et refleksjonsobjekt. «...Domedag-teppet hadde ein god plass i kyrkja fyrste tidi, men so vart det flytta til ein annan stad i kyrkja, og den plassen er lite høveleg.»⁴¹⁶ Nøyaktig hvilken plassering Breivik henviser til vites ikke. I dag henger teppet på venstre side i Fana Kirkes kirkeskip og hvor synlig teppets utallige detaljer er, avhenger av hvilken vinkel man betrakter teppet fra og hvor godt opplyst kirkesalen er. Teppemotivets budskap ville nok ha kommet mer til sin rett om man kunne betrakte teppet rett forfra når man sitter i kirkesalen. Det er nok dette Breivik henviser til. Breivik var opptatt av at *Domedag* skulle ha rett plassering i kirkerommet likt med hvordan hun ønsket *Frægdagjeva-serien* utstilt, siden hennes tepper var skapt for å fylle en funksjon.

⁴¹⁴ Bergens Tidende, «Ragna Breivik halvferdig med Munthes» Dommedag»

⁴¹⁵ Thomassen, «På vitjing hjå biletvevkunstnaren Ragna Breivik», s. 10

⁴¹⁶ P.R, «Manus til planlagt TV/radioprogram», dato ukjent, antatt rundt 1960, s.4. Hordamuseets arkiv

Domedag var som nevnt tiltenkt som albertavle til det planlagte kapellet på Kirke-Birkeland. Av den grunn har nok Breivik valgt et monumentalt format som gjorde det lett for betrakter å følge komposisjonen som Munthe hadde lagt til grunn for motivet. Billedvevens struktur sammen med teppets format og fargekontraster gjør at de hvitkledde døde sjelene på broen i teppets forgrunn blir tydelige. Betrakter kan lett skjelne enkeltsjelenes kvaler og redsler mens de går over Gjallerbroen. Likeledes kan betrakters blick følge sjelene langs den diagonale linjen som går fra nedre høyre hjørne over broen, inn gjennom porten med engelen i midten av motivet, og frem til der hvor sjelene både kan skue ned i det bunnløse og mørke dødsriket samt opp i det lyse himmelriket. Betrakter kan dermed leve seg inn i handlingen og ikke bare få medfølelse med de enkelte sjelene i motivet, men beskuelsen av teppet kan også gi betrakter opplevelsen av å selv gå over Gjallarbroen. Slik kan *Domedag* fungere som et religiøst refleksjonsobjekt.

Det vites ikke om Breivik fikk spesifikke mål fra oppdragsgiver, eller om hun valgte teppeformatet selv. Det kan tenkes at *Domedags* monumentale størrelse var Breiviks måte å gi uttrykk for «Guds storhet». Sett i lys av Breiviks religiøse livssyn kan det store formatet være en måte å få betrakter til å reflektere over hvor liten den enkelte person er i forhold til Guds store plan. De utallige detaljer får betrakters blick til å bevege seg hvileløst fra ett felt i teppet til et annet. Omfanget i detaljer og arbeidsprosesser gjør at *Domedag* kan oppleves både ufattelig og overveldende. Storheten som synliggjøres både via Breiviks omfattende arbeidsprosesser, det ufattelige og transcendentale som skildres i teppets motiv i kombinasjon med teppets monumentale størrelse, gjør at man kan hevde at Breivik har gitt uttrykk for det gudommelige.

At Ragna Breiviks *Domedags*-teppe var et uttrykk for det gudommelige kan sies å bli bekreftet av Breiviks egen forklaring på hva kunst var for henne:

Kunst er for meg noko som er – så vakkert at det er ufatteleg – og er ikkje berre noko eg ser eller høyrer, men det talar til mi sjel, gjer meg glad så eg kjenner trång til læ eller gråte. Og til meir eg ser eller høyrer, til sterkare opplever eg noko og berre kan seie: Dette må vere det gudomelege!⁴¹⁷

Breiviks uttalelse kan forstås som at hun ikke så på kunsten som et enkelt verk som betrakter lett kunne oppfatte og forholde seg til. Breiviks kunstforståelse og antydning om at kunsten ikke bare passivt skulle oppleves men tale til betrakters sjel kan sies å utfordre både det

⁴¹⁷ I.A., ««Aasmund Fregdagjæva» frå Telemark», *Telemark Arbeiderblad*

tradisjonelle kunstbegrep hvor verket var i sentrum, men også modernismens kunstforståelse hvor man blant annet vektla utvikling, det formale og kunsten som autonomt verk. For å finne ytterligere svar på ulike måter Breivik arbeidet med det materielle i møte med det immaterielle, hvilke ideer, grunntanker og budskap hun la til grunn for sitt vevarbeid og hvordan hun aktiverte og inkluderte betrakter i sin religiøse kunst, vil jeg nå se nærmere på hennes bibelske teppeserie etter egne motiver.

Mannane Mine (1953-1955)

Teppeserien består av seks tepper hvor hvert av teppemotivene har en enkel komposisjon som viser en person med et begrenset antall detaljer i motivet. Både navn og symboler viser at det er figurer fra Bibelen som teppeserien skildrer. Billedteppenes format er høye og smale (omlag 150cm x 80cm) (se fig. 20. - 25.) Den enkle komposisjonen kan minne om «fotografiske bildeutsnitt». Fargene er klare og koloritten varierer fra brunlige til mer blå og gyldne fargetoner i de ulike teppene. Personenes bekledding er enten brun, grønn, rød eller hvit. Til tross for det varierende fargevalget er teppenes koloritt likevel nøye avstemt. Man kan se at Breivik har brukt den karakteristiske fargeblandingemetoden, det melerte garnet og slyngeteknikken hvis resultat skaper myke linjer og utallige fargenyanser som glir sømløst over i hverandre. I enkelte små teppepartier i figurenes bakgrunn kan man se renningstråden gjennom de ellers så tettvevde teppene.

I fem av teppene er personene som er fremstilt navngitt med vertikal skrift i tillegg til et ord på nynorsk som er innvevd ved siden av den midtstilte skikkelsen. Teksten i teppene er: Vegvisar - Judas, Taalsam - Jesus, Maktsjuk - Skriftlærd, Anger – Peter og Lygn – Øversteprest. I det sjettede teppet er personen ikke navngitt. Figuren er hvitkledd og holder frem høyre hånd med en lysegrå sirkel som kan minne om en sølvliggende mynt. En tekst fra Bibelen er vevd horisontalt i teppet. På venstre side av den midtstilte personen kan man lese «So gjev Keisaren det som Keisarens er» og på høyre side er teksten «og Gud det som Guds er» vevd inn. Den hvitkleddede personen kan med hensyn til det innvevde bibelverset antas å være Jesus med skattemynten da det var Jesus som ifølge Bibelen sa disse ordene til fariseerne.⁴¹⁸

De bibelske personene presenteres frontalt, har naive, men særegne ansiktstrekk og frisyrer. I tillegg har de en bekledding og skotøy som i hovedsak harmonerer med hvor og når

⁴¹⁸ Matteus 22:21

personene levde. Peter folder hendene foran seg, men de andre har ulike gjenstander i hendene. Alle figurene har ulik fotstilling. Unntaket er Jesus hvis føtter er fremstilt likt på begge tepper. Den skimrende bakgrunnen i teppene som viser Jesus, er uten synlige motiv. Dette står i kontrast til teppene som viser Judas, Peter, den skrifflærde og øverstepresten. I disse teppene kan man se et lite antall materielle elementer bak hver av de enkelte personene. For eksempel døren bak Judas, hanen bak Peter og bokstabelen bak den skrifflærde. Øverstepresten kan gi inntrykk av å være plassert i en mørk buegang. De bibelske personene Breivik har skildret tar utgangspunkt i fortellinger fra det nye testamentet, og teppene vevde Breivik i perioden 1953-1955.

Mannane mine er en annen betegnelse enn det som tidligere er benyttet ved omtale av Breiviks egenkomponerte bibelske tepper. Enerstvedt benyttet fellesbenevnelsen *Apostelteppene* da hun omtalte alle de åtte bibelske teppene i sin bok.⁴¹⁹ For å åpne opp for nye måter å forstå Breiviks verk, kan det som tidligere nevnt være hensiktsmessig å studere enkelte av de åtte teppene som adskilte verk. Da Ragna Breivik brukte benevnelsen *Mannane mine* på de første seks bibelske teppene både i egne brev, men også i et intervjuet med avisen *Dagen* i 1960, har jeg valgt å bruke Breiviks egen benevnelse for å se om dette også kan gi nye perspektiver til analysen.⁴²⁰ De bibelske teppene som Breivik tegnet selv er de mest kritiserte teppene av Breiviks produksjon og billedteppene er blant annet beskrevet som «amatørarbeid».⁴²¹ Anker Aurdals beskrivelse kan virke som en noe enkel tilnærming til teppene.

Med de bibelske tepper utførte Breivik selv alle prosesser i billedvevproduksjonen, fra tegning til ferdig vev. Likevel omtales hun hverken som nyskapende eller original slik andre tekstilkunstnere som for eksempel Frida Hansen, Hannah Ryggen og Synnøve Anker Aurdal er fremstilt da de skapte sine egenkomponerte verk. Teppene skiller seg både i motiv og uttrykk fra stilen Breivik skapte med utgangspunkt i Munthes eventyrmotiver og hennes kjente tepper etter andre kunstners motiv. Hva var Breiviks beveggrunner for å lage de egenkomponerte verkene? Hvordan hører fortellingene i alle de åtte bibelske teppene sammen? Finnes det andre enn Sandsmark som har betraktet teppene som sterke? Gjennom en overordnet analyse av *Mannane mine* vil jeg se på hvordan Breiviks religiøse tro, og lidenskap for samspillet mellom folkekunst og moderne kunst i kombinasjon kan åpne for

⁴¹⁹ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 25

⁴²⁰ Jockum, «Ragna Breivik gjorde eventyret levande i veven...», *Dagen*

⁴²¹ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 13

andre lesninger av disse verkene enn det som tidligere har vært gjort. Slik vil jeg fortsette å undersøke hvordan Breivik arbeidet med det materielle i møte med det immaterielle, og hvorvidt og på hvilke måter hun kan hevdes å ha benyttet et utvidet kunstbegrep også i egne verk.

Før jeg fortsetter med analysen av *Mannane mine* vil jeg redegjøre for Breiviks beveggrunner for å tegne egne motiv samt belyse hvordan de ulike fortellingene i de åtte bibelske teppene kan henge sammen. Deretter vil jeg gi et innblikk i hvordan de bibelske teppene har vært tilgjengelig for publikum og hvordan de i sin tid ble mottatt og forstått.

Et lenge påtenkt motiv

Bakgrunnen for at Breivik på 1950-tallet begynte å skape egne motiver får man innblikk i når man leser Breiviks private brev. «...eg skulle ikkje leggja meg paa latsida om eg fekk so mykje at eg kunne gaa fraa skulen – nei dertil har eg altfor mange motiv eg har i aaresvis tenkt paa...»⁴²² Breiviks sitat i brevet til Niko viser at de seks bibelske teppene i motsetning til *Domedag* ikke ble skapt på grunn av et offentlig vevoppdrag. Teppeseriens motiv var derimot et av mange motiv som Breivik lenge hadde ønsket å uttrykke gjennom veven. I tillegg indikerer sitatet at Breivik gjerne ville bruke mer tid på å skape egen vevkunst fremfor å undervise ved Bergen Kunsthåndverkskole. At arbeidet med *Mannane mine* ikke var et oppdrag, men skapt på Breiviks fritid, indikerer også hvor mye tid Ragna Breivik brukte på vevkunsten for å utvikle den og skape sitt eget kunstuttrykk.

I det tidligere nevnte brevet til Niko skriver også Breivik «...men no kan dei ikkje segja at eg berre kopiera – for dei 6 «mannane» har eg teikna sjølv – og kven vil segja at dei ikkje er «ærlege» skapt.»⁴²³ Vevkunstens lave status og fremstillingen av at kunsthåndverkerne kopierte motivskaperne var Breivik tydelig klar over. Breivik kan ha opplevd at det å skape nytolkninger av andres verk skjulte mer enn det synliggjorde for vevkunsten, for hennes budskap og for egen kunstnerrolle. Det kan også tenkes at hun ønsket å imøtegå det hun opplevde som løgn og falske historier. Breiviks gjengitte kommentarer i brevet til venninnen Niko i Ørsta kan gi inntrykk av at Breivik så det å tegne motivene selv som en måte hun kunne ta avstand fra kopieringspåstanden og samtidig synliggjøre den skapende kunstnerrollen som også lå i verversken og kunsthåndverkfaget.

⁴²² Brev fra Ragna Breivik til Niko 28.10.1956. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

⁴²³ Brev fra Ragna Breivik til Niko 28.10.1956. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

Apostelteppene - to bibelske fortellinger i en serie eller to teppe-serier med samme navn?

Det var som nevnt ikke Breivik som ga den bibelske teppeserien fellesbenevnelsen *Apostelteppene*. I 1968, tre år etter at Breivik var død, omtalte Ragna Breivik sine søstre teppene som «De tolv apostlene» i et intervju til magasinet *Familien*.⁴²⁴ Begrepet apostel kommer fra det greske ordet *apóstolos* og betyr sendebud.⁴²⁵ I religiøs sammenheng brukes gjerne apostel om personer som med autoritet forkynner på vegne av oppdragsgiver. Jesus disipler kalles for eksempel de tolv apostler som forkynte evangeliets budskap om Jesus og hvem Jesus var. Breiviks egenkomponerte bibelske tepper kan tilsvarende sies å være Breiviks nærmeste etterfølgere og sendebud. De åtte teppene som utgjør Apostelteppe-serien kan sies å forkynne Ragna Breiviks kunstneriske budskap, samtidig som teppene er kunstens budskap om mennesket Ragna Breivik.

Når man betrakter alle de åtte bibelske teppene er det imidlertid ikke gitt at de samlet skal være en serie. Da Breivik på begynnelsen av 1950-tallet startet å veve teppene, besto den bibelske serien som tidligere nevnt først av seks tepper som hun omtalte som *Mannane mine*. I 1958 og 1962 ferdigstilte Breivik de siste to teppene hvor *Salome gav det til Herodias sin mor* er ett av dem. Alle de åtte teppene har den samme enkle, rene komposisjon, figurene er naivt fremstilt og teppene har den samme harmoniske koloritt. Slik er det tydelig å se at de er skapt i samme stil og har likt uttrykk. Formatet til både *Salome gav det til Herodias sin mor* (**Fig.31**) samt teppet som viser figurene Pontius Pilatus, Jesus og Judas i ett felles motiv (**Fig.26**) er imidlertid ulik de seks *Mannane mine* (**Fig. 20 - 25**). Teppet med Pontius Pilatus, Jesus og Judas fra 1962 kan sies å være en forlengelse av den bibelske historien som blant annet kommer til uttrykk i de seks første teppene. Alle de navngitte personene i det siste fellesteppet fra 1962 (**Fig.26**) er med i Jesus lidelsesfortelling som *Mannane mine* også kan sies å skildre. Teppet *Salome gav det til Herodias sin mor* derimot formidler en annen bibelhistorie, fortellingen om døperen Johannes endelikt. Dette kan gi inntrykk av at *Salome gav det til Herodias sin mor*-teppet ikke er en del av den samme fortelling. Således kan teppet tolkes adskilt og ikke som en del av en serie.

Fortellingen om døperen Johannes endelikt kan i bibelsk sammenheng imidlertid leses som et forvarsel på hvordan fortellingen om Jesus liv skulle ende. Med bakgrunn i Breiviks

⁴²⁴ Familien, «Hun forkynte sin tro i veven...», s.41 og 50

⁴²⁵ Berulfsen og Gundersen, *Fremmedord og synonymer blå ordbok* (2003), s.31

religiøse livssyn kan Breivik ha vært opptatt av hvordan fortellingene om døperen Johannes og Jesus død var bundet sammen i Bibelen. Begrepet typologi handler om å tolke en person eller historie som en «type» for noe annet.⁴²⁶ Når man leser om Salome og Herodias i bibelen så kan døperen Johannes leses som en typos for Kristus. Fortellingen om døperen Johannes død blir dermed et forvarsel om det som skulle komme til å skje senere med Jesus i lidelseshistorien. På denne måten henger de to bibelfortellingene, som *Apostelteppene* samlet skildrer, også sammen.

Salome gav det til Herodias sin mor kan imidlertid også fremstå som en selvstendig serie sammen med teppet som viser figurene Pontius Pilatus, Jesus og Judas i ett felles motiv. Samlet formidler disse to teppene lettere hvordan bibelhistoriene er koblet. Å videreformidle kunnskap hadde alltid vært viktig for Breivik, noe hennes stilling ved Bergen Kunsthøyskole samt alle de ulike vevkursene hun holdt rundt i landet vitner om. Teppet med Pontius Pilatus, Jesus og Judas har et format som samsvarer mer med formatet til *Salome gav det til Herodias sin mor* enn med *Mannane mine*. Slik kan teppene fra henholdsvis 1958 og 1962 oppfattes å passe mer sammen og fremstå som en egen serie. Teppene som Enerstvedt omtalte under fellesbetegnelsen *Apostelteppene* kan dermed også sies å være to-teppeserier med samme navn.

De bibelske teppers mottakelse og anerkjennelse

I forhold til Frægdageva-serien er Breiviks bibelske tepper etter egne tegninger lite omtalt og fremvist for publikum. Teppene er i dag trygt konserverte hos Bevaringstenestene i Salhus. I *Norges Kunsthistorie: Mellomkrigstid* fra 1983 er ikke teppene nevnt. *Norsk Kunstnerleksikon* omtaler teppene som «Skjønt de enkelte figurene delvis er treffende karakterisert, kan man neppe si at komposisjon, tegning eller fargeholdning er særlig bemerkelsesverdige».⁴²⁷ Liium forteller i *Tekstilkunst i Norge* at Breivik hadde sin egen kunstneriske produksjon, men hvilke tepper dette var nevnes ikke.⁴²⁸ Bare et fåtall av de bibelske teppene er avbildet og omtalt i Enerstvedts bok. I denne boken kan man få inntrykk av at teppene er av mindre betydning blant annet på grunn av Synnøve Anker Aurdals amatørstempel i innledningen. Hvor grundig Anker Aurdal har studert teppene vites ikke. Kun syv av teppene ble vist frem på Bondeungdomslaget utstilling i Bøndernes Hus i Oslo i 1960.⁴²⁹ Hordamuseet viste derimot

⁴²⁶ Nees, *Early Medieval Art* (2002), s. 38

⁴²⁷ Østby, *Norsk Kunstnerleksikon* (1982), s.319

⁴²⁸ Liium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s.107

⁴²⁹ Bondeungdomslaget, «Bilet-teppe vovne av Ragna Breivik etter dekorasjonar av Gerhard Munthe og etter egne teikningar», Utstillingskatalog, s.8

alle teppene på sin samleutstilling i 1981 og har gjort dem tilgjengelig via bildedatabasen Digitalmuseum.no.⁴³⁰ De bibelske teppene var også vist samlet frem for publikum på Hordamuseets utstilling *Byferd* fra 1995 til 2000.⁴³¹ Den sporadiske tilgjengeligheten og den begrensede omtalen gjør at teppenes eksistens kan oppleves å delvis bli holdt skjult og arkivert for dagens publikum.

Enerstvedt redegjør, som referert til innledningsvis, for hvordan Bergen Husflidsforenings tidligere formann frarådet komiteen for kirkeutsmykning på Ørsta i 1956 å gi Ragna Breivik oppdraget med å tegne et antependium til Ørsta Kirke. Emily Mohr mente at Breivik ikke kunne tegne.⁴³² I motsetning til det som kan tolkes som nedlatende omtaler fra Mohr og Anker Aurdal fikk Breivik, som beskrevet tidligere, høy anerkjennelse fra sin elev Jon Sandsmark.⁴³³ Treskjærer og kunsthåndverker Magnus Dagestad, var en hyppig brevskriver og venn av Breivik. Han hyllet de bibelske teppene som større enn teppene Breivik hadde skapt med inspirasjon fra Munthes motiver «Den kyrkjekunsti Du var i ferd med: Som kunst er daa dette endaa større og vannsamare (...)Fader for kunst- og tusind-kunstnar det skal til».⁴³⁴ Videre ble teppenes stemningsuttrykk beskrevet som sterke og overbevisende i magasiner som fokuserte på Breiviks tro og livssyn.⁴³⁵ De divergerende tilbakemeldingene som Breivik fikk på sine tepper etter egne motiv antyder at samtiden tolket henne ulikt ut fra hvilke perspektiver de la til grunn for sin tolkning.

Den begrensede tilgjengeligheten, de ulike mottakelser og bruken av fellesbenevnelsen *Apostelteppene*, kan ha påvirket hvordan teppene er fremstilt, tolket og forstått. Av den grunn vil jeg nå fortsette og gå dypere inn i analysen av *Mannane mine* for å se om det kan være måter Breivik har arbeidet med det materielle i møte med det immaterielle som kan ha blitt oversett eller misforstått da amatørpåstanden i sin tid ble fremsatt. Slik vil jeg se nærmere på hvordan Breiviks religiøse tro og lidenskap for samspillet mellom folkekunst og moderne kunst i kombinasjon, spilte en sentral rolle i utformingen av hennes tepper.

⁴³⁰ Næsse, *Ragna Breivik* (1981), s.10

⁴³¹ Raknes Pedersen, «Førebuing av jubileumsutstillinga «Byferd» ved Tekstil-atelieret for musea i Hordaland. Preventiv- og gjenstandskonservering av tekstiler», s.42-43

⁴³² Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.25

⁴³³ Sandsmark, *På Silkesokker* (1991), s.43

⁴³⁴ Brev fra Magnus Dagestad til Ragna Breivik, 10.12.54. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen

⁴³⁵ Lene, «Hun forkynte sin tro i veven...», *Familien*,

Mannane mine - Et bilde på Jesus lidelseshistorie?

Mannane mine skildrer, som tidligere beskrevet, flere personer fra det nye testamentet i Bibelen. Teppeseriens stil og klare farger, struktur samt vertikale format og skrift skiller seg fra de tidligere beskrevne billedteppene som Breivik vevde etter Munthes motiver. Selv om teppeserien består av seks separate tepper kan teppene likevel hevdes å utgjøre ett helt bilde, ifølge Garatun-Tjeldstø.⁴³⁶ I intervjuet med magasinet *Folkekunst* fortelles det at Breivik vevde teppene i følgende rekkefølge; Judas, Jesus, den skriftlærde, Peter, øverstepresten og tilslutt Jesus med skattemynten.⁴³⁷ Selv om Jesus med skattemynten skildrer en spesifikk fortelling fra Bibelen, kan de andre fem teppene knyttes til Jesus lidelseshistorie. Teppeserien viser verken Getsemane hagen eller korsfestelsen på Golgata som man kjenner fra Bibelen. I stedet har Breivik skapt et enkelt motiv i hvert teppe som ved hjelp av navn og symboler får betrakter til å kjenne igjen personene som var aktive i Jesus lidelsesfortelling. Judas har for eksempel en pose med mynter i hendene. Det kan vise til de tretti sølvmyntene han fikk for å angi Jesus til vokterne i Getsemane hagen.⁴³⁸ (Fig. 20) Breivik har benyttet særegne ansiktstrekk, hånd- og fotstillinger samt bekledning for å tydeliggjøre figurenes karakter og personlighet, slik også mag.art. Brigitte Næsse har kommentert i Hordamuseets utstillingskatalog.⁴³⁹ Peters foldede hender og fortvilede ansiktstrekk viser at han er angrende. Breiviks teppemotiver kan minne om hvordan man innen religiøs folkekunst forenklet motivene slik Peter Anker har redegjort for i boken *Folkekunst i Norge*.⁴⁴⁰

«I grunnen er det same motivet som Frægdagjæva-serien: striden mellom dei vonde og dei gode maktane i menneskelivet» I Garatun-Tjeldstøs tolkning kan rekkefølgen til teppene og beskrivelsen av egenskapene til personene i hans syn virke å være i overensstemmelse med analogien i historien fra Frægdagjæva-folkevisen. *Vegvisar-Judas* blir fristet og lokket til å angi Jesus på samme måte som prinsessen ble lokket inn i Trollheimen. Teppet *Taalsam-Jesus* står for godheten som er analogt med Åsmund i folkevisen. Den skriftlærde og øverstepresten kan tilsvarende virke å være trollene som Åsmund må kjempe mot. Peter er svak og svikter Jesus liksom brødrene sviktet Åsmund i folkevisen. Jesus med skattemynten kan således bli symbolet på godheten som seirer til slutt. Frægdagjæva-serien og *Mannane*

⁴³⁶ Garatun-Tjeldstø, «Ragna Breivik Ei eldsjæl i norsk vevkunst», s.12

⁴³⁷ Garatun-Tjeldstø, «Ragna Breivik Ei eldsjæl i norsk vevkunst», s.12

⁴³⁸ Registreringskort HOM03282: På baksiden av teppet er det påsydd et merke med Luk.22K2.5v. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen

⁴³⁹ Næsse, *Ragna Breivik* (1981), s.6

⁴⁴⁰ Anker, *Folkekunst i Norge*, s.270 (1998)

mine kan dermed sies å ha klare likheter i budskapet som formidles om kampen mellom godt og vondt.

I intervjuet med magasinet *Folkekunst* redegjorde Breivik for hvordan hun selv tolket teppene

Det er so enkelt og klårt alt saman, (...) Når me les Bibelen, ser me at Jesus var kjærleg og god, og dei som stod imot han – dei skriftlærde og øvstepresten – var utspekulera, harde og lure kjeltringar. Dei var fulle av ovundsykja og misunning, og det var dei som tok til med ufreden. Dei representerar sjølve vondskapen i verdi, mot den allgode og allkjærlege. Men dei laut hava eit menneske til å gjera rakkar-gjerningi for seg, og so lokka dei Judas til å svika Herren.⁴⁴¹

Gjennom de seks figurene har Breivik søkt å fremstille menneskesjelens kamp mellom det vonde og det gode. Når Breivik selv velger motiv til sine tepper så griper hun til kristendommen, og det viser hvor sentralt hennes livssyn var i hennes liv også som kunstner. Det å skape kunst kan for mange kunstnere oppleves som en religiøs handling. Med tanke på Breiviks kristne livssyn kan Breivik ha vært opptatt av Guds skaperrolle i tråd med den kristne tro og bibelfortellinger. Slik kan Breivik i sin skapende kunstnerrolle gi inntrykk av å være inspirert av det gudommelige.

Mannane mine og det internasjonale aspekt

Til tross for at Garatun-Tjeldstø hevdet at *Mannane mine* viser den samme historien som man har sett i Frægdagjeva-serien, og derav kan synes å fremheve «det norske» ved Breiviks kunst, kan fortellingen som *Mannane mine* skildrer hevdes å ha et mer internasjonalt opphav enn det fortellingen som Frægdagjeva-teppene har. Det grunnleggende budskapet om kampen mellom godt og vondt er som nevnt felles for både Frægdagjeva folkevisen og Jesus lidelseshistorie. Åsmund Frægdagjeva folkevisen er imidlertid et eksempel på en trollvise ifølge Enerstvedt og Alver, og trollvisene regnes som særskilt norske da de kun hadde røtter i Norge.⁴⁴² Jesus lidelseshistorie som teppeserien *Mannane mine* også skildrer, må kunne sies å være en mer internasjonal fortelling likt med dommedagsfortellingen i teppet *Domedag*. Når Breivik velger å skape egenkomponert kunst er det ikke nødvendigvis den norske versjonen hun søker. Det kan være den mer internasjonale og religiøse varianten av samme tema. Breiviks teppekunst kan dermed hevdes å være noe mer internasjonalt inspirert enn det

⁴⁴¹ Garatun-Tjeldstø, «Ragna Breivik Ei eldsjæl i norsk vevkunst», s.13

⁴⁴² Enerstvedt og Alver, *Åsmund Frægdagjeva ei folkevise frå mellomalderen* (1986), s.3

forfatterne i magasinet *Folkekunst* gjerne har søkt å fremstille henne som. Det kan imidlertid også være at det var Breivik som ønsket å legge vekt på det norske i temaet da hun som nevnt var opptatt av alt som kunne fremme norskdommen i landet, samt at det nasjonale og norske sto sterkt i samtidens kunst.

Det høye og smale formatet i *Mannane mine* skiller seg også fra det nasjonale uttrykk som var fremtredende i det horisontale formatet Breivik benyttet i Frægdagjeva-teppene etter Munthes akvareller. Det vertikale formatet med den stående skrift og forenklede stil som man ser i *Mannane mine* kan gi assosiasjoner til japanske tresnitt. Frida Hansen hadde japansk inspirerte trekk i flere av sine billedvever slik Widar Halén viser til.⁴⁴³ Interessen for japansk ukiyo-e-trykk og japansk inspirert formspråk og estetikk var som nevnt stor både hos Astrup og Munthe. Breivik kan ha latt seg inspirere av flere av sine norske kunstnerkollegaer både innen vevkunsten og malerkunsten. Munthe tonet imidlertid ned det internasjonale aspektet for å fremme den kunstneriske verdi i norsk kunst, slik kunsthistoriker Tonje Haugland Sørensen påpeker i artikkelen *Visions of History*.⁴⁴⁴ Med bakgrunn i hvilket format og fortelling Breivik har valgt for *Mannane mine*, kan Breivik gjennom sine kunstneriske prioriteringer i egne tepper hevdes å uttrykke sitt religiøse livssyn og en internasjonal tilnærming til teppekunsten. Dette er imidlertid mindre belyst i tidligere forskning da *Mannane mine* og de øvrige bibelske teppene er nedprioritert i forhold til Frægdagjeva-teppene.

Breivik kan også ha blitt inspirert av tepper som ble produsert i USA da hun arbeidet der fra 1927-1932. I forbindelse med teppene til Storetveit kirke ble Ragna Breivik spurt om hun ikke hadde erfaring med så store tepper som var planlagt for Storetveit kirke, hvorpå Breivik svarte «-Jo, jeg har vevet en rekke store tepper, bl.a. til amerikanske kirker».⁴⁴⁵ Nøyaktig hvilke tepper Breivik viser til vites ikke, her trengs som nevnt mer grunnforskning. Ved Edgewater Tapestry Looms hvor Breivik var ansatt, arbeidet det imidlertid flere veversker fra Europa.⁴⁴⁶ I avhandlingen *The American Tapestry Manufactures: Origins And Development, 1893 to 1933* har Alice Maria Zrebiec blant annet redegjort for arbeidsmetodene til gobelinverkstedets leder Lorentz Kleiser.⁴⁴⁷ Alle som hadde vært

⁴⁴³ Halén, «Frida Hansen og japanismen», *Contemporary Art Stavanger* 04.10.15. 2

⁴⁴⁴ Sørensen, «Visions of History», s.233

⁴⁴⁵ Bergens Tidende, «Ragna Breivik vil ikke veve tepper til Storetveit-kirken»

⁴⁴⁶ Zrebiec, «The American Tapestry Manufactures: Origins And Development, 1893 to 1933», s. 162-164

⁴⁴⁷ Zrebiec, «The American Tapestry Manufactures: Origins And Development, 1893 to 1933», s. 169, 181 og 185

involvert i produksjonen av et teppe ved Edgewater Tapestry Looms måtte være med å diskutere det ferdige verket, ifølge Zrebiec.⁴⁴⁸ Med bakgrunn i arbeidsmetodene ved Edgewater har nok Breivik vært med å diskutere hvilke format, farger og uttrykk som fungerte best til ulike teppeuttrykk som ble skapt for de amerikanske kirkene ved Edgewater Tapestry Looms. Slik kan Ragna Breivik ha skaffet seg bred erfaring innen fagfeltets ulike internasjonale strømninger. Formatet og uttrykket i *Mannane mine* viser hvordan Breivik utforsket og utviklet sin teppekunst i samspill mellom folkekunst og moderne internasjonale kunststrømninger.

Ullgarnets klare farger og strukturens betydning

Fargetonene i *Mannane mine* er klare, men likevel avstemte i forhold til hverandre. De harmoniske fargetonene skyldes Breiviks bruk av plantefarger som er redegjort for i analysen av det materielle og som også er dokumentert i registreringskortene ved Hordamuseet.⁴⁴⁹ Heller ikke i den bibelske teppeserien *Mannane mine* ville Breivik bruke spelsauull slik Thomasen redegjør for i sitt intervju av Ragna Breivik i 1956.⁴⁵⁰ I teppene med Jesus (**Fig. 21 og 25**) virker fargene klarere og mer strålende enn teppene som viser Judas, den skriftlærde og øverstepresten. (**Fig. 20, 22 og 24**) Det duse og matte uttrykket som Breiviks teppe etter Munthes motiv var kjent for, kan i *Mannane mine* virke å ha blitt erstattet med et mer renere og klart fargeuttrykk slik også Enerstvedt har redegjort for i sin bok.⁴⁵¹ Selv om kunsthåndverkere som Else Halling talte for å bruke spelsauullens blanke dekkhår for å få frem klare farger, kan teppene *Taalsam Jesus* og teppet *So gjev Keisaren det som Keisaren er Og Gud det som Guds er* (**Fig. 21 og 25**) betraktes som eksempler på hvordan Breivik fikk frem klare farger uten spelsau-ullens blanke dekkhår.

Bakgrunnsfargen i teppene med Jesus er enten skimrende blå eller skimrende hvit (**Fig. 21 og 25**) og slik kan man få inntrykk av at Breivik holdt fast på fargespråket som hun refererte til i intervjuet med Bergens Tidende: «Det språket fargene taler, må man forstå, skal man kunne veve, (...)Den blå tonen løfter for eksempel et arbeid oppover, - en hellig farge. Grått er dysterhet, uhygge.»⁴⁵² Når Breivik kan gi inntrykk av å ha valgt et klarere og mer strålende fargeuttrykk på figuren Jesus enn de øvrige figurene i *Mannane mine*-serien, kan det vise til hans gudommelige tilhørighet og seier over døden. Tilsvarende kan Breiviks bruk av

⁴⁴⁸ Zrebiec, «The American Tapestry Manufactures: Origins And Development, 1893 to 1933», s. 169

⁴⁴⁹ Registreringskort HOM03282, HOM03283, HOM03284, HOM03285 og HOM03286

⁴⁵⁰ Thomasen, «På vitjing hos biletvevkunstnaren Ragna Breivik», s.10

⁴⁵¹ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.26

⁴⁵² Ø., «Billedveversken som forstår fargespråket», *Bergens Tidende*

lik ulltype på alle figurer også tolkes å uttrykke hvordan alle mennesker er like for Gud og skapt i Guds bilde.

Ser man nærmere på vevtettheten i bakgrunnen på enkelte av de bibelske teppene, kan man på ulike steder oppleve at renningen er synlig og teppet ikke er like tettvevd. (**fig. 27**) Breiviks tidligere billedvever har stort sett alle hatt en tettvevd struktur som påpekt både med *Frøgdagjeva*-teppene og *Domedag*. Den endrede vevteknikk kan skyldes at Breivik med årene ikke vevde like tett og ikke slo garnet like hardt ned med gaffelen. Dette er dog lite sannsynlig da hun ikke har endret på sin bruk av slyngeteknikk, fargemetode, fargespråk eller bruk av melert garn i arbeidet med teppeserien. På samme måte som malerne utforsket og utviklet sitt kunstuttrykk ved å ta i bruk nye maleteknikker kan Breivik hevdes å arbeide med billedteppets struktur for å utvikle sin kunst og sitt kunstuttrykk.

Vevtettheten i den figurative delen av teppet har en tettvevd struktur og personene viser ingen tegn til synlig renningstråd. I tillegg er teppenes ytterkanter noenlunde jevne og teppene som helhet viser etter forholdene lite tegn på at det er innslagstrådene som har seget ned eller med tiden er blitt slitt. Siden figurene har en tettvevd overflate er renningstrådens synlighet i bakgrunnen nok ingen tilfeldighet eller fremkommet på grunn av slitasje. Gjennom motivet Breivik har skapt kan man som tidligere nevnt lese figurenes personlighet og karakter gjennom både figurenes særegne ansiktstrekk, hånd- og fotstillinger. Teppeserien *Mannane mine* kan gi inntrykk av at Breivik også har utforsket hvordan strukturen i teppene kan gi ekstra mening til motivet. Slik kan teppenes struktur og vevtetthet hevdes å ha betydning for hvordan teppene skal tolkes.

Hvilke tolkningsmuligheter som ligger i teppenes struktur og vevtetthet er ikke belyst i tidligere forskning. Er det mulig å se de punktvis og mindre tettvevde-effektene rundt figurene i lys av den religiøse tro? Det å la renningen sporadisk være synlig rundt øverstepresten, den skriftlærde og Judas kan være Breiviks måte å vise at fremtiden vil «begynne å rakne» rundt de personene som ikke står for ærlighet og sannhet. Samtidig kan den synlige renningstråden gi uttrykk for menneskets forgjengelighet eller ufullkommenhet. Siden alle de seks figurene er tettvevde kan vevtettheten gi uttrykk for at mennesket er skapt i Guds bilde. Når Breivik derimot har benyttet den samme teknikken på Jesus' lyse og skimrende bakgrunn kan det være for å få frem en mer strålende effekt der hvor det himmelske lys treffer og skinner gjennom. Den synlige renningstråden i Jesus' bakgrunn kan også være et symbol på hvordan himmelen har åpnet seg for sannheten og han som sitter ved

Guds høyre hånd.⁴⁵³ Hvilken tolkning Breivik selv kan ha lagt til grunn for at teppene har ujevn vevtetthet vites ikke. De synlige renningstrådene vitner imidlertid om at Breivik utforsket ulike måter å arbeide med det materielle i møte med det immaterielle.

Livet i fargeflaten

De flytende fargeovergangene som er et resultat av Breiviks bruk av melert garn og slyngeteknikk, skaper en overflate som kan gi illusjon av bevegelse og liv. De jordiske figurene, Judas, Peter, øverstepresten og den skriftlærde, har alle fått brune og jordiske farger i sine bakgrunner. I tillegg vises materielle gjenstander som en dør eller bøker i deres bakgrunn. De brunlige, flytende fargeovergangene i kombinasjon med de enkle materielle gjenstandene gjør illusjonen av liv og bevegelse mindre fremtredende. Dette kan uttrykke at menneskene både er forgjengelige og døde. I teppene med Jesus derimot har Breivik skapt en skimrende hvit eller blå bakgrunn. (Fig. 21 og 25) I disse teppene kommer bevegelsesillusjonen og følelsen av liv mer frem. Man får inntrykk av at fargenyansene enten går fra mørkblå eller brunlige toner i nedre del av teppet over til mer lysere blå eller helt lyse fargetoner i teppets øvre kant. Dette kan oppfattes som om lyset bryter inn og løser opp det brune og verdslige.⁴⁵⁴ Slik kan de skimrende fargeovergangene sies å illustrere Kristus sin tosidige natur – sant menneske og sann Gud.

Tekstilkunstneren Jon Sandsmark beskrev Breiviks illusjon av bevegelse og liv i flaten som teppenes puls.⁴⁵⁵ For å få frem et religiøst budskap bruker kunstnere ulike teknikker for å engasjere betrakter. Sandsmarks beskrivelse kan dermed hevdes å uttrykke at Breiviks tepper er noe man ikke betrakter passivt utenfra. Ved å studere *Mannane mine* kan betrakter få følelse av å selv kjenne på og oppleve pulsen i sjelekampen.⁴⁵⁶ Til tross for at Breivik har slått den melerte garntåden inn i veven med gaffel, bundet og stengt den fast i renningen ved hjelp av slyngeteknikk, kan betrakter oppleve at teppene og dets figurer er virkelige og levende. Teppenes liv og puls kan således bli dokumenter på menneskets samtale med det hellige.

⁴⁵³ Romerne 8:34

⁴⁵⁴ Næsse, *Ragna Breivik* (1981), s.7

⁴⁵⁵ Brev fra Jon Sandsmark til Bergens Tidende/ Kulturavdelingen. Kopi til Museumsbestyrer Åse Enerstvedt. 12.11.91. Arkiv: R.Breiviks samlingen 2.40. Arkivnr. 435/91. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen

⁴⁵⁶ Brev fra Jon Sandsmark til Bergens Tidende/ Kulturavdelingen. Kopi til Museumsbestyrer Åse Enerstvedt. 12.11.91. Arkiv: R.Breiviks samlingen 2.40. Arkivnr. 435/91. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen

Fargenes immaterielle betydning

Fargespråket i *Mannane mine* kan som nevnt virke å være i tråd med fargespråket Breivik redegjorde for i andre tepper. Mag.art Brigitte Næsse presiserte i Hordamuseets utstillingskatalog at fargene i de bibelske teppene var med på å skape uttrykk til figurene.⁴⁵⁷ Selv små fargenyanser kan gi inntrykk av å ha stor betydning for teppefigurenes karakter og personlighet. Til avisen Nationen forklarte Breivik «Bileter som skal gi uttrykk for sorg, låk lagnad, hat og hemn, må ha fargar som høver til dei ymse karakterane».⁴⁵⁸ Både Judas og Peter har i Breiviks tepper fått røde drakter. (**Fig. 20 og 23**) Det kan tenkes at rødfargen skulle symbolisere deres kjærighet til Jesus og deres rolle som Jesus' disippel. Peters kjortel er klarere rød sett i forhold til Judas' drakt, men den er ikke like klar eller kraftig rød som Jesus' drakt i teppet som viser Jesus med tornekronen. (**Fig. 21**) Jesus' rødfarge er nok klarest og sterkest siden han representerer både sannhet, ærlighet og den fullkomne kjærighet ifølge kristen tro. Bibelen forteller at Judas angret sitt svik og tok sitt eget liv.⁴⁵⁹ Peter angret også, men han gikk derimot inn igjen i kampen for sannheten og Jesus, slik Breivik selv forklarer i et intervju til magasinet *Folkekunst*.⁴⁶⁰ Da Peter valgte å kjempe videre for sannheten kan det forstås som at hans fornektelse ble tilgitt. Peters drakt kan ha en klarere rødnyanse enn Judas' drakt for å vise hvordan Peter etterhvert tok opp igjen kampen for sin tro og det han mente var sannheten. Slik kan det tenkes at Breivik gjennom fargene ga uttrykk for mer abstrakte begreper som for eksempel tilgivelse.

Det indre menneskelandskapet

Med de korte og presise ordene som er innvevd i hvert av teppene har Breivik gjengitt sin egen tolkning av personene i det som kan tolkes som Jesus lidelsesfortelling. Breiviks ordvalg er et eksempel på det klare, direkte og enkle språket som hun gjerne ble beskrevet med og som er redegjort for i hennes biografi. I sitt brev til venninnen Else forklarte Breivik «...eg har gjort han litt meir «vettug» og aldri so lite angranne - so at når folk med tanke og vèt ser på han – tykkjer dei synd på han...».⁴⁶¹ Breiviks beskrivelse av hvordan hun fremstilte Judas viser at hun hverken anså Judas eller Peter, som begge representerer menneskene i sjelekampen, som direkte onde, men heller som dumme og svake, slik det også kommer frem

⁴⁵⁷ Næsse, *Ragna Breivik* (1981), s.6

⁴⁵⁸ E.U., «Troll skal ha fargar som høver til troll», *Nationen*

⁴⁵⁹ Matt.27:3-5

⁴⁶⁰ Garatun-Tjeldstø, «Ragna Breivik Ei eldsjæl i norsk vevkunst», s.13

⁴⁶¹ Beskrivelse av Judas i brev fra Ragna Breivik til Else 18.02.62. Hordamuseets arkiv

i artikkelen til Gartun-Tjeldstø.⁴⁶² På denne måten ble de begge et lett offer og nyttige redskap for ondskaper, representert med øverstepresten og den skriftlærde. Jesus er den eneste figuren i de bibelske teppene som står med føttene noen lunde rett og Næsse mente dette viste at Jesus både er sannferdig og rettferdig.⁴⁶³ Dette viser hvordan Breivik benyttet ekspressive formidlingsteknikker i *Mannane mine* og ved hjelp av figurenes hender og fotstilling får figurene et rikere og mer nyansert uttrykk. Breivik appellerte til betrakters medfølelse og innlevelse samtidig kan det virke som hun viste at Jesus er forbildet som menneskesjelen skal søke.

Nikolai Astrup brøt også med de realistiske konvensjonene innen komposisjon og malemåte for å fange inn den stemningsfulle naturen med barnets naive øyne slik Gunnar Danbolt beskriver det i artikkelen «Kunstneren og naturopplevelsen».⁴⁶⁴ Likt med Astrup kan det virke som at Breivik utfordret og ikke fulgte de realistiske konvensjonene innen komposisjon. Hun gir inntrykk av å skildre det indre menneskelandskapet og utfordret dermed betrakters perspektiver og forutinntatte holdninger. Fremfor å forme og formidle menneskene mimetisk i teppet, kan man si at Breivik uttrykte menneskets karakter og den sannhet som kan bo i deres sjel.

Å søke sannhet og rettferdighet i arbeidet med veven

«Når eg skal ha eit fint sjeleleg spel i andleta, tenkjer eg på gilde gode menneskje som eg møter. Men når eg skal laga ypperstepresten o.l. lyt eg tenkja på folk som har likna på han.»⁴⁶⁵ Selv om Breivik vevde inn trekk fra personer hun selv kjente i de bibelske motivene, hentet hun inspirasjon til Jesus fra Bibelen. Gjennom sine bibelstudier studerte hun Jesus' innstilling og sinnelag, slik Thomassen har omtalt.⁴⁶⁶ Dersom hun opplevde problemer i kampen mellom rett og galt brukte hun gjerne veven til å uttrykke sin egen mening, og å ordne opp i problemene, ifølge Garatun-Tjeldstø.⁴⁶⁷ På lik linje med *Domedag* kan det synes som at Breivik brukte vevkunsten og de ulike håndverkprosessene som en slags meditativ og kontemplativ handling. *Mannane mine* er dermed ikke bare et uttrykk for hennes egne bibelske studier og tro, de kan også sies å være et uttrykk for Breiviks egen måte å oppnå sjelefred eller indre ro.

⁴⁶² Garatun-Tjeldstø, «Ragna Breivik Ei eldsjæl i norsk vevkunst», s.13

⁴⁶³ Næsse, *Ragna Breivik* (1981), s.7

⁴⁶⁴ Danbolt, «Kunsten og naturopplevelsen»,

⁴⁶⁵ Thomassen, «På vitjing hjå biletvevkunstnaren Ragna Breivik», s.10.

⁴⁶⁶ Thomassen, «På vitjing hjå biletvevkunstnaren Ragna Breivik», s.10.

⁴⁶⁷ Garatun-Tjeldstø, «Ragna Breivik Ei eldsjæl i norsk vevkunst», s.12

Menneskets sannhet eller sannferdighet kan ofte være skjult for andre mennesker. Ved å skjule seg bak såkalte yndige og søte masker kan man også skjule ondskapen som ligger i menneskets sinn. Næsse beskrev øverstepresten som «Det blaute smilet understrekar óg det forførande glatte menneske som støtt slepp unna.»⁴⁶⁸ Teppet *Lygn - Øvsteprest* kan synes å eksemplifisere hvordan menneskets sannhet og innerste verdi kan være skjult for andre mennesker som en slags maske. Den nedre delen av øversteprestens ansikt er nærmest hvitt og har doble konturer. (se fig. 28 og 29.) De doble konturene er spesielt synlige rundt hakepartiet. Hudfargen i pannen og rundt øynene er en tone mørkere og mer naturlig enn resten av det hvite ansiktet. Slik ser det ut for at øverstepresten har på seg en maske med en påmalt rød og søt munn. Øynene er små, med svarte pupiller som gir et stikkende blikk ikke så ulikt den skriftlærdes uttrykk. Øverstepresten og den skriftlærde fremstår dermed som både beregnende og slø. Jesus, Peter og Judas derimot har alle store og blå øyne. Deres blikk kan gi inntrykk av å være mer troverdige og uskyldige. I teppet *Lygn – Øvsteprest* har Breivik ved hjelp av den hvite masken med det søte og yndige smilet vist hvordan menneskene kan skjule både underliggende løgn, sløhet og ondskap.

«Eg trur det er den røynsla eg har fenge av livet, og dei krav eg set til meg sjølv om å finna inn til sanningi, og sjå livet frå dei ymse lagnader, og det som fylgjer med den, ein må ha.» Hvordan to mennesker kan betrakte det samme kunstverket og likevel få ulike opplevelser og mening ut av verket, var Breivik opptatt av. Forklaringen mente Breivik lå i menneskets egen livserfaring og dets evne til å søke etter sannheten slik hun selv alltid gjorde. Breivik holdt ofte kåseri i forbindelse med sine utstillinger og i oktober 1950 holdt hun et kåseri om «Kunsten å sjå».⁴⁶⁹ Breivik avsluttet kåseriet med: «Ser og ser og ikke skjeldner. Hører og hører og ikke forstår.» Dette er det samme bibelverset og sitatet som Breivik skrev på et fotografi til sin bror Nikolaus. (Fig.30) Teppeserien *Mannane mine* kan sies å illustrere Breiviks budskap om at alt ikke nødvendigvis er slik det kan fremstå ved første øyekast. Dette kan leses som at Breivik ønsket å trene opp og få betrakter til å se dypere både i seg selv og i Breiviks teppemotiv for å kunne skjelne den fulle og virkelige sannhet som der lå skjult.

⁴⁶⁸ Næsse, *Ragna Breivik* (1981), s.6

⁴⁶⁹ Håndskrevet manuskript av Ragna Breiviks kåseri «Kunsten å sjå», oktober 1950. Breiviks private arkiv.

Hvordan Breivik utfordrer betrakter

For å skjelve «sannheten» i *Mannane mine* må man ta seg tid til å studere teppene grundig. Breiviks interesse for undervisning og videreformidling av kunnskap kan ha gjort at betrakter har fått en sentral posisjon i Breiviks kunst. I tillegg til å arbeide med det materielle og de ulike håndverksprosessene for å få frem sitt estetiske verk arbeidet Breivik som vist aktivt med ideer (som for eksempel «kunsten å se») samt ulike formidlingsteknikker som skulle engasjere betrakter. Slik kan man hevde at Breivik alltid hadde betrakter i fokus på samme måte som mennesket er sentralt i Guds skaperverk. Breiviks kunst kan med andre ord sies å være en form for vekkelsekunst, hvor hennes mål var å få betrakter til å våkne opp fra sin passive holdning både i forhold til livet, men også i måten man betraktet kunsten.

For å få menneskene til å våkne opp og søke sannheten kan det virke som at Breivik valgte å utfordre betrakter. Fortellinger som Breivik mente passet til vevkunsten forklarte hun som «Det må være svart og hvitt, varme og kulde i de beretninger vi skal gjenfortelle med veven».⁴⁷⁰ Jesus lidelseshistorie er full av kontraster og dramatikk. Hadde Breivik fremstilt teppeserien slik man vanligvis ser eller hører bibelfortellingen fremstilt, er det mulig betrakter ville fortsatt å forholde seg passivt til historien. Det er måten Breivik tilkjennegir kontrastene på som kan sies å være annerledes og noe brutal. Ved første øyekast kan de seks figurene gi inntrykk av enhet og harmoni. De ulike benevnelsene som Breivik har vevd inn i teppene derimot; «vegvisar», «lygn», «maktsjuk», «anger» og «taalsam» bryter opp det ellers så harmoniske helhetsinntrykket. Teksten er vevd med forholdsvis store kantete bokstaver og det kan føles som om ordene gir betrakter et slags verbalt slag. Gjennom teppeserien har Breivik brukt den samme kvikke og klare talemåten som hun selv var kjent for å bruke når hun snakket, og som er omtalt i kapittel 3. Slik kan man oppleve hvordan Breivik ble ett med sin kunst. De konsise beskrivelsene på nynorsk, som også er teppenes titler, kan sies å være Breiviks måte å synliggjøre sitt engasjement for målsaken. I dag kan den nynorske teksten virke naturlig og liketil, men i Breiviks samtid kan det tenkes at den nynorske teksten kan ha virket både provoserende og utfordrende på sentrale personer av det bergenske borgerskap og kultureliten på Østlandet.

Den innvevde teksten kan sies å utfordre betrakter på en litt mer spissfindig måte også. I teppet Judas har Breivik vevd inn betegnelsen «Vegvisar». I Bibelen er det vanlig å

⁴⁷⁰ Rig, «Billedveverskene på Kunsthåndverkskolen», *Bergen Arbeiderblad*

presentere Jesus som veiviser.⁴⁷¹ Breivik har valgt å se bort fra denne måten å fremstille veiviseren på. På teppets bakside har Breivik satt på en lapp med bibelverset «Luk 22K.2.5 v.».⁴⁷² Bibelhenvisningen viser hvilken bibelhistorie Breivik har lagt til grunn for teppet. Når Judas fremstilles som veiviser kan det bety at det er han som viser øverstepresten og offiserene vei inn til Jesus i Getsemane-hagen. Judas er fremstilt med en dør som bakgrunn. Dette kan leses som at Judas åpner døren for ondskaper og slipper ondskaper inn til Jesus som er sannheten. Breivik velger med andre ord motiver og historier som er kjent for den vanlige betrakter og mye benyttet innen den religiøse kunsten, men verbalt utfordrer hun betrakter i hvordan historien skal leses og formidles.

Motivvalget kan også hevdes å utfordre betrakter. Teppe seks som viser Jesus med skattemynten er ikke en del av Jesus lidelsesfortelling. Dette kan ha medført at de som har sett hele serien under ett har fått inntrykk av at Breivik har blandet bibelfortellingene. I intervjuet med Garatun-Tjeldstø i magasinet *Folkekunst* forklares det at «når denne situasjonen frå Jesu liv er teken fram, er det som eit motbilette mot judas-gjerningi. Hadde han havt meir av Jesu ande og huglag, hadde ikkje pengane fenge herredøme yver han.»⁴⁷³ Det er noe uklart om det er Ragna Breivik eller Gerhard Garatun-Tjeldstø som sier disse ordene. Artikkelen gir imidlertid inntrykk av at Breivik har søkt å vise hvilken makt penger kan ha på menneskene. Dette kan være noe av bakgrunnen for at Breivik takket nei til de store beløp hun i sin tid ble tilbudt for Frægdagjeva-teppene, som er redegjort for tidligere. Breivik kan ha vært redd for å bli fristet og at pengene skulle få herredømme over henne selv.

Den kristne ikonografi og andre kjente symboler blir også utfordret i Breiviks teppe. Kunsthistorieprofessor Henrik von Achen redegjør i boken *Norske frontaler fra middelalderen i Bergen Museum*, at det var vanlig å fremstille apostelen Peter med to nøkler i hånden, og at menighetene var godt kjent med denne ikonografien.⁴⁷⁴ Det har skjedd endringen innen norsk religiøs ikonografi siden middelalderen. Likevel kan man si at regelen eller konvensjonen med å fremstille Peter med nøkler i hånden er blitt opprettholdt i religiøse motiver innen ulike kristne miljøer. Dette kan ha påvirket hvordan folk har lest og forstått Breiviks symbolbruk. I Breiviks teppe er det den skriftlærde som er blitt utstyrt med en nøkkel, ikke Peter. Tilsvarende er øverstepresten utstyrt med en hammer. I forhold til Jesus' lidelseshistorie kan nøkkelen symbolisere at den skriftlærde har nøkkelen til å tolke

⁴⁷¹ Joh.14:6 Jesus sier: Jeg er veien, sannheten og livet. Ingen kommer til Faderen uten ved meg

⁴⁷² Registreringskort HOM03282. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

⁴⁷³ Garatun-Tjeldstø, «Ragna Breivik – eldsjæl i norsk vevkunst», s.13

⁴⁷⁴ Von Achen, *Norske frontaler fra middelalderen i Bergen Museum* (1996), s. 15

skriftene.⁴⁷⁵ Måten den skriftlærde tviholder på nøkkelen kan også vise hvordan han er i ferd med å låse Jesus som er sannheten inne og holde ham skjult for menneskene. Hammeren kan tolkes som symbol på at det var øverstepresten som fikk Jesus stilt for domstolen. Når Breivik velger å snu om på den sedvanlige måten å fremstille de ulike bibelske personene på, kan man si at Breivik utfordrer og oppfordrer betrakter til å tenke selv.

Hammeren i øversteprestens hånd kan imidlertid også gi assosiasjoner til arbeideren og arbeiderbevegelsen. I etterkrigstidens store fresker i Oslo Rådhus kan man se at hammeren ble hyppig brukt i motivene. Da Rådhusmotivene ble skapt ønsket man å lage bilder som ga en moralsk appell til gjenreisningen av landet og inkluderte derfor arbeidslivet i en meningsfull, politisk og nasjonal sammenheng i kunsten, slik Gunnar Danbolt redegjør for i *Norsk kunsthistorie*.⁴⁷⁶ Breivik betraktet Frægdagjeva-teppene som et symbol på frigjøringskampen, slik det er belyst tidligere i oppgaven. Når Breivik har tatt i bruk hammeren i *Mannane mine* kan betrakter bli henledet til å se teppet i et mer politisk perspektiv. Man kan hevde at Breivik på et noe underfundig vis har skapt religiøs kunst som både inneholder sosiale og politiske elementer.

Breiviks tepper kan hevdes å inkludere kjønnsmessige aspekter i motivet også. Studerer man Lygn-Øvsteprest-teppet kan figuren sies å ha feminine trekk. **(Fig.24)** Den rødmalte munnen, pipekragen og den noe feminine drakten som kan minne om en kjole, kan leses som at det er en kvinne Breivik har søkt å fremstille. Breivik vevde som nevnt inn trekk fra personer hun selv kjente i de bibelske motivene. De feminine trekkene kan dermed skyldes likheten til en spesifikk person. Breiviks fellesbetegnelse *Mannane mine* antyder imidlertid at motivet skildrer en maskulin skikkelse. Øvsteprest figurens tvetydige identitet kan gjøre at betrakter kan få assosiasjoner til at ytre og indre identiteter ikke alltid trenger å samsvare, eller at motivet søker å utfordre det tradisjonelle kjønnsrollemønsteret. Teppeserien kan dermed hevdes å aktivere konseptuelle ideer i betrakter slik at nye bilder og tanker blir stimulert. Med hensyn til sitt medlemskap i Soroptimistforeningen kan det tenkes at Breivik har søkt å synliggjøre et budskap om kvinners rettigheter eller tanker omkring personers kjønnsidentitet. For en betrakter som søker å tolke det religiøse budskapet i Jesus lidelsesfortelling etter den bibelske fremstillingsmåten, kan både Jesus med skattemynten og den tvetydige figuren i Øvsteprest-teppet virke uklar og til dels forvirrende. Slik kan man si at

⁴⁷⁵ Næsse, *Ragna Breivik* (1981), s.7

⁴⁷⁶ Danbolt, *Norsk kunsthistorie* (2015), s.265

Breivik gjennom teppeserien *Mannane mine* har skapt et kunstuttrykk som kan åpne opp, men også delvis skjule for ulike tolkninger av teppets kunstneriske budskap.

Mannane mine kan sies å inkludere ideer, tro og prosesser i det estetiske verket som ikke bare førte kunstneren inn til det åndelige, men Breiviks virkemidler utfordrer og kan også føre betrakter inn til det åndelige om man tar seg tid og får anledning til å se hennes verk. Ved å ta i bruk et utvidet kunstbegrep skapte Breivik en kunst som var mangefasettert. På sin særegne og direkte måte fikk hun betrakter til å tenke over budskapet slik at nye tolkningsmuligheter kunne komme frem. Når betrakter tar seg tid til å reflektere over Breiviks verk vil hennes verks ulike irrganger åpne seg og Breiviks mål synliggjøres slik Johannes Heggeland beskrev det «Største løna hennar er likevel om folket vaknar opp, stoggar jaget og finn fram til den harmoniske livsrytmen, den som levande folkeleg kunst har so mykje å fortelja oss om.»⁴⁷⁷

Livet og kunsten – to sider av samme sak

Breiviks kunst og dens åndelige og estetiske uttrykk kan gi assosiasjoner til den ortodokse kirkekunsten slik ikonmaler Solrunn Nes redegjør for i boken *Mysteriets formspråk*.⁴⁷⁸ Ortodoks ikonografi har en form og skapelsesprosess som innbyr til kontemplasjon og innlevelse for både ikonmaleren og for den som betrakter ikonet. Nes beskriver fremstillingen av et nytt ikon som en kreativ dialog med modellen.⁴⁷⁹ Dette er ikke så ulikt hvordan Breivik kan gi inntrykk av å ha arbeidet med utformingen av spesielt Jesusfiguren i sin teppeserie. Videre redegjør Nes for hvordan ikonkunsten både er regelbundet og har et formspråk med en rekke særtrekk som kan minne om formidlingsteknikkene som Breivik også har benyttet i de bibelske teppene. Hun nevner bl.a. frontalitet, gullbakgrunn, rangperspektiv, forenkling og omvendt perspektiv.⁴⁸⁰ Dette er virkemidler som samlet skal understreke det universelle og tidløse med ikonets motiv. Breiviks tepper av *Taalsam Jesus* og *So gjev Keisaren det som Keisarens er og Gud det som Guds er* kan i likhet med det ortodokse ikonet gi inntrykk av å ikke være en illusjon av den fysiske verden, men heller en visjon av den åndelige og usynlige verden slik også *Domedag* kan betraktes. Dermed kan både *Domedag* og *Mannane mine* sies å være Breiviks middel for å nå inn til det åndelige.

⁴⁷⁷ Heggland, «Ragna Breivik og kunsten hennar», *Nationen*,

⁴⁷⁸ Nes, *Mysteriets formspråk* (2011).

⁴⁷⁹ Nes, *Mysteriets formspråk* (2011), s. 7.

⁴⁸⁰ Nes, *Mysteriets formspråk* (2011), s. 20-21

«...men eg er glad for dei 6. Eg er glad for at eg i billetteven fekk bruka sanninga – og billetteven og sanninga ælskar eg lika høgt for med den kan eg visa kven eg («sjølv») er.»⁴⁸¹ Breiviks kommentar i brevet til Niko kan gi inntrykk av at for Breivik var livet og vevkunsten to sider av samme sak. Gjennom egne håndverkprosesser ble hun ett med kunsten hun skapte. Hun kan sies å ha tatt i bruk et utvidet kunstbegrep som inkluderte og utfordret betrakter på flere områder. Analysene av både *Mannane mine* og *Domedag* har vist at Breivik gjennom sin kunst har fulgt visse prinsipper som kan gi inntrykk av at Breiviks kunst og kunstnerrolle var en syntese av både moderne internasjonale kunstretninger, norsk folkekunst og den religiøse ikonmalerens prinsipper samt den moderne kunstnerrollen. Gjennom å betrakte Breiviks kunst kan man få inntrykk av at Ragna Breivik betraktet kunstnerrollen som et kall fra Gud.

Oppsummering Domedag og Mannane mine

Breivik virker å ha være en ettertraktet kunsthåndverker som mottok flere forespørsler om vevoppdrag, men som ikke lot seg styre hverken av oppdragsgiver, motivskaper eller hva andre mente var korrekte eller passende håndverksteknikker. Hennes kunstneriske virke var betydelig mer enn å skape et rent estetisk verk. Breivik hadde en rekke ulike måter å arbeide med det materielle i møte med det immaterielle. Enten hun tok utgangspunkt i egne eller andre kunstners motiver medførte hennes kunstneriske bearbeidelse til at det ferdige verket ble et selvstendig kunstverk og nytolkning som kan gi uttrykk for Breiviks eget livssyn.

Hennes uttalelser og kunstneriske valg kan gi inntrykk av at Breivik betraktet seg som en moderne kunstner som arbeidet med å utvikle et tradisjonelt og folkelig kunstmedium. Det virker som hun har hatt et felles budskap med all sin kunst, hvor hennes kunstneriske bearbeidelse i egne motiv gjerne brøt med de realistiske konvensjoner innen komposisjon og uttrykk for å utfordre betrakter og synliggjøre hennes kunstneriske budskap om å alltid søke sannheten.

Salome gav det til Herodias sin mor (1958)

Teppet *Salome gav det til Herodias sin mor* (**fig. 31**) har et uhyggelig motiv med en enkel komposisjon. Bakgrunnen består av en gradert fargeflate med gråbrune fargenyanser i teppets nedre del og et bølgende skimmer av gylne og lyseblå fargetoner i teppets øvre del. Fargeflaten er brutt opp av rette linjer som danner et slags gjentakende rutemønster. Billedveven viser to kvinner med ansikt og kropp vendt mot betrakter. De holder et fat med et

⁴⁸¹ Brev fra Ragna Breivik til Niko 28.10.1956. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

blodig hode mellom seg. Figurene har naive ansiktstrekk og store proporsjonsforskjeller. Den minste av kvinnene har grå ansiktsfarge og med en vridd positur strekker hun fatet skremt mot den andre kvinnen som smilende tar imot med blussende kinn. Teksten «Salome gav det til Herodias sin mor» er vevd inn under fatet. Navnene «Salome» og «Herodias» er vevd loddrett i veven og blodet fra fatet kan synes å renne ned over Herodias navn. Kvinnene er ikledd moderne og figurnære selskapskjoler i rødt og grønt, hvor lyset spiller i kjolestoffets draperier mens skjørtekantene bølger mykt rundt kvinnenens ben. I teppets nedre venstre hjørne kan man skimte skyggesiden av en liten fjellformasjon. Billedteppet har rektangulær form (149 x 117 cm) og består av klare og avstemte farger i Breiviks maleriske stil. Billedteppet hvis navn og inspirasjon er hentet fra den kjente historien fra Bibelen hvor Herodias ber datteren Salome om å kreve Døperen Johannes sitt hode på et fat, tegnet Breivik selv kartongen til og ferdigstilte i 1958.

Salome gav det til Herodias sin mor er det nest siste av de i alt åtte bibelske teppene som Breivik skapte etter egne tegninger. Teppet kan som vist i analysen av *Mannane mine* både tolkes som et selvstendig verk, men også som del av en serie. *Salome gav det til Herodias sin mor* samt de øvrige bibelske teppene som Breivik skapte etter egne tegninger, ble ifølge Enerstvedt gitt som gave til Hordamuseet av Ragna Breiviks søsken.⁴⁸² De inngår i Hordamuseets samling og eies av Hordaland Fylkeskommune (i dag Vestland Fylkeskommune).⁴⁸³ Gjennom en nærlesning av *Salome gav det til Herodias sin mor* vil jeg undersøke hvordan Breivik skapte et subjektivt kunstuttrykk og formspråk som trekker på både moderne og tradisjonelle kunstretninger. Jeg vil belyse hvilke ulike inspirasjonsområder hun kan ha benyttet, hvilke tema hun kan virke å formidle samt hvordan hun vektla en subjektiv tolkning i sitt billedvevsuttrykk som kan hevdes å trekke på både symbolistisk og ekspresjonistisk kunsttradisjon. Ved å avslutningsvis betrakte teppet i lys av Breiviks uttalelser om vevkunsten og kunstnerrollen, vil jeg søke å gi en bedre forståelse av hvordan Breivik arbeidet med å utvikle norsk vevkunst. Før jeg fortsetter med analysen vil jeg gi en kort redegjørelse for bruken av motivet i kunsthistorisk kontekst. Dette vil synliggjøre hvordan Breiviks verk skiller seg fra andre kunstneres tolkninger.

⁴⁸² Enerstvedt, «En kunstsatt i Hordamuseet», s. 20

⁴⁸³ Digitalmuseet.no, <https://digitaltmuseum.org/021027881876/biletvev> Hentet:25.08.22

Et mye anvendt motiv

Salome og Herodias motivet er et velkjent motiv og en rekke kunstnere fra ulike kunstretninger har gjennom historien benyttet fortellingen som inspirasjon for å skape sin nytolkning av hendelsen. Foruten en rekke kirkelige utsmykninger har kjente malere som italienerne Tizian og Caravaggio, fra henholdsvis renessansen og barokken, skapt ulike tolkninger av historien om Salome. Mange kjenner nok også både Oscar Wilde's skuespill *Salomé* og komponisten Richard Strauss' kjente opera *Salome Op. 54*. Innen både nord-tysk og skandinavisk billedvev fantes det flere versjoner av Johannes endelikt og Herodes' gjestebud.⁴⁸⁴ Femtiåtte år før Breivik skapte sin tolkning av det kjente bibelske temaet, vevde Frida Hansen teppet *Salomes dans* (**fig. 32**). Teppets tittel og den innvevde teksten levner ingen tvil om hvilken fortelling Breivik ønsket å formidle. Med teppet står Breivik i en lang kunsttradisjon med ulike kunstnere som har skapt sine nytolkninger over det religiøse temaet i den kunstform de selv foretrakk.

Den store bredden av særegne uttrykk som finnes over det kjente temaet, kan synes å ha inspirert Breivik da hun utformet sin tolkning i sitt foretrukne medium. Breiviks komposisjon og uttrykk fokuserer på hovedpersonene i fortellingen. I de norske billedteppene fra 1600-tallet som viste Herodes' gjestebud benyttet man et stort persongalleri og det var gjestebudet søkelyset var rettet mot.⁴⁸⁵ Billedkomposisjonen var ofte delt opp i horisontale felt, gjerne adskilt med innvevde søyler (**fig. 33**). I tillegg hadde motivene en rekke detaljer og ornamentikk. Persongalleriet i Frida Hansens tolkning er redusert i forhold til de eldre teppene fra 1600-tallet. (**fig.32**) Ornamentikken, bordene og detaljene er imidlertid like rikholdige som i de eldre billedtepper, dog skapt i Frida Hansens kjente art nouveau stil. Breivik har erstattet ornamentikken og det store selskapet som ble fremhevet i de tidligere norske billedteppene med et skimrende fargespill i teppets bakgrunn. Synnøve Anker Aurdal etterlyste som nevnt innledningsvis komposisjon i sin kritikk av Breiviks bibelske tepper. *Salome gav det til Herodias sin mor* sin enkle oppbygging og komposisjon kan gi inntrykk av at Breivik ikke har klart å skape det uttrykk som tidligere billedvever med samme tema var kjent for. Det er imidlertid ikke sikkert at det var dette uttrykket Breivik søkte å gjenskape i sin tolkning.

Sammenlignet med Frida Hansen sitt teppe har Breivik i *Salome gav det til Herodias sin mor* redusert persongalleriet ytterligere. Hennes forenkling kan gi inntrykk av å benytte

⁴⁸⁴ Sjøvold, *Norsk Billedvev* (1976), s.49

⁴⁸⁵ Liium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 49-50

folkediktningens «sceniske totallslov» hvor flere enn to personer sjelden opptrer samtidig.⁴⁸⁶ Når Breivik i sin komposisjon har erstattet detaljer og ornamentikk med mangfoldige fargesjatteringer og rektangulære ruter i teppets bakgrunn gir det mindre inntrykk av perspektiv og dybde. Slik bygger hun videre på formspråket fra *Mannane mine*, men tar avstand fra egne tepper som *Domedag* og *Åsmund Frægdagjeva*. Forenklingen i *Salome gav det til Herodias sin mor* kan betraktes som en konsentrering av det vesentlige i motivet, noe som også Tizian og Caravaggio benyttet i sine Salome tolkninger. Nikolai Astrup betonte også Salomes følelser i etterkant av halshuggingen som vist i tresnittet *Salome* (**fig.34**). Salomes uttrykk i Astrups tolkning kan fremstå mer tankefull og besnæret enn redd. Frida Hansen kan også virke å ha fremhevet Salome som en selvstendig kvinne slik Lium har beskrevet Hansens stil i *Tekstilkunst i Norge*.⁴⁸⁷ Dette var en type fortolkning som var populær rundt århundreskiftet da Salome gjerne ble et symbol på den uavhengige og selvbevisste kvinnen.⁴⁸⁸ Motivet ble mye brukt innen symbolismekunsten, slik Michelle Facos blant annet har påpekt.⁴⁸⁹ Breivik kan ha kjent til både Astrup og de eldre kunsternes tolkninger og hentet inspirasjon fra dem.

Med sin versjon av Salome og Herodias motivet kan Breivik sies å utforske et kjent motiv for å skape sin egen nytolkning. Det kan tenkes at målet for Breivik ikke var å skape teknisk fullkommenhet innen linje og form, men heller et enkelt og mindre utstudert uttrykk som vektla både budskapet og stemningen. Etter denne korte gjennomgangen av Salome og Herodias i kunsthistorisk kontekst er det tid for å vende tilbake til analysen av verket.

Teppets komposisjon og oppbygging

Til tross for at Breivik har benyttet en enkel komposisjon kan oppbyggingen sies å skape dramatik til motivet. Betrakter man kvinnenes posurer danner mellomrommet mellom dem en trekantformasjon som leder ned mot offeret i midten. Fargetonene i denne del av bakgrunnen er lysere enn fargetonene bak kvinnene. Lyset som Breivik har vist med lyse felt i kvinnenes kjoler, fremstår å falle frontalt mot de to kvinnene. Slik blir trekantformasjonen fremhevet og dette skaper både dynamikk og uhygge til motivet. Det er Johannes avkappede hode blikket trekkes mot og som brenner seg fast i betrakters hukommelse. Breivik kan ha brukt trekantkomposisjonen, som man blant annet kjenner fra de store historiemaleriene og

⁴⁸⁶ Anker, *Folkekunst i Norge* (1998), s. 273

⁴⁸⁷ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 92

⁴⁸⁸ Facos, *Symbolist Art in Context* (2009), s. 132

⁴⁸⁹ Facos, *Symbolist Art in Context* (2009), s. 132

den klassiske akademikunsten, bevisst for å fremheve selve offeret i den kjente bibelhistorien. Selv om Breivik arbeidet og tok utgangspunkt i billedveven som tradisjonelt er knyttet til den norske folkekunsten, hentet hun også inspirasjon fra klassiske komposisjonsteknikker innen akademikunsten for å skape dynamikk og dramatik til sitt uttrykk.

Den graderte fargeflaten i teppets bakgrunn har maleriske sjatteringer og et abstrakt uttrykk. Breivik har brukt de samme farge- og vevteknikkene som beskrevet i forbindelse med Frægdagjeva-serien. I *Salome gav det til Herodias sin mor* teppets bakgrunn har teknikkene imidlertid skapt et abstrakt uttrykk som ligner et slags skimrende lys likt med teppene av Jesus i *Mannane mine*. (Fig. 21 og 25) Det er bare over Salome og Døperen Johannes sine hoder at dette skimrende lyset trer frem. Fargetonene bak kvinnene, samt Herodias hode, er av mer jevn og brunlig karakter. Lyset kan gi inntrykk av offerrøyk som stiger etter at Johannes har ofret livet.⁴⁹⁰ Ved å betrakte den gradvise overgangen fra brune jordlige farger over til det skimrende og lyse i teppets øvre del, kan man få følelse av å bevege seg fra det mørke verdslige over til det himmelske lyse. Slik minner abstraksjonen i teppets bakgrunn om tidlig kristen kunst og de bysantinske ikonmaleriene hvor gullbakgrunnen skulle symbolisere himmelsk lys eller det himmelske Jerusalem. Breiviks fokusering på det materielle og effektene hun fikk frem gjennom sin behandling av ullen kan også minne om hvordan de tidligere bysantinske kunstnerne ga form og farge til det åndelige.⁴⁹¹ Gjennom å bearbeide de estetiske egenskaper til den materielle verden ga Breivik form og farge til det himmelske.

Folkekunsten har også lange tradisjoner i bruk av figurative fremstillinger samt abstraksjon og forenkling. De abstrakte-geometriske formene uttrykker en høyere og uforanderlig orden ifølge Mikkel Tin sin artikkel *Abstraksjon i folkekunsten*.⁴⁹² De naturlige formene derimot knyttes til den jordiske eksistens. Rutemønsteret i kombinasjon med den skimrende bakgrunnen kan gi uttrykk for det evige og uforanderlige, mens figurene og de mørke farger kan betraktes som det forgjengelige slik folkekunsten gjerne uttrykte det. Når Breivik har kombinert et enkelt figurativt motiv med et abstrakt rutemønster kan det være prinsipper brukt blant annet innen folkekunsten hun har tatt utgangspunkt i. Interessen for å fremheve og formidle den norske folkekunsten ga Breivik ofte uttrykk for i sine intervjuer «...og eg nådde det eg ynskte meg, å skapa interesse for folkekunsten.»⁴⁹³ Denne interessen

⁴⁹⁰ Næsse, *Ragna Breivik* (1981), s.8

⁴⁹¹ Kiilerich, «The Aesthetic Viewing of Marble in Byzantium: From Global Impression to Focal Attention», s.24

⁴⁹² Tin, «Abstraksjon i folkekunsten», s. 252

⁴⁹³ Thomassen, «På vitjing hjå biletvevkunstnaren Ragna Breivik», s.10

delte hun med flere av kunstnerne og kunsthåndverkerne som var aktive i tiden rundt århundreskiftet og i mellomkrigstiden.

Den lette og stiliserte bakgrunnen med det enkle og rektangulære rutemønsteret kan også gi inntrykk av at Breivik har hentet trekk fra et mer moderne og abstrakt formspråk også. Ser man bort fra figurene og bare fokuserer på de rette linjene kan stripene og de rektangulære rutene gi inntrykk av å spille på det abstrakte og tidløse fra for eksempel brukstekstilene i mellomkrigstiden. Rette linjer og ruter var noe man ofte så i den tyske tekstilkunstneren Anni Albers' tepper fra 1920 årene.⁴⁹⁴ Her fantes riktig nok ingen figurer. Albers hadde sin utdanning fra Bauhaus-skolen, og «less is more» tankegangen derfra fikk stor påvirkning på perioden.⁴⁹⁵ Slik kan det tenkes at Breivik i utformingen av sitt eget formspråk har eksperimentert med de minimalistiske tendenser fra mellomkrigstidens brukstekstiler og det mer abstrakte og moderne uttrykk i billedveven som ble gjeldene i etterkrigsperioden.

Breiviks tidlige interesse for det materielle og at billedveven skulle forholde seg til omgivelsene, var ikke så ulikt Anni Albers' kunstfilosofi. Albers' tanker rundt tekstilkunst ble i etterkrigstiden realisert i Polen og hun fikk etterhvert stor innflytelse internasjonalt. I tillegg til å eksperimentere med materialet vektla Albers blant annet at tekstilet skulle forholde seg til rommet og arkitekturen.⁴⁹⁶ Dette gir gjenklang i Breiviks klare ytringer om hvor og hvordan både *Frægdagjeva*-teppene og *Domedag* skulle henge og være utstilt i rommet, og at tepper og arkitektur skulle passe sammen, som omtalt i de respektive analysene. Albers foredrag og tekster fikk ifølge Liium stor innflytelse på den frie tekstilkunsten. I 1950 og 1960 årene ble billedvevkunsten i Norge sterkt preget av Polen og Øst-Europa da flere tekstilkunstnere tok et studieopphold i Polen.⁴⁹⁷ Når Breivik fokuserer på det samme som Albers og det som i samtiden ble oppfattet som moderne innen tekstilkunsten, kan Breiviks uttrykk synes å trekke veksler på ideene fra samtidens moderne tekstilkunst. Det som norsk tekstilkunst ble opptatt av i løpet av 1950 og 1960-tallet, hadde imidlertid Breivik arbeidet med og tatt hensyn til i sitt kunstuttrykk i lang tid, slik både *Domedag*- og *Frægdagjeva*-analysene viser.

Fargenes doble symbolikk

Breivik foretrakk, i motsetning til Albers, det figurative innen tekstilkunsten. Hennes naive figurer med store proporsjonsforskjeller er i *Salome gav det til Herodias sin mor* kombinert

⁴⁹⁴ MoMa.org, «Anni Albers»

⁴⁹⁵ Liium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 118-119

⁴⁹⁶ Liium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 118-119

⁴⁹⁷ Liium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 119 og 147

med klare fargetoner. Både farger og figurer skiller seg fra fargetonene og figurstilen som Breivik brukte både i *Frøgdagjeva* og *Domedag*. Sammenlignet med de nevnte teppene kan nok fargene i både *Salome gav det til Herodias sin mor*, og *Mannane mine*, for enkelte minne noe mer om folkekunstens klare og rene fargeuttrykk. Enerstvedt påpekte at besøkende fra Øst-Europa var mer begeistret for *Apostelteppene* enn *Frøgdagjeva-serien*.⁴⁹⁸ Hun hevdet videre at Breiviks figurer lignet østeuropeisk kunst, både østeuropeisk folkekunst og moderne billedkunst.⁴⁹⁹ Dette forteller at publikums oppfattelse av Breiviks figurer varierer. I likhet med hvordan man kan oppleve at teppets bakgrunn veksler mellom et moderne og et tradisjonelt uttrykk, så gjør figurenes form og uttrykk det samme.

Figurenes farger kan imidlertid også gi vekslende uttrykk. Salomes røde kjole tiltrekker seg oppmerksomhet og fargen er ofte benyttet om både lidenskap og hat.⁵⁰⁰ Samtidig kan rødfargen gi assosiasjoner til blant annet glede, fare og revolusjon. Fargen på Salomes hårbånd og sjalet omkring hoftene er begge hvite. Dette kan ifølge fargenes symbolikk vise til Salomes renhet og uskyld.⁵⁰¹ Herodias purpurrøde slep derimot indikerer hennes keiserlige eller kongelige herkomst. Purpurfargen ble i tidligere tider oftest brukt til keisere og geistlige.⁵⁰² Det er en motsetningsfull farge som kan symbolisere både mørk mystikk og positiv kreativitet.⁵⁰³ Tilsvarende kan den grønne kjolen symbolisere både penger, borgerskap, håp og ulykke.⁵⁰⁴ Med tanke på bibelhistoriens fortelling kan Breiviks valg av den mørke grønnfargen få betrakter til å tenke på uttrykket «å være grønn av misunnelse». Grønnfargen i Breiviks uttrykk kan dermed leses som et tegn på både ulykke og sjalusi. Dobbeltheten i Breiviks fargebruk fører til at Salome kan leses både som aktiv deltakende, men også som et naivt og nærmest uskyldig verktøy for Herodias ondskap. Breivik kan gi inntrykk av å bruke fargenes doble symbolikk for å skape rom for ulike tolkninger.

«Det er festleg å laga fargar (...). Ein fargetone skal ha klang, vakker klang, det finst ikkje noko festlegare enn dette: Å blanda fargane slik at eit andlet får den rette klangen.»⁵⁰⁵ I *Salome gav det til Herodias sin mor* har Breivik brukt fargene for å få frem figurenes personlighet og karakter, likt som i *Mannane mine*. Salomes skremte uttrykk forsterkes

⁴⁹⁸ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.27

⁴⁹⁹ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.27

⁵⁰⁰ Steinbo, *Fargene forteller* (2006), s.40-41

⁵⁰¹ Steinbo, *Fargene forteller* (2006), s.111

⁵⁰² Steinbo, *Fargene forteller*(2006), s.48

⁵⁰³ Steinbo, *Fargene forteller* (2006), s.47

⁵⁰⁴ Steinbo, *Fargene forteller* (2006), s.43-44

⁵⁰⁵ Jerdal, «Ragna Breivik vår fremste biletvevar, fyller 60 år», *Dagen*

gjennom hennes grålige ansiktsfarge. Tilsvarende fremhever de varmrøde kinn Herodias triumferende smil. Betrakter tviler dermed ikke på hvem som har fått viljen sin i fortellingen som skildres. Gjennom alle Breiviks verk kan man få inntrykk av at fargene var et av hennes viktigste formidlingsverktøy. Når man søker å tolke hennes verk må dette vektlegges, vel så mye som man studerer hennes tegnestil og komposisjon.

Et naivt uttrykk

Selv om fargene var viktige for Breivik når hun formidlet sitt budskap, så overskygget det ikke hennes figurstil. Breivik har i *Salome gav det til Herodias sin mor* brukt kontrastfulle og ekspressive figurer med naive trekk fremfor naturtro gjengivelse i figurenes form, likt med figurstilen i *Mannane mine*. Salome er liten og har et skremt ansiktsuttrykk som danner motsetning til den dominerende og smilende Herodias. Proporsjonsforskjellene og en face fremstillingen fremhever det naive uttrykket. Kjolenes komplementære farger i rødt og grønt forsterker kvinnenens motsetninger, og fremhever forskjellene i mellom dem. Karaktermotsetning er et aspekt ved den sceniske totalsloven i folkediktningen som tydeliggjør fortellingen.⁵⁰⁶ Ved å fokusere på Salomes følelser viser Breivik øyeblikket hvor Salome innser hvilken udåd hun har gjort, ifølge Brigitte Næsse.⁵⁰⁷ Motivet kan dermed leses som Salome sitt «handlingsdramatiske moment», et annet viktig prinsipp i folkekunst og folkediktning.⁵⁰⁸

Den danske maleren Joakim Skovgaard (1856-1933) forenklet også sine religiøse motiver for å få en konsentrasjon om det vesentlige. Skovgaard var kjent innen den danske skjønstilen (danskeens versjon av det dekorative) og de bibelske figurer han skapte i sine fresker i Viborg Domkirke, tok ifølge Næsse, utgangspunkt i den gamle folke- og tidsstil.⁵⁰⁹ Breivik ble tidlige kjent med Skovgaards kunst da hun gjennom sin utdanning ved Bergen Kvindelige Industriskole hjalp til med å veve teppet *Dansk folkevise* etter forlegg av Skovgaard.⁵¹⁰ Det å forenkle samt å ofre naturlig fremstilling for ekspressive uttrykk kan ses både i ulike urbefolkningers kunst, folkekunst⁵¹¹ og middelalderkunst.⁵¹² Dette var impulser som ble brakt videre inn i den internasjonale avantgarde bevegelsen og de nye

⁵⁰⁶ Anker, *Folkekunst i Norge* (1998), s. 273

⁵⁰⁷ Næsse, *Ragna Breivik* (1981), s.8

⁵⁰⁸ Anker, *Folkekunst i Norge* (1998), s. 269

⁵⁰⁹ Næsse, *Ragna Breivik* (1981), s.3

⁵¹⁰ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 18

⁵¹¹ Anker, *Folkekunst i Norge* (1998), s. 274-277

⁵¹² Nees, *Early Medieval Art* (2002), s.206

kunstretningene rundt århundreskiftet. Man søkte, som nevnt i Breiviks biografi, et mer primitivt og naivistisk uttrykk som en reaksjon mot den klassiske og lærde salongkunsten. Breiviks naive uttrykk kan dermed virke å være vel så mye inspirert av de internasjonale kunstretningene, likt med hvordan Astrups naive malestil kan hevdes å være.

Et kjent symbol fra Bibelen er slangen som representerer både djevelen og ondskapen. I teppet har Breivik formet et av Herodias armbånd som en gullslange som gir inntrykk av å bukke seg oppover hennes overarm. I tillegg kan Salomes lyse sjal gi inntrykk av å være surret stramt rundt hennes hofter og midje. Sjalet kan minne om et bånd eller en slange som kveiler seg rundt henne og presser ut all luft. Ved hjelp av den grå ansiktsfargen ser man hvordan Salome sliter med å puste. I Frægdagjeva-serien har også Munthe brukt slanger som symbol på ondskap. Man ser det blant annet i hans akvarell *Den andre hallen* (**Fig.9**) eller i Breiviks tilhørende teppe *Den andre hallen kunne kerid paa golvi stod og trollid ivi ded raade*. (**Fig.8**) Slangene bukter seg opp av den store krukken på gulvet. Både Breivik og Munthe kan sies å ha lent seg mot kristen ikonografi i sitt kunstuttrykk for å formidle ondskapen i menneskelivsdramaet.

Salome gav det til Herodias sin mor tar opp igjen temaet om kampen mellom de onde og gode krefter fra Bibelen som Breivik formidlet i *Mannane mine*. Når Salome innser sin udåd får man inntrykk av at den onde handlingen ikke bare har drept Døperen Johannes, men handlingen kan også gi inntrykk av å kvele Salome. Salome trekker overkroppen bort fra Herodias og hun får en unaturlig vridd positur siden hennes føtter peker mot Herodias. Dette gir inntrykk av at Salome både trekker seg bort fra Johannes og Herodias, samtidig som hun motvillig går mot dem. Det skremte ansiktsuttrykket forsterker de motstridende følelsene. Det kan virke som om Salome prøver å skape en avstand både fra Herodias og selve handlingen. Motivet kan på denne måten tolkes som Salomes indre kamp, hvor Salome blir selve symbolet på den gjentakende kampen i menneskesinnet.

Temaet kobler Breiviks kunst sterkt til Gerhard Munthes kunst, da budskapet er sentralt i folkevisene og folkeeventyrene som både Breivik og Munthe tok utgangspunkt i. Menneskelivsdramaet og temaet om kampen mellom det onde og det gode var sentralt også i den religiøse middelalderkunsten, ifølge Lawrence Nees.⁵¹³ En rekke kunstnere innen ulike sjangre har som vist i innledningen av analysen utforsket det samme temaet. Slik føyer Breiviks kunst seg nært opp til annen religiøs kunst også. I *Salome gav det til Herodias sin*

⁵¹³ Nees, *Early Medieval Art* (2002), s. 219

mor gjentar Breivik temaet om den indre kampen med jaget etter makt og penger, løgn, svik, fall og oppreisning som man har sett både i *Åsmund Frægdagjeva* teppene, *Domedag* og *Mannane mine*. Slik fremstår temaet å være karakteristisk for store deler av Breiviks kunst.

At kampen mellom godt og vondt var dagsaktuell viste Breivik gjennom figurenes bekledding og frisyre. Den grønne selskapskjolen med dyp utringning samt Herodias oppsatte hår, fremhever hennes modne og moderne fremstilling. Salomes enklere røde kjole med rund hals kombinert med løst hår og hvitt hårbånd, viser en mer uskyldig fremtoning. Hun er imidlertid også forholdsvis moderne kledd. Breivik kan igjen hevdes å ha brukt folkekunstens formidlingsteknikker. Hun ikler figurene en form for hjemlig bekledding, a la sagnets naturalisering, som alle forstår og kjenner til.⁵¹⁴ Fargene og bekleddingen viser figurenes personlighet. Breiviks bruk av moderne bekledding fremfor romerske drakter kan være et tegn på at Breivik selv anså kampen som fortsatt like aktuell som da handlingen først fant sted.

Bekledding og motsetninger i motivet kan også være Breiviks uttrykk for hvordan hun opplevde samfunnets maktstrukturer. Breivik viser Herodias rikdom ved hjelp av en taftlignende selskapskjole samt flere gullarmbånd. I tillegg er hun utstyrt med gullringer, halskjeder og lange øredobber. Herodias datter Salome hadde nok også stor rikdom ettersom faren hadde vært tetrark. Hun er likevel ikledd en enkel og mer uskyldig utformet kjole og en enkel gullenke i Breiviks motiv. Slik står hun i kontrast til Herodias. Det kan være folkekunstens motsetningslov Breivik trekker på, men man kan også få inntrykk av at Breiviks fokus har vært å synliggjøre hvilken effekt penger og rikdom kan ha på mennesker. Man kan således se Salome som representant for det folkelige og de enkle kår, mens borgerskapets fremtredende posisjon i samfunnet er uttrykt ved Herodias. Dermed kan man si at Breivik i *Salome gav det til Herodias sin mor* også tok opp sosiale og politiske tema i sitt religiøse verk slik slik *Mannane mine*-analysen også har belyst.

Breiviks måte å utvikle vevkunsten

Den naive figurstilen som Breivik har kombinert med en naturtro gjengivelse i kvinnenes bekledding kan virke utfordrende på betrakter. Breivik har benyttet den myke ullen med matt overflate, likevel kan man få inntrykk av at kjolene fremstår som skapt i skimrende taft eller silke. Draperiene i de figurnære kjolene er nøye modellert slik at man tilsvarende kan få inntrykk av at Breivik har søkt å gjengi et naturtro uttrykk. Dette står i motsetning til hvordan kvinnenes naive ansiktstrekk er utformet samt figurenes store proporsjonsforskjeller. Da Emily Mohr betvilte Breiviks tegneegenskaper kan hun ha betraktet Breiviks uttrykk i lys av

⁵¹⁴ Anker, *Folkekunst i Norge* (1998), s. 272-273

de klassiske prinsipper innen den såkalte salongstilen hvor målet var å skape naturtro gjengivelse av figurene. Mag.art. Brigitte Næsse hevdet som tidligere påpekt at Breivik benyttet et formspråk med røtter i folkekunsten og derfor burde Breivik tolkes etter folkekunstens prinsipper.⁵¹⁵ Folkekunsten er ifølge Næsse like mangfoldig som elitekunsten, men mindre bundet i forhold til illusjonistisk stil og naturtrohet.⁵¹⁶ For å forstå Breiviks kunst kan det virke som om både Mohr og Næsse på ulikt vis har søkt å plassere Breiviks verk innen forhåndsbestemte stilkategorier.

Det å strukturere Breiviks kunst innen forhåndsgitte stiler og kategorier kan hevdes å bryte med Breiviks eget kunstsyn. Breivik har, som nevnt i innledningen og i Frægdagjeva-analysen, gitt uttrykk for å mislike begrensninger som andre prøvde å tillegge hennes kunst. Enten hun omtalte reglene som «diktatur» eller hun ga uttrykk for at «de såkalte allvitende stuelærde» ikke forsto seg på vevkunst, så kan man få inntrykk av at hun opplevde begrensningene som hinder for vevkunstens utvikling.⁵¹⁷ Motsetningsforholdet mellom figurenes naive utforming og kjolenes naturtrohet kan tyde på at dette ikke handler om Breiviks tegneferdigheter eller om hennes formspråk hadde røtter i folkekunst eller akademisk kunst. Det kan derimot virke som at Breivik har tatt bevisste valg og brukt formidlingsteknikker som har skapt et mer naivt og stemningsfullt bilde

Breiviks kunstneriske bearbeidelser i *Salome gav det til Herodias sin mor* reflekterer med andre ord flere ulike stilretninger innen akademisk kunst samt trekk fra den religiøse folkekunststradisjonen likt med *Mannane mine*. Det kan hevdes at hun har utviklet og skapt et eget formspråk som ikke passer med de tradisjonelle stilkategoriene, men som befinner seg i spenningen mellom tradisjon og fornyelse. Slik kan man hevde at Breivik arbeidet med å utvikle vevkunsten. Ved å se *Salome gav det til Herodias sin mor* i lys av ulike kontekster og redegjøre for hvordan teppet gir inntrykk av å vise Breiviks subjektive uttrykk, vil jeg nå ytterligere redegjøre for hvordan teppet kan representere moderne og tradisjonelle kunstretninger samt inneha flere budskap og tolkningsmuligheter.

Teppets tolkningsmuligheter og Breiviks subjektive uttrykk

Teppet består som vist av en rekke spor som på ulikt vis fremhever den religiøse fortellingen. Når Herodias navn er vevd inn i blodsporene etter Johannes' avkuttete hode blir

⁵¹⁵ Næsse, *Ragna Breivik* (1981), s.5

⁵¹⁶ Næsse, *Ragna Breivik* (1981), s.5

⁵¹⁷ Begrepene «diktatur» og «de såkalte allvitende stuelærde» er hentet fra henholdsvis Breiviks brev til Sigrun Nansen 20.04.50. Hordamuseets arkiv og fra Bergens Aftenblad, «Teppevævning og teknisk utvikling»

skyldspørsmålet tydelig plassert. Slik er det lite som er tilfeldig med Breiviks motiv. Den lille fjellformasjonen i teppets nedre venstre hjørne er imidlertid lett å overse. Analysen av *Mannane mine* har vist hvor sentralt Breiviks livssyn var i hennes kunst og den biografiske redegjørelsen har tilsvarende vist hvordan hun gjerne ga uttrykk for dette. Herodias bakgrunn har en jevn brunlig tone som er mørk i forhold til den skimrende bakgrunnen til Salome. Når man kan få inntrykk av at Salome er plassert foran en fjellformasjon kan det vise til en rekke fjell i Bibelen samt gi assosiasjoner til historien i Bibelen som handler om å bygge sitt hus på fjell fremfor sandgrunn.⁵¹⁸ Selv om fjellformasjonen kan være vanskelig å gi en entydig tolkning av, kan teppet gi inntrykk av å formidle at når man møter motgang og fristelser i livet må man stå grunnfestet i sin tro for å få frelse. Når Salome innser sin udåd og angreer det hun har gjort, kan det skimrende fargespillet over hennes hode vise at hun er tilgitt og har fått frelse. Slik kan teppet tolkes å skulle fungere religiøst oppdragende på betrakter.

I tillegg til at hennes kunst skulle oppdra betrakter i tråd med kristne verdier kan man få inntrykk av at Breivik vektla sitt ansvar for fellesskapet gjennom kunsten ved å bruke kunsten som et medium som viste til idealer som var større enn en selv. Breiviks interesser for vevkunsten, målsaken samt kvinners rett til utdanning er belyst i Breiviks biografi. Den amerikanske kunsthistorikeren Michelle Facos redegjør for symbolismebevegelsens betydning i *Symbolist Art in Context* og argumenterer for hvordan symbolismen ble en måte kunstnere kunne møte usikkerheten og den økte fremmedgjøringen som var et resultat av økt urbanisering og en kompleks verden. Pessimistene responderte med dekadanse og degenerasjon mens optimistene reagerte med idealisme og reform.⁵¹⁹ *Salome gav det til Herodias sin mor* gir inntrykk av at Breivik anså kunsten som å være både en politisk og følelsesmessig handling. Dette kan sies å samsvare både med Gerhard Munthe og Arts and Craft-bevegelsen. Når Breivik viser de religiøse idealer og Døperen Johannes' offer for sin sannhet, kan billedveven tolkes som et uttrykk for Breiviks verdier i livet og hvordan hun selv ofret seg for tekstilkunsten eller kjempet for kvinners rettigheter og målsaken. Det kan virke som om Breivik søkte rettledning gjennom mystikk og religion og at hun vektla det naturlige og ekte i kunsthåndverket tilsvarende Facos redegjørelse av andre optimistiske idealistkunstnere.⁵²⁰ *Salome gav det til Herodias sin mor* kan således tolkes som symbolismekunst hvor ideen holdes høyere enn handlingen og objektet.

⁵¹⁸ Matt. 7:24-28

⁵¹⁹ Facos, *Symbolist Art in Context* (2009), s.91

⁵²⁰ Facos, *Symbolist Art in Context* (2009), s.91

Breivik uttalte om kunsten. «Vi treng det vakre og skjønne for å møte det vonde med det gode.»⁵²¹ Ved å sammenfatte en religiøs fortelling, folkekunst og kunsthåndverk, med moderne verdier, beskrivelse og dekorasjon kan man si at Breivik skapte et verk som adresserte hennes bekymring og utfordring samtidig som det hadde røtter i tradisjonen. Dette er nokså sammenfallende med Facos lesning av Munthes akvarell «Den kloke fugl».⁵²² I tråd med hvordan Facos definerer symbolisme kan man si Breivik manipulerte farge, form og komposisjon for å synliggjøre ideer og sin likegyldighet til naturalistisk avbildning.⁵²³

Kombinasjonen av det ekspressive og naturtro formspråket viser at Breivik har fulgt sine egne lover og regler. Det å ofre naturlig fremstilling for ekspressive uttrykk var som nevnt ikke bare brukt innen folkekunsten, man kjenner det bl.a. igjen fra den moderne ekspresjonistiske kunsten i mellomkrigstiden også. Gjennom ekspresjonismen uttrykte kunstneren sine egne reaksjoner på virkeligheten og godkjente ikke andre lover og regler enn det kunstneren selv skapte, slik Gunnar Danbolt har beskrevet det.⁵²⁴ Med sine egne former og fargeuttrykk brøt de ekspresjonistiske kunstnerne med konvensjonene og det dominerende kunstsynet i samtiden hvor kunsten var overordnet individet.⁵²⁵ Likt med sine material og teknikkvalg og stilen i *Mannane mine*, fortsatte Breivik å blande stiler og uttrykk i *Salome gav det til Herodias sin mor*.

Salomes redde ansiktsuttrykk og Herodias brede smil ligner teatraliske masker. De naive og teatraliske ansiktene kan være et symbol på at det kan ligge mer bak et ansikts brede, forførende eller uskyldige smil likt med hvordan Breivik uttrykte øverstepresten i *Mannane mine*. I 1950 holdt som tidligere nevnt Breivik foredrag i Soroptimistforeningen og uttalte bl.a.: «Et blidt, søtt ansikt kan bedra, og et sint utseende kan romme en god sjel».⁵²⁶ Når man betrakter Herodias brede smil og ser det i lys av hva hun har gjort ifølge bibelhistorien, kan det gjenspeile sitatet fra Breiviks foredrag. Breivik betraktet ifølge Enerstvedt billedveven som et uttrykksfullt og personlig verktøy da teknikk og fargevalg skaper ulike uttrykk selv om motivet ellers er likt.⁵²⁷ Breivik kan ha valgt det ekspressive uttrykket for å gjenta sitt budskap både fra Soroptimistforedraget og fra *Mannane mine*.

Det ekspressive uttrykket kan imidlertid også ha sammenheng med hvordan Breivik brukte vevprosessene som en meditativ prosess. Breiviks tidligere gjengitte forklaring på

⁵²¹ I.A., ««Aasmund Fregdagjæva» frå Telemark», *Telemark Arbeiderblad*

⁵²² Facos, *Symbolist Art in Context* (2009), s.157

⁵²³ Facos, *Symbolist Art in Context* (2009), s.1

⁵²⁴ Danbolt, *Norsk kunsthistorie* (2015), s. 284

⁵²⁵ Danbolt, *Norsk kunsthistorie* (2015), s. 284

⁵²⁶ Norsk Soroptima, «Bergen Soroptimistklubb», s.7

⁵²⁷ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 36

hvordan figurene i *Mannane mine* hentet ansiktstrekk fra personer Breivik kjente, kan sies å støtte opp om ideen som den ekspresjonistiske kunsten var tuftet på. I analysen av *Mannane mine* redegjorde jeg for at teppene kan tolkes å være et uttrykk for Breiviks måte å oppnå sjelefred. Når Breivik i sitt brev til Sigrun Nansen uttrykte «Hadde jeg bare havt arbeidsrom – så hadde jeg arbeidet baade natt og dag på en Munthekartong..(..)..jeg maa veve efter en som der er billedvirkning, fantasi, aand og karakter, og fremforalt harmoni og skjønnhet...» kan det ha vært nettopp indre ro Breivik opplevde ved å veve etter Munthes motiver.⁵²⁸ Da er det ikke så unaturlig om Breivik kan ha valgt en motsatt tilnærming i stiluttrykk når hun valgte å bruke veven for å bearbeide egne vanskelige opplevelser. Det kan tenkes at Breivik har ønsket å gi uttrykk for hvor vanskelig det kan være å få indre sjelefred og ro. Slik kan det tenkes at Breivik valgte å arbeide parallelt med ulike stiler i veven etter hva som var hennes mål med selve vevprosessen.

I lys av ekspresjonismen kan *Salome gav det til Herodias sin mor* tolkes å være et uttrykk for hvordan Breivik opplevde sin rolle som kunsthåndverker i forhold til Husfliden. Breivik vant, som tidligere nevnt sin gullmedalje med diplom for to kunstvevtepper på Verdensutstillingen i Rio de Janeiro i 1922. Husfliden sendte Breiviks teppe *På Havets Bund* til verdensutstillingen mens Breivik selv sendte inn og presenterte *I Trollebotn*.⁵²⁹ I ettertid ble det ifølge Enerstvedt «en diskusjon» mellom Breivik og Vestlandske Husflidslag om hvem som var rettmessig eier av gullmedaljen.⁵³⁰ Det var først i 1947 at Vestlandske Husflidslag ved styrets formann Emily Mohr anerkjente Breivik som innehaver og eier av gullmedaljen. Brevet fra Vestlandske Husflidslag påpekte imidlertid at «ingen av de nåværende styremedlemmer i Vestlandske Husflidslag var medlem av Bergens Husflidsforenings styre i de årene disse beklagelige inkurier forekom.»⁵³¹ Dette kan leses som at Vestlandske Husflidslag med styrets formann ikke betraktet seg som en del av diskusjonen med Breivik.

Ragna Breivik var imidlertid ikke enig i sistnevnte påstand slik man kan lese av hennes brev til Vestlandske Husflidslag fra 1949. I 1948 ble jubileumsskriftet *Vestlandske Husflid gjennom 50 år* utgitt og ifølge et brev fra Ragna Breivik til Vestlandske Husflidslag var Husflidslagets holdning uendret.⁵³² Dette begrunnet Breivik med at Husflidslaget på side

⁵²⁸ Brev til Sigrun Nansen fra Ragna Breivik 20.04.50: Hordamuseets arkiv.

⁵²⁹ Brev fra Vestlandske Husflidslag ved Emily Mohr til Ragna Breivik 16.01.1947. Hordamuseets arkiv.

⁵³⁰ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 24

⁵³¹ Brev fra Vestlandske Husflidslag ved Emily Mohr til Ragna Breivik 16.01.1947. Hordamuseets arkiv.

⁵³² Brev fra Ragna Breivik til Vestlandske Husflidslag 29.07.1949. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen

142 i det nevnte skrift anførte: «Ved verdensutstillingen i Rio de Janeiro deltok foreningen med to billedvevtepper av den kjente kunstveverske Ragna Breivik. Teppene ble tildelt gullmedalje.»⁵³³ Med denne tekst opprettholdt Husfliden, ifølge Breivik, sin forståelse av at det var Husfliden som hadde vunnet medaljen og hun skrev «Jeg finner det tilstrekkelig å peke på dette. Det taler for seg selv.»⁵³⁴ Det er denne kampen med Husfliden *Salome gav det til Herodias sin mor* kan gi inntrykk av å representere. Salome i teppets motiv kan tolkes som et symbol på Breivik selv. Johannes Døperen sitt blodige hode kan tolkes å være et symbol på sannheten om hvem som vant gullmedaljen og som Breivik kjempet for. Herodias kan tilsvarende sies å representere Vestlandske Husflidlag. Det skimrende lyset som strekker seg opp fra Johannes sitt hode og mot Salome i teppets bakgrunn kan vise hvordan Breivik gikk seirende ut av diskusjonen med Husfliden. Slik kan det tenkes at for Breivik hadde sannheten seiret på samme måte som man kan hevde at det gode og rettferdige alltid seirer over løgn og urettferdighet både i Bibelens fortellinger og , Frøgdagjeva folkevisen.

De ulike tolkningsmulighetene som er belyst er eksempler på hvordan Breiviks kunst kan forstås på flere måter og sies å representere ulike kunststiler. Hennes bruk av et utvidet kunstbegrep kan virke å ha blitt misforstått eller oversett av enkelte som har uttalt seg om hennes vevkunst. Hvordan Breivik omtalte vevkunsten, enten teppene var etter Munthes motiv eller etter hennes egne tegninger, kan forklare hvordan hun til tider opplevde at vevkunsten ble forstått og mottatt. Før jeg avslutter analysen vil jeg derfor se *Salome gav det til Herodias sin mor* i lys av Breiviks uttalelser på dette området. Dette kan være med å kaste lys over hvordan Breivik opplevde vevkunstens posisjon i forhold til maleri og øvrig kunst og hvilket syn hun hadde på vevkunstens utvikling.

Vevkunstens status og utvikling

«Bondekunst (...) Vil ein fram med slik kunst, få folk til å sjå bakgrunnen for han, so nemn ikkje bonde-namnet!...(..) Då skyr dei. Men gjev det eit anna namn eller lat utlandet opna augo våre, då kanskje - !»⁵³⁵ På sin sedvanlige og direkte måte fortalte Breivik i et intervju i avisen *Nationen* for hvordan hun selv hadde opplevd at folk i større bysamfunn omtalte vevkunsten og den kunstformen som for henne var et uttrykk for den norske folkekunsten. Det var nok denne direkte og klare talemåten som ga Synnøve Anker Aurdal med flere inntrykk av at Breivik var bitter. Man kan få inntrykk av at Breivik opplevde at vevkunsten ikke ble

⁵³³ Brev fra Ragna Breivik til Vestlandske Husflidslag 29.07.1949. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen

⁵³⁴ Brev fra Ragna Breivik til Vestlandske Husflidslag 29.07.1949. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen

⁵³⁵ Heggland, «Ragna Breivik og kunsten hennar» , *Nationen*,

anerkjent på lik linje med annen kunst. Likevel virker det som at hun aldri ga opp å arbeide for vevkunsten som hun betraktet som like ekte, sann og ærlig som annen kunst. «– Å jau. Og det er just det store. Eg veit at dette vil leva, og at det i framtida vil fortelja noko om vår eiga soge. Då tyder det mindre om det ikkje er so mykje rømd å finna for arbeida mine nett i dag.»⁵³⁶ Breiviks svar fra 1954 på om «ekte kunst» ikke var tidløs kan leses som at hun selv hadde stor framtidstro både for vevkunsten og for sine egne verk. Selv om noen opplevde henne som bitter, slik Synnøve Anker Aurdal har gitt uttrykk for, kan hun også gjennom sin uttalelse om vevkunsten oppleves optimistisk.

Ragna Breivik kan sies å ha vært en kunstner med stort pågangsmot. I lys av diskusjonene omkring vevteknikkens «ubrutte tradisjoner til norsk middelalder» som blant annet Øystein Parmann i boken *Norsk Billedvev*⁵³⁷ refererte til, var Breivik uenig med Else Halling og hennes meningsfeller om hvilken måte man skulle utvikle den nye norske vevkunsten. Breivik kan tolkes som en kunstner som hadde stor framtidstro på vevkunsten. En kunstner som hverken var redd for å stå alene for en sak eller var opptatt av å følge strømmen og sin samtids oppfattelse av hvilke teknikker, ull og uttrykk som var korrekte i forhold til ny norsk vevkunst. Da hun i 1926 blant annet uttalte seg om vevkunstens og teppevevningens utvikling ga hun følgende svar om teknikk og uttrykk:

Tænk Dem om man vilde si til malerne i vor tid at nu fik de værsaagod holde op med smørieriet sit og male slik som man malte i den tidlige middelalder. Det vilde være helt analogt med de krav, man nu stiller til teppevævningen. – Nei, jeg skal si Dem noget: Jeg er saa glad, fordi jeg har noget som ingen kan ta fra mig, og det er min hjertens mening. Og saa kan de saakaldte fagfolk faa lov til at snakke saa meget de vil.⁵³⁸

Breivik kan gi inntrykk av å være som Åsmund i folkevisen, hvor hun kjempet for vevkunsten som i hennes syn var en kunstform som var likestilt med malerkunsten og de øvrige kunstformer. Slik var vevkunsten både ekte, norsk og sann samt uavhengig av tid og sted.

Sitatene om hvordan Breivik frarådet å bruke bondenavnet om vevkunsten kan tyde på at hun opplevde at folk flest satte likhetstegn mellom vevkunst og folkekunst, og at begge deler ble mindre anerkjent enn øvrig kunst særlig i bymiljøene. For å få et vellykket resultat mente Breivik at kunstneren skulle stille krav til seg selv, være oppriktig og ekte.⁵³⁹ *Salome*

⁵³⁶ Heggland, «Ragna Breivik og kunsten hennar», *Nationen*,

⁵³⁷ Parmann, *Norsk Billedvev: et atelier og en epoke* (1982), s.25

⁵³⁸ Bergen Aftenblad, «Teppevævning og teknisk utvikling»

⁵³⁹ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 38-39

gav det til Herodias sin mor kan tolkes som et uttrykk for hvordan Breivik mente man skulle ofre seg for vevkunsten. Breivik ofret alt for de tidkrevende arbeidsteknikkene og prosessene som hun mente ga det beste resultat og som samsvarte med hennes kunstsyn. Slik kan man si at Breivik var tro mot sine verdier og morsarv selv om hun ble kritisert for å ødelegge det tekstile uttrykk. Man kan si at Breivik vevde som en musiker og levde seg inn i og ble ett med kunsten og veven. For som Breivik selv uttalte det «Eg er glad for at eg i billetteven fekk bruka sanninga – og billetteven og sanninga ælskar eg lika høgt for med den kan eg visa kven eg («sjølve») er.»⁵⁴⁰

Oppsummering Salome gav det til Herodias sin mor

Kunstnere har i alle tider latt seg inspirere av hverandres forskjellige uttrykk og stiler. I *Salome gav det til Herodias sin mor* har Breivik hentet inspirasjon og blandet trekk fra både religiøs kunst, folkekunst, moderne uttrykksmåter og abstrakte former. Breivik utforsket og videreutviklet det materielle i møte med det immaterielle og skapte sitt eget kunstneriske uttrykk og formspråk som ikke passer inn i de tradisjonelle stilkategoriene.

Breiviks kunst kan virke å ha vært både en religiøs, politisk og følelsesmessig handling hvor kunsten både hadde en oppdragende og forskjønnende funksjon. Foruten å formidle den bibelske historiens religiøse budskap, kan hennes nytolkning gi inntrykk av å formidle Breiviks subjektive tanker og opplevelser slik at hennes kunst kan hevdes å være eksempler på både ekspresjonistisk og symbolistisk kunst. Synnøve Anker Aurdals og Emily Mohrs påstander om amatørarbeid og manglende tegneegenskaper kan gi inntrykk av å ha misforstått og feiltolket Breiviks kunst. Når man betrakter Breiviks tepper i lys av ulike kontekster kan hennes kunst hevdes å være både nyskapende, personlig og original samt skapt i spenningen mellom tradisjon og fornyelse.

⁵⁴⁰ Brev fra Ragna Breivik til Niko 28.10.1956. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

6. Refleksjon over den kunsthistoriske fremstillingen av Ragna Breiviks kunst og hennes inkludering i en etablert vevtradisjon i Norge

Gjennom min redegjørelse av tidligere forskning i kapittel 2 mener jeg å ha belyst at Ragna Breiviks kunst på flere områder kan sies å være oversett og at vevkunsten fra perioden 1900 til 1960 kan oppleves å være noe mangelfullt forsket på. Grunnet hvilke perspektiver man har tatt utgangspunkt i, kunsthåndverksfagets strukturingsprinsipp og vektleggingen av blant annet selvstendighetskampen, kan både Breivik og vevkunsten på ulikt vis sies å være presentert som forholdsvis ensartet. Breivik og flere billedveversker fra de lokale husflidslag blir i hovedsak fremstilt som passive håndverkere som særlig kopierte Gerhard Munthes motiver. Teknikk og materialitet virker å være underordnet komposisjon, og av den grunn blir deres vevkunst hverken anerkjent som nyskapende eller original. Vevoppdrag for offentlig utsmykning av kirker og kirkekunst fra mellomkrigstiden kan synes å være underkommunisert. Ragna Breiviks hyppige bruk og hyllest av Munthes dekorative motiver samt den begrensede omtalen som hennes religiøse verk har fått, har presentert Breivik som «Munthes lille veverske». Når noen kunstnere fremstår å bli mindre kritisert enn andre og kunsthistorie forfattere har tatt i bruk retorikk og til dels nedsettende omtale i beskrivelse av vevstiler fra ulike geografiske områder i landet, kan tidligere forskning virke å være både tendensiøs og mer subjektivt fremstilt enn den burde ha vært.

De etablerte sannheter om både Ragna Breiviks verk og vevkunsten i perioden 1900 til 1960 er blitt utfordret og imøtegått både av nytt arkivmateriale og min nylesning av Ragna Breiviks biografi og verk i henholdsvis kapittel 3, 4 og 5. Gjennomgangen av Breiviks biografi har vist at Breivik både var en engasjert, arbeidsom og målbevisst kunsthåndverker fra bondestanden på Vestlandet, som med et religiøst livssyn gjerne ga uttrykk for sine meninger. Hennes interesser både for plantefarger, norsk vevkunst, kvinners rettigheter og målsaken kan gi inntrykk av å ha fått henne til å søke utvikling innen vevkunsten, men også utvikling for seg selv og kvinner generelt. Gjennom verksanalysene er det demonstrert at Breivik kan gi inntrykk av å ha brukt kunsten som et middel for å uttrykke hva hun mente om de ulike temaene som engasjerte henne. Ved å arbeide med det materielle og de særegne teknikker innen vevkunsten i kombinasjon med sitt livssyn og engasjement, kan Breivik hevdes å både skille sin kunst fra Munthe og ha utviklet et kunstsyn og subjektivt formspråk som inkluderte ideer, prosesser og betrakter i det estetiske verket. Slik kan hennes kunst hevdes å både ha en oppdragende og forskjønnende funksjon. Både med sitt kunstsyn og sin kunst kan Breivik hevdes å ha arbeidet i spenningen mellom tradisjon og fornyelse. Breivik

kan sies å ha vært en aktiv kunstner som gjerne så sin kunstnerrolle som et kall fra Gud. Hun arbeidet parallelt med ulike stiler og budskap, og trakk veksler på både nasjonale og internasjonale strømninger innen kunsten. Hennes billedtepper kan av den grunn tolkes ulikt samt hevdes å ikke passe inn i de tradisjonelle stilkategoriene. Breivik søkte hverken likhet med Munthe eller tidligere norsk vevkunst, men hadde som mål å utvikle den norske vevkunsten.

Nå er det tid for å ta et kritisk blikk på norsk kunsthistoriografi. For å drøfte hvorfor og hvordan tekstilkunstneren Ragna Breivik kan fremstå å være ekskludert fra det norske kunsthistoriet, vil jeg først gå dypere inn i kunsthistoriografien. Deretter vil jeg gi en kort redegjørelse av Breiviks museale teppetstilling, samt hvordan arbeidet med å skaffe informasjon om Breiviks kunst og virke har foregått i forbindelse med min masteroppgave. Ved å belyse hvordan fortellingene om Ragna Breivik og norsk tekstilkunst er blitt formidlet gjennom norsk kunsthistorie, og hvilke konsekvenser og føringer disse fortellingene har skapt, vil jeg søke å fremheve ulike utfordringer som både Ragna Breivik og norsk vevkunst står ovenfor i dag. Dette vil kaste lys over hvordan man kan få inntrykk av at Ragna Breiviks kunst i beste fall er marginalisert og i verste fall er søkt fjernet fra en etablert vevtradisjon i Norge.

Kunstner vs. håndverker

Det mannlige kunstnergeniet og den kvinnelige håndverkeren er et gjentakende tema i formidlingen av Breiviks tekstilkunst. Allerede på 1500-tallet oppstod tendensen å skille mellom kunst og håndverk.⁵⁴¹ Vevkunsten som håndverkstradisjon i Norge var dominert av kvinner og det var også kvinnene som videreformidlet denne kunstformens teknikker og kunnskap som påpekt under tidligere forskning. Innen det kunsthistoriske grunnvokabularet derimot fremstår kunnskapen om vevkunstens særegne teknikker, prosesser og materialvalg som forholdsvis ukjente. Den tidlige kunsthistoriske litteraturen overså eller glemte å redegjøre for de første profesjonelle kunsthåndverkerne slik blant annet Liim har belyst.⁵⁴² I stedet ble den mannlige kunstneren fremhevet. Kunsthistoriefagets bruk av begreper som skiller kunstner og håndverker samt deres vektlegging av komposisjon fremfor materialitet har ført til at vevkunsten og håndverkerrollen er blitt mindre forsket på.

⁵⁴¹ Veiteberg, *Kunsthåndverk* (2005), s. 15

⁵⁴² Liim, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s.83

Det er som belyst i kapittel 2 i hovedsak miljøene tilknyttet norsk kulturarv og folkekunst som har vektlagt Breiviks kunstnerrolle. I tillegg ga Breiviks egne uttalelser også inntrykk av at det var folkekunsten hun søkte å formidle «...og eg nådde det eg ynskte meg, å skapa interesse for folkekunsten».⁵⁴³ Den lange vevtradisjonen i Norge ga vevkunsten en sentral rolle sammen med treskjæring og rosemaling i formidlingen av norsk folkekunst slik kunsthistoriker Alf Bøe blant annet redegjør for.⁵⁴⁴ I formidlingen av norsk kunsthistorie og alle de ulike kunstarter og stiler derimot, ble vevkunsten bare én av mange ulike kunstarter. Kopieringsbegrepet som er brukt om Ragna Breiviks kunst og vevkunsten i den tidlige perioden, vitner om hvilken status og rang kunsthåndverket hadde i forhold til det kunstneriske motivet. Vevkunstens lave status i sjangerhierarkiet og kunsthistoriemiljøets strukturingsprinsipper og begreper, har påvirket i hvilken grad Breivik er blitt inkludert i det norske kunsnarrativet.

Det er i hovedsak verkene som Breivik skapte etter Munthe eller andre kunstners motiver som belyses i kunsthistorisk sammenheng. Breiviks egen bruk av Munthes motiver samt hennes egen og samtidens fokusering på Munthes betydning for norsk vevkunst, har forsterket Munthes posisjon i Breiviks verk. Ved å fremheve Munthes motiver og nedprioritere de håndverksmessige effekter og uttrykk som Breivik skapte, marginaliseres hennes selvstendige bidrag til det ferdige verket. De ulike verksanalysene har demonstrert at selv om Ragna Breivik gjerne tok utgangspunkt i andre kunstners verk, så førte hennes materialbruk og ulike farge- og vevteknikker til at Breiviks tepper er selvstendige kunstverk hvis uttrykk blant annet skiller seg fra Munthe. Den kunsthistoriske litteraturen om Ragna Breiviks kunst kan sies å bekrefte hva Anneli Palmsköld og Johanna Rosenqvist påpeker i boken *Handicrafting gender: Craft, performativity and cultural heritage*, at håndverksproduksjon og dets arvstatus har vært betydelig belastet med kjønnsforskjeller.⁵⁴⁵

Den nasjonale diskurs

Den begrensede forskningen og marginaliseringen av Breiviks bidrag har gjennom kunsthistoriske oversiktsverk presentert Ragna Breiviks kunst som delvis synonymt med Munthes kunst, som omtalt i Åsmund Frægdagjeva-analysen. Fortellingene om kunsthåndverkbevegelsen og kunsthistorieforskningen har som påpekt i kapittel 2 påvirket hverandre. Landets vitenskapsmenn og kulturelite skapte i tiden rundt århundreskiftet landets

⁵⁴³ Thomassen, «På vitjing hjå biletvevkunstnaren Ragna Breivik», s.10

⁵⁴⁴ Bøe, *Kunsthåndverket 1870-1914: (1997)*, s.382-385

⁵⁴⁵ Palmsköld og Rosenqvist, «Handicrafting gender», s.44

ønskede identitet og kultur som skulle skille seg fra det internasjonale.⁵⁴⁶ Slik ble Munthes dekorative stil fremstilt som nærmest synonymt med det nasjonale. Når Breivik i stor grad har tatt utgangspunkt i Munthes motiver og kunsthistorisk litteratur vektlegger Breiviks håndverker rolle fremfor hvilke kunstneriske forskjeller som var mellom Breiviks og Munthes verk, er Ragna Breivik fremstilt som en underordnet håndverker som var opptatt av det nasjonale og uttrykte det likt med Munthe.

Kunsthåndverkets vektlegging av det nasjonale uttrykk var viktig i hele perioden hvor Breivik arbeidet med sin tekstilkunst, men hvilke vevteknikker, ulltyper og fargemetoder som ble ansett som særlig norske endret seg over tid. Breiviks valg av det myke sjeviot garnet skyldtes som tidligere vist råvarenes tilgjengelighet, hennes foretrukne fargemetode samt hennes valg av vevteknikk. Tidlig i sin karriere var Breiviks material- og teknikkvalg i tråd med samtiden. Etter hvert som man la mer vekt på spelsauullens klare farger, det tradisjonelle billedvevuttrykk som blant annet skyldtes hakketeknikkens kantede effekter, de rene fargeflater og det to-dimensjonale uttrykk kom Breiviks tepper i utakt både med Munthe og hva som ble ansett som særlig norske materialer og teknikker. Hennes tepper minnet mer om utenlandske gobeliner og dette samsvarte hverken med hva de sentrale Husflidslagene, kunstindustrimuseene eller hva datidens kunsthistorikere fremmet. Hva som ble ansett som særlig norske materialer, teknikker og uttrykk virker gjennom Breiviks tepper å ha vært mer variert enn hva kunsthistorisk litteratur og museer tidligere har hevdet.

Breivik benyttet som nevnt slyngeteknikk som var utbredt på Vestlandet, men i kunsthistorisk litteratur er det hakketeknikk og vevuttrykk som blant annet ble benyttet på Østlandet og ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums vevskole som i hovedsak er fremhevet. Fremfor å vise bredden og variasjonen i billedvevkunsten i Norge i perioden 1900-1950, kan det tenkes at de kunstpolitiske krefter har vært mer opptatt av å skape en beskrivelse av norsk vevkunst som presenterer Norge og norsk billedvev som et sentralt kunstsenter på lik linje med gobelintradisjonene representert ved kunstsentrene i Europa. Dette virker i såfall å ha gått på bekostning av variasjonene innen billedvev som fantes i Norge på denne tiden. Ved å marginalisere eller underkommunisere variasjonene som Breivik og andre kunsthåndverkere representerer med sin kunst, er norsk billedvev og tekstilkunst fra den tidlige perioden fremstilt som ensartet og med ubrutte tradisjoner tilbake til norsk middelalder.

⁵⁴⁶ Sørensen og Haugsbø, «Reiseskisser fra Norge i det nittende Aarhundrede», s. 170-179

Fargenes effekter vs. linje og komposisjon

En konsekvens av at variasjonene innen vevkunsten fremstår nedprioritert er at Breiviks og andre kunsthåndverkeres koloristiske interesse samt hvilken betydning fargene og deres doble symbolikk hadde for billedteppene også underkommuniseres. Munthe og Auberts «nasjonale fargesyn» blir foretrukket som vist i tidligere forskning.⁵⁴⁷ Hvordan man ved Nordenfjeldske vevskole søkte likhet med Munthes fargevalg og at dette medførte et fargeuttrykk i deres tepper som Munthe ikke likte, betones også.⁵⁴⁸ Enerstvedt påpeker riktig nok at Breivik ikke kopierte Munthes fargevalg, men gjenskapte stemningen som Munthes farger uttrykte.⁵⁴⁹ Hun kan gi inntrykk av å ta for gitt at Breivik søkte å komme så nærme Munthes akvarellfargenyanser og uttrykk som mulig. Når hun beskriver de utallige fargenyansene Breivik skapte i teppet *Domedag*⁵⁵⁰ kan man få forståelse av at Breivik og Munthes tolkninger er like. Breiviks fargevalg og hennes sitater om fargenes betydning som er beskrevet og gjengitt i både i *Domedag*-analysen og *Frægdagjeva*-analysen viser imidlertid at Breiviks fargeuttrykk og beveggrunner til dels er forskjellige fra Munthe. Både Munthe og Breivik anså sin kunst som et uttrykk for folkevisenes underliggende stemninger. Breivik hadde imidlertid sin egen tolkning av hva som var folkevisenes budskap og det var de menneskelige stemningene og det underliggende religiøse budskap hun formidlet. Dette kan det virke som at samtidens kritikere anerkjente

Gerhard Munthe må gjerne snu sig i sin grav: teppet er meget bedre enn hans oljebillede, det syntes alle. Men han snur sig ikke. Da han levet gjentok han det så mange ganger både muntlig og skriftlig at Ragna Breiviks tepper var bedre enn hans forbilleder...⁵⁵¹

At kunsthåndverkere som Breivik hadde andre begrunnelser for sine fargevalg enn å følge Munthes norske fargesyn og uttrykk, kommer ikke frem i kunsthistorisk litteratur. Derfor fremstår Breivik, særlig i ettertiden, mindre nyskapende og selvstendig i sitt uttrykk.

Breivik vektla fargen og effektene som den fargede ullen skapte i billedveven. Tegning, komposisjon og organisering av flaten er, som påpekt av Tamar Garb i *Modernity and Modernism: French painting in the Nineteenth Century*, deler av formspråket som lenge

⁵⁴⁷ Anker, *Folkekunst i Norge* (1998), s. 277

⁵⁴⁸ Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983), s.23 og Håberg, *Den myke historien* (2002), s. 155-157

⁵⁴⁹ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 33

⁵⁵⁰ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 39

⁵⁵¹ Bergens Tidende, «Fernissage hos Ragna Breivik»

har blitt fremstilt som en maskulin aktivitet. Vektlegging av farge og det som omhandler overflatebehandling innen formspråket er derimot ansett som en feminin aktivitet. Modernismen nedprioriterte de såkalte feminine aktivitetene fremfor andre formale virkemidler og originalitet, ifølge Garb.⁵⁵² Breiviks fokus på plantefarger og fargeeffekter blir derfor vurdert som underordnet linjen og det maskuline som motivet uttrykte. Statusen til Breiviks tepper etter Munthes motiver blir dermed koblet til kunstners status slik Rozika Parker og Griselda Pollock hevdet i «Old Mistresses, Women, Art and Ideology».⁵⁵³

Det kan som tidligere nevnt virke som at det var Breiviks koloristiske evner og hvordan hennes fargeeffekter og fargeprosesser omformet og bearbeidet Munthes motiv som førte til at Munthe selv anerkjente Breiviks verk som selvstendige kunstverk. I USA ble også Breiviks koloristiske evner og særegne fargesyn vektlagt da hun arbeidet som leder ved fargeatelieret ved Edgewater Tapestry Looms. Hennes evne til å skille mellom utallige nyanser var viktig i utviklingen av deres gobeliner. Munthes misnøye med den direkte overføringen fra hans motiver til vev skapte, som nevnt, annenrangs kunst ifølge Munthe. Han ønsket derimot å skape et dekorativt formspråk som kunne brukes til alle kunst og håndverk formål.⁵⁵⁴ Munthe ville med andre ord at hans eventyrakvareller skulle refortolkes og bearbeides både gjennom fargebehandling og motiv når de ble brukt i andre kunstformer. Breivik utvidet Augusta Christensens fargemetode og både justerte og endret Munthes farger og motiv, som vist i Frægdagjeva- og Domedaganalysen, men dette er delvis nedprioritert i den kunsthistoriske formidlingen av Breiviks kunst.

Både Munthe og Breivik kan dermed oppleves å mene at både kunstneren og kunsthåndverkeren skulle kjenne sitt håndverk og gjøre bruk av mediets særegne egenskaper når man overførte et motiv fra et medium til et annet. Ved å betone de formale virkemidler fremfor å gjøre det kunstneriske uttrykket så likt et opprinnelig originalt motiv som mulig, fulgte de modernismens tankegang og de internasjonale trender. Effektene av Breiviks utvidede fargemetode og hvordan hennes koloristiske uttrykk var forskjellig fra andre kunsthåndverkere som sammenkardet farget ull, kan sies å være underkommunisert i kunsthistoriske verk. Når man heller ikke redegjør for Breiviks egne begrunnelser for sine fargevalg, medfører det at Breivik ikke blir anerkjent som kunstner med selvstendige bidrag til verkene.

⁵⁵² Garb, «Gender and representation», s.285

⁵⁵³ Parker and Pollock, *Old Mistresses* (1981), s. 68

⁵⁵⁴ Sørensen, «Proudly Peripheral», s.242-244

Plantefargingens vitenskapelige bakgrunn

De kjemiske og vitenskapelige kunnskapene som lå til grunn for både plantefargingsprosessene og råmaterialebehandlingen innen vevkunsten kan sies å ikke være anerkjent i tidligere forskning. Diskusjonen om plantefarger versus syntetiske farger samt hvilke teknikker, råmaterialer og fargeuttrykk som var typisk norske kan ha overskygget hvilke vitenskapelige kunnskaper om kjemiske prosesser som Breivik og kunsthåndverkerne var i besittelse av, og som jeg har belyst i avsnittene om billedvevens særegenheter i kapittel 4. Når denne form for informasjon er underkommunisert i kunsthistorisk sammenheng, kan det, som tidligere nevnt, være med å forklare vevkunstens lave status innen sjangerhierarkiet og kunsthistoriefaget. Det marginaliserer den vitenskapelige delen av vevkunsten, slik at Breivik og de øvrige kunsthåndverkernes fargekunnskap fremstår ubetydelig og av mindre vitenskapelig karakter.

I kunsthistorisk sammenheng og bl.a. i Liums bok *Tekstilkunst i Norge* er det gjerne veveren Kristine Frisak (1847-1906) og Kristiania Kunstindustrimuseums direktør Henrik Grosch som fremheves for sin innsats for å spre kunnskap om plantefarging med sin bok *Norsk Fargebok* fra 1894.⁵⁵⁵ Hvilken bok Breivik benyttet i sin egen plantefargingsundervisning vites ikke med sikkerhet, men hun har nok kjent til Hilda Christensens *Lærebok i farging med planter* som første gang kom ut i 1908, siden hun utvidet sine plantefargingskunnskaper hos Hilda Christensen i 1910. I Christensens bok fremheves både plantenes kjemiske forbindelser og hvilke kjemikalier som brukes i forbindelse med plantefarging. Utover å vise til at boken var skrevet på oppfordring fra Henrik Grosch⁵⁵⁶ fremhever Christensen i sitt forord hvordan blant annet Ellen Gleditsch, som den gang var assistent ved Universitetet i Oslo sitt kjemiske laboratorium, hadde bidratt med gjennomgang av de kjemiske kapitler.⁵⁵⁷ Gleditsch ble Norges første spesialist i radioaktivitet og hadde arbeidet sammen med den kjente fysikeren Marie Curie.⁵⁵⁸ Når man innen kunsthistorisk litteratur gir inntrykk av at det er viktigere å promotere direktørene ved kunstindustrimuseene som var pådriverne fremfor viktige fagpersoner som synliggjør den vitenskapelige grunnforskningen som Christensen, Breivik og andre tidlige kunsthåndverkere la til grunn for

⁵⁵⁵ Liium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 87

⁵⁵⁶ Christensen, *Lærebok i farging med planter* (1908), s.7

⁵⁵⁷ Christensen, *Lærebok i farging med planter* (1998), s.8

⁵⁵⁸ Torgersen, «Ellen Gleditsch var Norges første spesialist på radioaktivitet. Nå hedres hun med blått skilt i Oslo», *Forskning.no*, 11.01.2019. <https://forskning.no/kjemi-radioaktivitet-store-vitenskapsfolk/ellen-gleditsch-var-norges-forste-spesialist-pa-radioaktivitet-na-hedres-hun-med-blatt-skilt-i-oslo/1279393>

sin undervisning, viser det hvordan senere forfattere kan stå i fare å fortsette med å marginalisere vevkunsten.

Else Hallings farge- og materialstudier fremheves, som tidligere vist, i de fleste bøker som omtaler kunsthåndverkernes bruk av spelsau-ull, hakketeknikk og farging av garn. Hilda Christensens tidligere plantefargingsstudier kan derimot virke å bli belyst i mindre grad. Breivik og vevene i de lokale husflidslagene sine interesser for bærekraftig utnyttelse av naturens ressurser, samt deres botanikk- og materialkunnskap, kan fremstå å være nedprioritert og underkommunisert i forhold til senere kunsthåndverkeres forskning særlig med tanke på hva de mente var det norske uttrykk. Man kan som nevnt i kapittel 2 få inntrykk av at kunsthåndverkerne rangeres etter hvilke sosiale lag de tilhører. I tillegg kan man få forståelse av at deres geografiske tilhørighet samt hvilken periode av norsk vevkunst de representerer, kan ha fått betydning for deres inkludering i en etablert vevtradisjon i Norge.

Breiviks kunstneriske metoder og budskap

Verksanalysene i kapittel 4 og 5 har demonstrert at det ikke bare var fargene som var viktig for Breiviks kunstneriske budskap. Valg av ull, hennes arbeidsprosesser, de ekspressive figurene samt vevens struktur hadde også stor betydning for budskapet i alle Breiviks verk. Breivik søkte ærlighet og sannhet i sin kunst og viste det både gjennom ideer, materialvalg, teknikker, tekst og arbeidsprosesser. Når Breivik settes inn i den nasjonale diskurs med Gerhard Munthe blir som nevnt hennes arbeidsmetoder og utforskning av det materielle mindre synlig. Blindsonene som det nasjonale uttrykk har skapt innen vevkunsten har med andre ord vært med å marginalisere de kunstneriske aspektene, budskapene samt betydningen av Breiviks virke i norsk kunsthistorie. Ragna Breivik kan synes å bli anerkjent for sin tekniske dyktighet, men ikke for hvilke kunstneriske budskap som fulgte av de håndverksmessige valg hun tok.

Breiviks gjentakende kunstneriske budskap om kampen mellom de gode og onde krefter virker heller ikke å bli anerkjent. Siden Munthe hadde samme tematikk i flere av sine eventyrmotiver har Breiviks karakteristiske budskap gitt inntrykk av at hun bare gjentok den samme tematikk som Munthe. Temaet har imidlertid vært benyttet gjennom alle tider av en rekke ulike kunstnere og er ikke særskilt for hverken Munthe eller Breivik, slik bl.a. Salome og Herodias-analysen belyser. Breiviks kunstneriske budskap kommer særlig frem i hennes religiøse tepper. Fordi teppene sjeldent omtales i kunsthistoriske oversiktsverk, blir ekskludert

fra kunstutstillinger eller bare omtales under fellesbetegnelsen *Apostelteppene*, risikerer man at Breiviks budskap både blir uklart og glemt.

Med *Mannane mine* og *Salome gav det til Herodias sin mor* utforsket Breivik sitt eget kunstuttrykk parallelt som hun vevde tepper med motiv fra Munthe som er i en helt annen stil. Det at Munthe arbeidet parallelt med to ulike stiler i sin kunst er en anerkjent sak, slik Tonje Haugland Sørensen tidligere har redegjort for i artikkelen *Proudly Peripheral*.⁵⁵⁹ Breiviks egenkomponerte tepper viser trekk fra flere ulike kunststiler hvor hun har tatt bevisste valg for å uttrykke og gi rom for ulike stemninger, budskap og tolkninger, slik verksanalysene belyser. Teppenes eksistens samt at de ble oppfattet som nyskapende av flere som arbeidet innen bl.a. folkekunst sjangeren og de religiøse miljøene, er blitt delvis nedprioritert i Enerstvedts fortelling. Det er også utelatt i nyere kunsthistoriebøker som omtaler Breivik.⁵⁶⁰ Hvordan Breivik arbeidet med det materielle i møte med det immaterielle er ikke belyst av dem som tidligere har omtalt teppene i nedlatende ordelag. Det kan også virke som at de har oversett hvordan Breivik arbeidet med avantgarde stilretninger i sin vevkunst. Ved å ha forutinntatte holdninger både om kunsthåndverkerrollen og vevkunsten, er teppene avskrevet som amatørarbeid. Dette til tross for at mag.art. Brigitte Næsse hevdet i Hordamuseets utstillingskatalog fra 1981 at Breivik hadde skapt personlige verk innen folkekunstens sin billedtradisjon.⁵⁶¹

Breiviks tepper, enten de er skapt etter egne eller andres motiver samt hennes uttalelser om sine foretrukne teknikker, viser at Breivik foretrakk å skape ny moderne vevkunst framfor nytolkninger av tradisjonelle norske vevmønstre. Hun arbeidet med ny norsk vevkunst og det nasjonale uavhengig av hva ulike kunsthistorikere eller andre husflidaktører hevdet var «korrekte norske» materialer og teknikker. Det å eksperimentere med vevkunsten var en del av hennes undervisning, men det var viktig at hennes elever gjennomførte de tradisjonelle vevteknikker korrekt uten lettvinde løsninger slik arbeidet med *Domedag* teppet også belyser. Ragna Breivik vektla håndverkprosessene og videreutviklet den nye norske tekstilkunsten i tillegg til å ivareta de eldre vevtradisjonene. Hun underviste nye kunstneriske krefter som for eksempel tekstilkunstner Jon Sandsmark. Sandsmark ble gjerne omtalt som en kunstner som malte i silke.⁵⁶² Beskrivelsen av Sandsmark kan sies å

⁵⁵⁹ Sørensen, *Proudly Peripheral*, s. 256-258

⁵⁶⁰ Liium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s.107

⁵⁶¹ Næsse, *Ragna Breivik* (1981), s.7

⁵⁶² Sandvik, «Å måle med silke», *Hallingdølen*

speile hvordan Breiviks vevteknikk også ble omtalt som malerisk.⁵⁶³ Når Breiviks maleriske uttrykk med perspektiv og liv i fargeflaten fremstår uønsket av blant annet Øystein Parmann og Else Halling, som omtalt i kapittel 2, blir Breiviks virke og hennes betydning for ettertidens kunstnere også marginalisert.

Breiviks arbeidsmetoder som er belyst gjennom de ulike verksanalysene viser hvor tidkrevende hennes kunstform var. Dette står i kontrast til det økende fokus på effektivitet og forenklede prosesser som et industrielt samfunn krever. Etter hvert som forståelsen av denne delen av vevkunstens kompleksitet forsvinner ut, kan nok også anerkjennelsen bli redusert. Vevkunstens noe ukjente og fremmede begreper, samt den vekslende begrepsbruken som blant annet Lium benytter seg av, kan komplisere forståelsen av vevkunsten ytterligere.⁵⁶⁴ Mange med interesse for Breiviks kunst var også opptatt av målsaken og alt som styrket norskdommen i landet. Det kan tenkes at Breiviks kunst forsvant noe ut av folks bevissthet grunnet den gradvis reduserte interessen for norskdommen og målsaken, slik Magnus Dagestads tidkrevende arbeid med møbelkunsten i dragestil etter hvert også mistet folks interesse.⁵⁶⁵ De tidkrevende arbeidsmetodene, begrepsforståelser og samfunnets vekslende interesser kan ha marginalisert og skjøvet Breiviks kunst ut i glemselen eller randsonen av norsk vevkunst. Dette burde imidlertid ikke påvirke Breiviks inkludering i norsk kunsthistorie.

Vevkunstens fragmenterte fortelling

De kunsthistoriske strukturingsprinsipp og billedteppenes ulike plasseringer får som tidligere påpekt innvirkning på hvordan fortellingen om Breivik blir fremstilt. Tendensen til å skille folkekunst og akademisk kunst, å presentere folkekunst som mindre nyskapende og utviklet, samt å fremstille adskilte kunststiler og kunsthistoriske hendelser som avsluttede epoker, kan ha medført at folkekunst blir oppfattet som mindre nyskapende og et nærmest avsluttet kapittel i norsk kunsthistorie. Breiviks religiøse kunst som kan gi inntrykk av å blande ulike stiler kan tilsvarende bli vanskelig å plassere innen de ulike stilkategoriene slik verksanalysene belyser. Kunstnere som henter sin inspirasjon fra folkekunst eller som blander stiler kan dermed bli skrevet ut av den kunstneriske kanon. Peter Ankers introduksjon til folkekunsten kan som nevnt vitne om et noe snevert kunstsyn og kunstbegrep.⁵⁶⁶ Bevisst eller

⁵⁶³ Enerstvedt, *Ragna Breivik et liv ved veven* (1991), s.38

⁵⁶⁴ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s. 12

⁵⁶⁵ Anker m.fl., *Husflid levende tradisjoner* (1994), s.100

⁵⁶⁶ Anker, *Folkekunst i Norge* (1998), s.11-37

ubevisst kan det virke som at man har latt borgerskapets kultur og utvalgte kunststiler fra akademikunsten leve videre på bekostning av bondesamfunnet, folkekunsten og de avantgarde kunststiler fra mellomkrigstiden. Kunstnere som Breivik som befinner seg i skjæringspunktet mellom folkekunst og akademikunst, mellom ulike stilgrupper eller epoker står da i fare for å bare bli problemer som den kunsthistoriske elite enten feiltolker, overser eller skyver utenfor den kunsthistoriske fortelling.

Dagens fremstilling av Ragna Breivik og norsk billedvevs utvikling i den tidlige perioden etter vevrenessansen fremstår som nevnt å være mangelfull. Dette kan ha medført at misvisende påstander om senere billedvevkunstnere har oppstått og blitt stående uimotsagt. Eksempler er Anniken Thues påstand om at der ikke var noen til å ta opp arven etter Frida Hansen, og Hjørdis Danbolts påstand om at det var Synnøve Anker Aurdal som løftet norsk vev fra håndverk til kunst, som er nevnt i kapittel 2. Verksanalysene og Breiviks biografi tegner et annet bilde enn det Thue og Danbolt skaper med sine påstander. Til tross for kunsthåndverkbevegelsens ønske om å skape en kunstform som ikke bygde på splittelsen fra renessansen, viser den tidlige forskningen, men også nyere forskning at slik vevkunsten er blitt fremstilt i perioden Breivik var aktiv, så er splittelsen opprettholdt gjennom kunsthistorieformidlingen.

Kunsthistoriografisk retorikk og argumentasjon

Den tidlige forskningens vinkling kan sies å være lite objektivt fremstilt som belyst i kapittel 2. I sitt forord til boken *Norsk Billedvev* redegjør Parmann for sin noe manglende kjennskap til tematikken og for det nære forholdet både mellom bokens oppdragsgiver (Kunstindustrimuseet i Oslo) og kunsthåndverkeren som skal fremheves – Else Halling.⁵⁶⁷ Når Parmann senere bruker klassiske retoriske formuleringer, som for eksempel vi-omtale i sine påstander om fargemetodens effekter, virker det som om han henvender seg til flertallet og refererer til en etablert sannhet. Slik gjør han det vanskelig for leseren å opponere da det er vanskeligere å være uenig med en gruppe enn bare en person. I *Norsk Billedvev* kan forfatteren fremstå å være for tett knyttet til oppdragsgiver når det tydelig gis uttrykk for hvilken stil og fargeuttrykk oppdragsgiver eller Halling selv ønsket å fremheve. Parmanns fremstilling av norsk billedvev kan sies å være et eksempel på Fallans påstand om at museenes manglende kritiske (historisk) avstand både til verk og kunsthåndverker har bidratt

⁵⁶⁷ Parmann, *Norsk Billedvev: et atelier og en epoke* (1982), s.7

til å skape konsensus innen norsk kunsthistorie.⁵⁶⁸ Manglende tekstilfaglig kunnskap samt bruk av ulike litterære og retoriske tradisjoner, hvor også museene har hatt en dominerende rolle, har med andre ord vært virksomme i den tidlige forskningen slik at ulike kunsthåndverkere er skrevet ut.

Å bruke kjente personers tidligere sitater til å fremme sitt eget syn på nye kunstverk har også vært benyttet i kunsthistorieformidlingen. Når Parmann f.eks. drøftet Gerhard Munthes sentrale rolle i tekstilkunstens utvikling rundt 1900, påpekte han at fokuseringen på Munthe noe urettferdig hadde satt Frida Hansen i skyggen slik at hun nesten ble glemt.⁵⁶⁹ Samtidig vektla Parmann hvordan Munthe selv hadde vært misfornøyd med at hans akvareller ble brukt som billedvevmønstre. Parmann skrev videre; «Og den dag i dag ser vi såkalte «Munthe-tepper» som bare representerer et forfall og som han selv ville ha fraskrevet seg ethvert ansvar for».⁵⁷⁰ Tilsvarende dømte Parmann 1900-talls periodens billedvevkunstners valg av ull, og hyllet Else Hallings bruk av den strie, grove spelsau ullen som hun fant i sine studier av *Baldisholteppet* på 1950-tallet.⁵⁷¹ Parmann utelot imidlertid å fortelle at Munthe anerkjente Ragna Breiviks tepper som sitatet nevnt innledningsvis viser. Parmann inkluderte imidlertid Vestlandske kunstindustrimuseums direktør Johan Bøgh og museumsdirektør Jens Thiis sine beskrivelser av billedvevutviklingen i tiden etter 1900. Bøghs sitat hyllet Gerhard Munthe og Frida Hansens originale motiver, men hevdet at; «... der er ingen Grund til at opprettholde denne Eftersnakkekunst som national Verdi. Hvad Munthe har skapt er hans, og andre brænder sine Fingre paa at efterligne ham.»⁵⁷² Parmann brukte altså Bøghs sitat om kopiering til å bekrefte sitt eget syn på hvilke teknikker og ull som var anerkjente, samtidig som han opprettholdt ideene om at kunsthåndverkerne reproduserte og kopierte, og at det kunstneriske alibiet lå i motivet eller tegningen.

Parmann brukte også Thiis' sentrale rolle under vevrenessansen til å støtte og bekrefte sin egen mening om tekstilkunstens utvikling i den gjeldende perioden. Thiis skrev at norsk billedvevning var i en krise «således som den drives af en stedse øgende skare af dame-dilletanter.»⁵⁷³ I nedsettende ordelag fortsatte dermed Parmann, slik tidligere kunsthistorikere hadde marginalisert Frida Hansen, å skrive en historie hvor sentrale billedvevskere som

⁵⁶⁸ Fallan, *Scandinavian Design* (2012), s. 25

⁵⁶⁹ Parmann, *Norsk Billedvev: et atelier og en epoke* (1982), s.32

⁵⁷⁰ Parmann, *Norsk Billedvev: et atelier og en epoke* (1982), s.32

⁵⁷¹ Parmann, *Norsk Billedvev: et atelier og en epoke* (1982), s.34

⁵⁷² Parmann, *Norsk Billedvev: et atelier og en epoke* (1982), s.34

⁵⁷³ Parmann, *Norsk Billedvev: et atelier og en epoke* (1982), s.36

Augusta Christensen, Ulrikke Greve og Ragna Breivik ble nedprioritert i forhold til Gerhard Munthe. Denne form for retorikk og svakt underbygde påstander kan synes å ha skrevet alt for mange kunsthåndverkere ut av den kunsthistoriske kanon.

Akademisk utdanning, konflikter og ensidige fremstillinger

Ragna Breiviks egen redegjørelse av at moren var hennes professor og hjemmet hennes akademi viser hennes stolthet ovenfor sin kulturelle bakgrunn, slik bl.a. Brigitte Næsse påpeker.⁵⁷⁴ Breiviks egen vektlegging av manglende akademisk utdanning innen kunstoffaget, som er omtalt i kapittel 3, kan ha vært med å holde henne utenfor kunstnersfæren på lik linje med hvordan den kjente feministiske kunsthistorieforskeren Linda Nochlin i sitt essay *Why have there been no great women artists?* fra 1971 redegjorde for hvordan de institusjonelle begrensningene hadde holdt kvinner utenfor kunstakademiene.⁵⁷⁵ Dette medførte at man i dag kan se få kvinnelige kunstnere fra tidligere tider. Breiviks utdanning som håndarbeidslærer og fremhevingen av denne i formidlingen av hennes kunst, støtter også Håbergs påstand om at kvinner brukte billedveven for å skaffe seg en utdanning og et selvstendig yrke.⁵⁷⁶ Samtidig kan det virke som at fokuseringen på Breiviks lærerutdanning har satt kunstnerrollen i skyggen av lærerrollen.

Negativt ladede ord og flere eksempler på uenigheter mellom Breivik og hennes bekjente, hvor Breiviks egne beveggrunner i de ulike hendelsene ikke redegjøres for, kan også hevdes å være en måte å skrive Breivik ut av historien. Enerstvedt har, som belyst i kapittel 3, referert til påstander om Breiviks manglende vilje til å tilgi samt til en «bitter strid» mellom Mohr og Breivik.⁵⁷⁷ Samtidig lar hun Synnøve Anker Aurdals opplevelse av Breivik som en «meget bitter kvinne» få en fremtredende plass i boken, til tross for at Anker Aurdal tilkjenner å bare ha kjent til Breivik som et begrep samt truffet henne én gang.⁵⁷⁸ Omtaler av Ragna Breivik som «den selvbevisste Ragna Breivik» eller «hun fant ikke korridoren verdig nok!», i boken om utsmykningen av Oslo Rådhus⁵⁷⁹ blir senere fulgt opp av andre forfattere som gjengir Emily Mohrs beskrivelse av Tunold og Breiviks fargediskusjoner som «krangler».⁵⁸⁰ Med tanke på de ulike samlingene som Breivik, Astrup

⁵⁷⁴ Næsse, *Ragna Breivik* (1981), s.3

⁵⁷⁵ Nochlin, *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?*, overs. Hanssen (2002)

⁵⁷⁶ Håberg, *Fra skyggetanter til yrkeskvinner* (2012), s. 77-81

⁵⁷⁷ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 25

⁵⁷⁸ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 13

⁵⁷⁹ Grønvold, *Det store løftet: rådhuset i Oslo* (2002), s. 236

⁵⁸⁰ Landro, *Bernt Tunold Vestlandsmålar i grønt og grått* (2016), s.178

og Tunold hadde da Tunold oppholdt seg på Rød eller da både Breivik og Tunold var på Astruptunet og malte sammen, kan det nok tenkes at de involverte parter selv ville omtalt dette som engasjerte og faglige diskusjoner fremfor «krangler».

Likeledes vitner Breiviks planer for hvordan hun ønsket Frægdagjeva-teppene utstilt at hun hadde teppekunstens budskap i tankene da hun av slo utstillingen i Oslo Rådhus. Breiviks avslag handlet ikke om korridoren i Oslo Rådhus var «verdig». Verksanalysen og kontekstualiseringen av Frægdagjeva-serien i kapittel 4 har vist at Breivik hadde kunst- og formidlingsfaglige begrunnelser for sine valg. Ettetiden fremstår imidlertid å bare omtale eller beskrive Breiviks motpart sine noe fornærmede eller misforståtte opplevelser av saken.

Enerstvedts referanser til Breiviks etterkommeres tvist og uenigheter med komponisten Geir Tveitts arvinger som Enerstvedt redegjør for i forbindelse med teppet *Døren i Fjeldet*, og som er gjengitt i kapittel 3, forsterker også inntrykket av at Breivik var vanskelig. Dette til tross for at sistnevnte konflikt egentlig fremstår å ikke ha hatt noe med Ragna Breivik selv å gjøre. Enerstvedt skriver at hun ønsker at ettertiden skal kjenne til Magnus Hardelands beskrivelse av de to kunstnernes bekjentskap.⁵⁸¹ Trolig kunne Tveitt og Breiviks bekjentskap og samarbeid blitt redegjort for uten å først henvise til en arverettskonflikt. Forfatterens fokusering på tvister og uenigheter, samt en ensidig fremstilling av ulike hendelser gjør at påstander forsterkes og blir stående uimotsagt. Enerstvedts bok som er tilegnet Breivik og hennes kunstnerskap, har trolig mål om å fremheve vevkunsten, men kan fremstå å ende opp med negative følger for Breivik. Dette var nok ikke tilsiktet i utgangspunktet.

Ufullstendig eller manglende redegjørelser

Den begrensede redegjørelsen Enerstvedt har om konflikten med Husfliden og Breiviks kamp med Vestlandske Husflidslag, utelater at Breivik måtte kjempe i 25 år for å bli anerkjent og å få utlevert gullmedaljen som hun var rettmessig eier av.⁵⁸² Mag.art. Brigitte Næsse forteller at Husfliden på 1920-tallet så veverne som håndverkere og ikke kunstnerpersoner.⁵⁸³ Husfliden sendte som nevnt Breiviks teppe *På Havets Bund* til verdensutstillingen mens Breivik selv sendte inn og presenterte *I Trollebotn*.⁵⁸⁴ Breivik fikk gullmedaljen for begge teppene, men

⁵⁸¹ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 64-68

⁵⁸² Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 24

⁵⁸³ Næsse, *Ragna Breivik* (1981), s.5

⁵⁸⁴ Brev fra Vestlandske Husflidslag ved Emily Mohr til Ragna Breivik 16.01.1947. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen

det var først i 1947 at Husfliden ga medhold i at medaljen tilhørte Breivik.⁵⁸⁵ I brevet til Breivik fra Vestlandske Husflidslag fra 1947 påpekte imidlertid styrets daværende medlemmer at de ikke var styremedlemmer da diskusjonen omkring eierskapet pågikk, og slik anså de seg løst av konflikten.⁵⁸⁶ Når Husfliden i jubileumsskriftet fra 1948 gjentok at de hadde deltatt på Verdensutstillingen i 1922 med to tepper som de hadde fått gullmedalje for, påpekte Breivik i brev til Husfliden at deres holdning var uendret.⁵⁸⁷ Når Breiviks opplevelse av tvisten med Husfliden ikke fullstendig redegjøres for av Enerstvedt, men bare gjengis som en kort beskrivelse, kan leseren få forståelse av at Ragna Breivik igjen var «kranglete». At Husfliden i 1948 kan gi inntrykk av å opprettholde sitt håndverkernesyn på veverskene ved å gjenta påstanden om at begge teppene ved Verdensutstillingen samt gullmedaljen var deres, kommer ikke frem i Enerstvedt sin bok. Slik kan beskrivelser av situasjoner hvor Breivik har stått opp for det hun selv mente var rett fremstå å bare vektlegge Breiviks motpart sin opplevelse av saken. På denne måten kan beskrivelsen som en bitter og vanskelig person virke å ha blitt sterkt knyttet til Ragna Breivik, ikke nødvendigvis på grunn av henne selv, men i flere tilfeller på bakgrunn av de ulike forfatterens formidlingsteknikker og vektlegginger.

En annen fremstilling som kan ha medført at Breivik kan virke å være ekskludert er Enerstvedt sin fokusering på Breiviks undervisning og konflikten som oppstod mellom Mohr og Breivik da Ørsta bondekvinne­lag ønsket at Breivik skulle få oppdraget om å lage nytt alterforheng til kirken. Både striden om gullmedaljen og Mohrs påstand om Breiviks manglende tegneegenskaper belyses.⁵⁸⁸ Enerstvedt unnlater imidlertid å fortelle at Ragna Engeset, som representerte komiteen fra Ørsta og de fire bondekvinne­lagene som var involvert i oppdraget, var meget uenig i Emily Mohrs tegnepåstand. I Engesets brev til Fru. Mohr skrev hun:

Ragna Breivik har, den tid ho har vore her, imponert heile söre Summöre med kunsten sin. Ein meister er ho, både til å teikna, plantefarga og veva. Og den spinninga hennar måtte eg verkeleg ovundra. Ho kunne med ymse slag spinning på tråden, få karakter i bileta og fantasi over mönsteret. Like framifrå var ho som teiknar. Bileta ho teikna vart som livande og der var flukt over dei. Det er ikkje å undrast på at ho er landskjend.

⁵⁸⁵ Brev fra Vestlandske Husflidslag ved Emily Mohr til Ragna Breivik 16.01.1947. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

⁵⁸⁶ Brev fra Vestlandske Husflidslag ved Emily Mohr til Ragna Breivik 16.01.1947. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen

⁵⁸⁷ Brev fra Ragna Breivik til Vestlandske Husflidslag 29.07.1949. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen

⁵⁸⁸ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.24-25

(...) Ragna Breivik er ikkje av dei som minkar ved nærare kjennskap Nei ho veks di meir me lærer henne å kjenne. Hennar arbeid toler å verta granska.⁵⁸⁹

Når Enerstvedt utelater Engesets anerkjennelse av Breiviks kunst kan man få forståelse av at Mohrs tegnepåstand er korrekt og den eneste måten å betrakte Breiviks eget kunstuttrykk på. Dermed blir Synnøve Anker Aurdals amatørpåstand og Åse Enerstvedts egen antydning om at Breiviks figurer fremstår «hjelpeløse», dog med folkekunstens sjarm, stående uimotsagt.⁵⁹⁰

Kvinnesaksforkjemper og kampen for målsaken

Hvorfor Breivik påtok seg arbeidet med antependiet, eller alterforhenget som det også kalles, kommer ikke frem i Enerstvedts redegjørelse. Det var kvinnesaksforkjemperen Nikoline Lovise Ørstavik, også kalt Nikko, samt Ragna Engeset som engasjerte seg i å få Ragna Breivik til Ørsta. Ørstavik og Engeset ønsket sammen med de lokale bondekvinnelagene å få Ragna Breivik til både å holde vevkurs samt å veve et nytt alterforheng til kirken.⁵⁹¹ Det nye antependiet var del av et større utsmykningsarbeid som bondekvinnelagene startet, hvor de ønsket å gi kirken ny alterduk, antependium og et nytt gulvteppe i alterringen.⁵⁹² Ørstavik engasjerte seg i en rekke ulike kulturhistoriske saker i Ørsta og hun mente at å mestre et håndarbeid ga kvinnene frihet og mulighet til å stå på egne ben.⁵⁹³ Allerede i 1889 brukte man nynorsk fra talerstolen i Ørsta kirke, og i 1918 fikk kirken nynorsk liturgi og alterbok.⁵⁹⁴ Nynorsk salmebok ble tatt i bruk fra 1928.⁵⁹⁵ Bakgrunnen for antependieoppdraget belyser hvordan Breiviks kunst var ettertraktet og vurdert ulikt fra både Mohr, Enerstvedt og Anker Aurdal. Samtidig viser Ørsta-oppdraget at Breivik fikk kombinert sine interesser både for målsaken, vevkunsten, sitt livssyn og kampen for kvinners rettigheter.

Michelle Facos er en av mange forfattere som har redegjort for hvordan kvinner i Europa på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet som så seg likeverdige med menn, ble gitt mindre kunstnerisk interesse.⁵⁹⁶ Bruk av påstander og beskrivelser som «den selvbevisste Ragna Breivik»⁵⁹⁷ og «hun kunne ikke tegne»⁵⁹⁸ er en form for maktspråk som

⁵⁸⁹ Brev fra Ragna Engeset i Ørstavik til Fru. Emily Mohr. 07.06.1956. Hordamuseets arkiv

⁵⁹⁰ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.13 og 26

⁵⁹¹ Longva, *Ein ny vår ved veven* (2005), s. 76

⁵⁹² Brev til Ragna Breivik fra Ragna Engset 15.04.1955. Breiviks private arkiv

⁵⁹³ Longva, *Ein ny vår ved veven* (2005), s. 76

⁵⁹⁴ Ørstavik, *Ørsta Kyrkje gjennom tidende* (1990), s.94

⁵⁹⁵ Ørstavik, *Ørsta Kyrkje gjennom tidende* (1990), s.94

⁵⁹⁶ Facos, *Symbolist art in Context* (2009), s.115

⁵⁹⁷ Grønvold, *Det store løftet: rådhuset i Oslo* (2000), s. 236

⁵⁹⁸ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.25

kan ha sammenheng med Breiviks engasjement og klare tale både for kvinners rettigheter, målsaken og kunsten. Hvordan man tolket hennes humoristiske kommentarer, som er beskrevet i Breiviks biografi, var nok som nevnt avhengig av hvor godt man kjente henne, og miljøet en tilhørte eller om man var åpen for og vant med en slik klar og direkte tone. I samråd med Breivik var det den lokale kunstmaleren Karl Straume som lagde arbeidskartongen til antependiet i Ørsta.⁵⁹⁹ Ragna Breivik kan virke å ha vært opptatt av at antependiet skulle være enkelt og passe i stilen til kirken:

Det er fint at Bondekvindelaget vil syna kjerleik til kyrkja si, maa De laga den slik at Jesus, verte glad, eg vil gjerna setja aa sjaa kor enkel og vakker den er. At den ikkje ser ut som eit «Jügenskrin» som so mange kyrkjer ser ut no, fordi dei er stasa til av dei akademiske lærde. Det var synd at Kinsarviks's maalengi er burte. Eg vil gjerna vera med Bondekv.laget som vil laga seg ei fin kyrkja, men fyrst maa eg sjaa kyrkja, kva farge og stil den har.⁶⁰⁰

Sammen med avslaget som Breivik ga til Storetveit oppdraget, og som er omtalt i analysen av *Domedag*, viser Breiviks kommentar til bondekvinnelaget i Ørsta at hun hadde klare meninger og ikke la skjul på hva hun mente om kirkeutsmykning. Dette kan ha blitt mislikt i akademiske kretser. Hun viste seg som en aktiv kunstner og ikke som en passiv håndverker. I tråd med Facos beskrivelse av hvordan tidligere kvinnelige kunstnere som likestilte seg med menn fikk mindre oppmerksomhet, er det mulig at Breiviks direkte talemåte og engasjement for både målsaken, kvinners rettigheter og kirkeutsmykning kan ha vært årsak til den marginaliserte interessen som er vist hennes kunstnerskap.

Bondekvinnelagenes utskrivning

Breiviks tilknytning til bondekvinnelagene kan også forklare denne manglende interessen. Glambeks redegjørelse for de to hovedretningene innen Husflidbevegelsen viser hvordan Kunstindustrimuseene kom til å representere kunstfliden fra de sentrale Husflidlagene i byene.⁶⁰¹ Den andre hovedretningen innen husflidbevegelsen representerte vevkunsten/kunstfliden og kvinnene fra de lokale husflidlagene eller det som gjerne ble omtalt som bondekvinnelagene. Vevskolen ved Nordenfjeldske sin forskjellsbehandling av elevene som deltok på bygdekursene versus bykursene viser hvilke maktstrukturer som var

⁵⁹⁹ Longva, *Ein ny vår ved veven* (2005), s. 76

⁶⁰⁰ Kladd av brev til Ragna Engeset fra Ragna Breivik 24.04.1955. Breiviks private arkiv

⁶⁰¹ Glambek, *Kunsten, Nyttan og Moralen* (1988), s.143

gjeldende i samfunnet. Siden Thiis ikke anså kvinner fra bondesamfunnet som kunstneriske nok, måtte disse veverkene skape nytolkninger av eldre vevmønstre.⁶⁰² Hvordan disse kunsthåndverkerne utforsket og arbeidet med det materielle kan, som tidligere påpekt, virke å være mindre forsket på og mangelfullt dokumentert. Ragna Breivik fulgte hverken Thiis, de sentrale husflidlagene eller kunstindustrimuseenes holdninger til vevkunsten. Hennes verk og syn på vevkunsten kan sies å representere den andre hovedretningen innen husflidbevegelsen. Når Breiviks verk og kunstneriske virke ikke er inkludert i de kunsthistoriske oversiktsverk eller i kunstindustrimuseenes samlinger, får man ikke innsyn i hvordan Breivik og de lokale husflidlagenes kunsthåndverkere arbeidet og utviklet sine verk.

Thiis' og Bøgghs bruk av begreper som damedillettanter, eftersnakkekunst samt antydningene om kopiering og bitterhet i Enertvedts bok, er eksempler på maktspråket som er brukt i formidlingen av bondekvinnelagene og Breiviks vevkunst innen norsk kunsthistorie. Den ufullstendige og manglende redegjørelsen av bondekvinnelagene vevkunst er også et eksempel på bruk av makt. Historiene som ikke blir fortalt, enten de omhandler Breiviks fargespråk eller hennes religiøse budskap, styrker den styrte fortellingen om Ragna Breivik og virker å være eksempler på et mer skjult maktspråk. Det som er formidlet om Breivik og hennes kunst samt hennes teknikker gjennom norsk folkekunst blir, likt med Palmsköld og Rosenqvist sine beskrivelser av hekleteknikken og dens kunstnere, en del av den ikke-offisielle historieverjonen og ikke den autoriserte kunsthåndverkskanon skapt gjennom kunstindustrimuseene og husflidbevegelsen.⁶⁰³

De divergerende tilbakemeldingene på Breiviks kunst

Ragna Engesets rosende tilbakemelding på Breiviks bibelske tepper var ikke unik eller bare knyttet til kvinnesak eller målsaken. Både Jon Sandsmark og Magnus Dagestad hyllet som tidligere nevnt Breiviks tepper etter egne motiv. Andre som hadde vært opptatt av å sikre Breivik kunstnerisk anerkjennelse i Norge var grunnlegger og direktør ved Bergen Kunsthåndverkskole, Christian Koren Wiberg, samt Justitiarius Eid som begge tidlig på 1930-tallet begynte å arbeide for at Breivik skulle få kunstnerstipend.⁶⁰⁴ Det var Koren Wiberg som hadde gitt Breivik de beste skussmål da hun i 1927 dro til USA

⁶⁰² Opstad, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole* (1983), s.15

⁶⁰³ Palmsköld og Rosenqvist, «Handicrafting gender», s. 52

⁶⁰⁴ Brev fra Ragna Breivik til Niko 28.10.1956. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

...Det er en kjendt sag, at Frk. Breidvik er den dygtigste og mest betydelige Væverske, vi for tiden har i Norge (...) Jeg vil alligevel tilføie, at naar Frøkenen har naaet saa langt baade i Teknik, Farvefremstilling, Farvevirkning og Komposition er grunden den, at hun selv er Kunstner med et fremragende Talent.⁶⁰⁵

De fremstår med andre ord å være enig med Gerhard Munthe og hans uttalelser. Etterhvert kontaktet også bondekvinnelag, husmorlag og andre organisasjoner i Norge kirke- og undervisningsdepartementet og andre styresmakter for å skaffe Breivik kunstnerlønn.⁶⁰⁶ Til tross for de utallige henvendelsene ble Breivik likevel ikke tildelt kunstnerlønn, men mottok arbeidsstipend i flere år.⁶⁰⁷ Støtten Breivik fikk av anerkjente personer utover Munthe i samtiden kan sies å være underkommunisert.

De mange jobbtilbud, rosende omtaler og oppdrag som Breivik mottok fra utlandet og som er omtalt i Breiviks biografi kapittel 3, viser at hun i likhet med tekstilkunstneren Frida Hansen fikk mye oppmerksomhet og anerkjennelse internasjonalt også. Breivik hadde som nevnt planer om å returnere til USA i 1934. I denne perioden fikk hun tilbud om flere offentlige vevoppdrag i Norge som belyst i Domedags-analysen. Hun hadde for eksempel allerede takket nei til de store teppene i Storetveit kirke. I tillegg var hun i full gang med Domedag-vevoppdraget da hun mottok undervisningsforespørselen fra Dartington Hall i England, som er omtalt i kapittel 3. Det er mulig Breivik hadde sett for seg at flere vevoppdrag skulle komme. Derfor kan det tenkes at Breivik valgte å bli i Norge i håp om å kunne skape seg en selvstendig kunstnerkarriere hvor hun ikke var avhengig av å undervise. Hennes gjengitte sitat i brevet til Niko i begynnelsen av *Mannane mine*-analysen, kan tolkes å uttrykke at hun gjerne ville avslutte undervisningen om muligheten bød seg. Da krigen startet virker det imidlertid som om vevoppdragene både i Norge og i utlandet stoppet opp grunnet de urolige tidene. Det at Breivik var en etterspurt vevkunstner for kirkeutsmykning i mellomkrigstiden, og at hun mottok internasjonal anerkjennelse og oppmerksomhet utover teppene med Munthe motiv i USA, virker å være oversett eller mindre kommunisert.

Synnøve Anker Aurdals påstander i Enerstvedts bok kan oppleves å bli trukket særskilt frem. Hennes personlige meninger og begrunnelser for sine påstander om Breiviks bibelske tepper kan som vist gjennom verksanalysene av *Mannane mine* og *Salome gav det til Herodias sin mor* fremstå å være svakt begrunnet. Aurdal etterlyser komposisjon i teppene.

⁶⁰⁵ Attest fra Christian Koren Wiberg datert 14.01.1927. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

⁶⁰⁶ Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s.128

⁶⁰⁷ Hardeland, «Ragna Breivik og hennar verk», s.128

Hun hevder at teppene ikke har spenning som følge av manglende komposisjon. I *Salome og Herodias*-analysen er det tatt til orde for hvordan denne påstanden kan utfordres ved en dypere lesning av verket. Breivik har tatt i bruk trekant-komposisjon som både kan hevdes å skape dynamikk og dramatik til motivet. Aurdal anerkjenner Breiviks særegne fargesyn og vevteknikk i teppene etter Munthes motiv, men gir ingen redegjørelse for hvordan vevteknikker, fargevalg og formidlingsteknikker er brukt i de bibelske teppene. Ei heller belyser hun hvordan Breivik tok i bruk ull, varierende struktur, tekst samt vevens særegne teknikker og prosesser i sine egenkomponerte tepper. Ved å gi inntrykk av å bare vurdere teppene med utgangspunkt i komposisjon, fremstår Aurdal å gi sin vurdering på et ufullstendig grunnlag. Hennes sentrale posisjon innen kunsthåndverksfaget i mellomkrigstiden, kan imidlertid synes å ha medført at hun oppleves som et tungtveiende argument for Breiviks utskriving av norsk kunsthistorie.

Synnøve Anker Aurdal er mest kjent for sine moderne, abstrakte og geometriske tepper med ulike typer materialer slik Lium fremhever.⁶⁰⁸ Hun var utdannet ved Statens kvinnelige industriskole og kan gi inntrykk av å tolke Breivik i tråd med akademisk stil og modernismens prinsipper. Måten Breivik inkluderte ideer, betrakter eller arbeidsprosessene i sitt kunstsyn og det ferdige verket, er belyst i analysene av Breiviks religiøse tepper. Anker Aurdal sine påstander om at naiv komposisjon bare kan benyttes i små formater og at komposisjonen også overstyrer eventuelle naivistiske hensyn kan sies å være eksempler på hvordan hun virker å ha misforstått Breiviks bruk av et utvidet kunstbegrep.⁶⁰⁹ Hun kan også sies å ha oversett betydningen som det vestlandske kunstmiljø hadde hatt for Breiviks subjektive kunstuttrykk. Det er imidlertid også mulig at Aurdal ikke har lagt særlig vekt på Breiviks interesse for folkekunstens formidlingsteknikker som også kan hevdes å være tydelig i Breiviks egenkomponerte verk. Analysene av *Mannane mine* og *Salome gav det til Herodias sin mor* viser hvordan Breivik arbeidet i spenningen mellom tradisjon og fornyelse. Den begrensede forskningen som er gjort på Breivik er i tråd med professor Kjetil Fallans argument om at norsk kunsthåndverk og design har vært svakt utredet og at den norske design historie har vært dominert av et modernistisk perspektiv som bare i begrenset grad har svart på postmoderne kritikk.⁶¹⁰

⁶⁰⁸ Lium, *Tekstilkunst i Norge* (2016), s.133-136

⁶⁰⁹ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.13

⁶¹⁰ Fallan, *Scandinavian Design* (2012), s.24

Når kunsthåndverkere som har som mål å utvikle vevkunsten i en mer moderne retning ikke anerkjenner andre tekstilkunstneres tilsvarende mål, kan det tenkes at Anker Aurdal med flere så seg tjent med at Ragna Breiviks uttrykk og hennes tidkrevende og komplekse farge- og vevteknikker ikke ble fremhevet i nevneverdig grad. Else Halling vektla bruken av den noe mindre tidkrevende fargeteknikken hvor man farget selve garnet fremfor å benytte seg av sammenkardet farget ull. Fremfor det melerte fargespillet i Breiviks tepper fremhevet Halling tilsvarende de mer rene fargeflater, som også Hannah Ryggen og Synnøve Anker Aurdal kan gi inntrykk av å ha vektlagt i sine verk. Det kan tenkes at flere kunsthåndverkere så seg tjent med å ikke bli sammenlignet med tidligere tiders mer tidkrevende og komplekse håndverksprosesser og Breiviks livfulle fargeflater. Hvilke grunner Anker Aurdals hadde for sine uttalelser vites ikke med sikkerhet. Aurdals påstander og Enerstvedts fremheving av disse i sin bok kan imidlertid gi inntrykk av å ha begrenset videre forskning på Breiviks kunst.

Mangelfull forskning

Breiviks tid og arbeid ved Edgewater Tapestry Looms er kun gjengitt i korte trekk og synes å være like lite forsket på som Breiviks egne religiøse tepper. Kunsthistorisk litteratur har som tidligere påpekt fremhevet forskning på brukskunst samt bruk av tekstil til offentlig utsmykning av offentlige bygg når man har presentert mellomkrigstiden. Jorunn Haakestads redegjørelse av tekstil som utsmykningskunst i Norge kan, som påpekt i kapittel 2, gi inntrykk av at tekstilkunst skapt for det offentlige rom i den tidlige perioden var noe som forekom sjeldent. Breivik hadde flere forespørsler og oppdrag på utsmykning i ulike kirker både tidlig og sent i sin karriere slik Domedag-analysen og Breiviks biografi viser. En utilsiktet effekt av vinklingen Haakestad har valgt i sin avhandling kan sies å både tilsidesette og undergrave Ragna Breivik og andre tekstilkunstnere i den tidlige perioden som arbeidet med religiøs tekstilkunst.

Av teppene som Haakestad trekker frem for perioden 1890-1940 kan bare Greve og Revold sine *Harald Hardrådetetter* betegnes som oppdragskunst. *Riksteppene* var hverken laget på bestilling for et bestemt formål eller for et bestemt rom og kan pr. definisjon egentlig ikke betegnes som oppdragskunst.⁶¹¹ Heller ikke *Olavsteppet* var bestilt av en norsk oppdragsgiver. Frida Hansen hadde fått en forespørsel fra et amerikansk museum, men da hun

⁶¹¹ Haakestad, *Ariadnes tråd* (1998), s.82

ikke ønsket å veve for et utenlandsk museum besluttet hun å veve for «sitt eget land».⁶¹²

Teppet ble siden innkjøpt av Stavanger Domkirke. Slik kan heller ikke Olavsteppet betraktes som oppdragskunst eller sies å være utsmykning av et profant bygg. Når Haakestad inkluderer Frida Hansens teppe til tross for at det er utstilt i en kirke, og det ikke er et eksempel på oppdragskunst, kan man hevde at Haakestad også burde ha inkludert *Domedag* som tross alt var skapt på bestilling dog tiltenkt en kirke.

Breiviks utstillingsønsker og begrunnelser for hvorfor hun avsto salg til amerikanske kjøpere samt takket nei til blant annet utstilling i Oslo Rådhus kan, som belyst i Frægdagjeva-analysen, tyde på at serien var ment for offentlig utstilling hvor seriens budskap skulle komme tydelig frem. Haakestad begrenser riktignok den tidlige perioden til 1940 i sin avhandling, og Breiviks teppeserie var ikke ferdigstilt før i 1949. Når Haakestad både med *Riksteppene* og *Olavsteppet* fraviker kravet om å være skapt på bestilling samt inkluderer *Olavsteppet* til tross for at det er utstilt i Stavanger Domkirke, kan Frægdagjeva-serien sies å møte kriteriene til Haakestad like godt som *Olavsteppet* og *Riksteppene*. Haakestad kan dermed sies å ha oversett også Ragna Breiviks monumentale Frægdagjeva-serie.

Kirkeutsmykning utover hva som ble skapt ved Norsk Billedvev AS virker også å være mindre forsket på. Anniken Thue viste i sin tid hvordan Frida Hansens verk og anerkjennelse ble satt i skyggen av Gerhard Munthe. Ragna Breiviks visuelle uttrykk brøt, som vist gjennom de ulike verksanalysene, med Munthes uttrykk og hva Husfliden og den kunstpolitiske linje i Norge vektla. Påstanden om at veving til brukskunst ble mer populært enn billedvev i mellomkrigstiden, fremstillingen av at Breivik og Munthes uttrykk var like samt den begrensede forskningen som er gjort på religiøs teppekunst er alle faktorer som er med å forklare hvorfor og hvordan Breiviks offentlige vevoppdrag og internasjonale anerkjennelse er blitt skjøvet ut i glemselen.

Nå som fortellingene om Ragna Breivik og norsk tekstilkunst er redegjort for, samt hvordan de er formidlet er blitt belyst, er det tid for å betrakte hvilke konsekvenser det har fått for arbeidet med å skaffe informasjon om Breiviks kunst og virke. Først vil jeg gi en redegjørelse av min opplevelse av Ragna Breiviks museale utstilling samt mine refleksjoner fra mitt feltarbeid. Deretter vil jeg betrakte Breiviks kunst i museal kontekst og belyse noen av utfordringene som både Ragna Breivik og norsk tekstilkunst står ovenfor i dag.

⁶¹² Haakestad, *Ariadnes tråd* (1998), s.86

Teppesalen - Hordamuseet på Stend i Fana

Ved å følge skiltet «Til teppesalen» som henger over en dør innerst i Hordamuseets hovedlokale ble jeg som museets eneste besøkende ledet via en svalgang inn i et rom som av utseende virker å ha vært museets opprinnelige hovedinngang og foaje.⁶¹³ I foajeen kan man betrakte en rekke små modeller av landbruksmaskiner utstilt i glassmontre før man ved trappen ned til utstillingsrommet får se Åse Enerstvedts bok *Ragna Breivik Et liv ved veven* samt et maleri av Ragna Breivik som den tysk-norske kunstneren Frida Rusti (1861-1963) malte i 1924. Midt i det svakt belyste og rektangulære museumslokalet er en oppstadsvev utstilt sammen med en rokk, en rose malt kiste, et par håndkarder og noen fargede ullrester i en kurv. På veven er et nytt teppe påbegynt. Langs flyttbare panelvegger henger den monumentale *Åsmund Frægdagjeva-serien* i kronologisk rekkefølge hvor takspotter lyser opp de respektive teppenes hovedmotiv. På veggen etter siste billedteppe henger to A4 ark med informasjon om Ragna Breivik og Gerhard Munthe på norsk og engelsk. Ragna Breiviks utstilling ved det kulturhistoriske Hordamuseet på Stend i Fana utenfor Bergen har fått navnet Teppesalen og har vært en av de faste utstillingene ved Hordamuseet siden 1977.⁶¹⁴ (Fig. 2)

Teppesalen var mitt første stopp på reisen for å se og oppleve Ragna Breiviks kunst. Fortellingene som utstillingen bygger på og formidler kan gi inntrykk av å både være nøytralt og objektivt fremstilt på lik linje med andre museumsutstillinger. Fremstillingsmåten skyldes blant annet museenes pedagogiske rolle som senter for produksjon og formidling av kunnskap, som de fikk under moderniseringsprosessen på 1800-tallet og som fortsatt preger museene, ifølge Lien og Nielssen.⁶¹⁵

Måten Hordamuseet har presentert Ragna Breiviks teppekunst illustrerer hvordan norsk kunsthistoriografi har lagt føringer for hva som vektlegges i Ragna Breiviks museale utstilling. Breivik kan sies å være presentert i Teppesalen som «Munthes lille veverske». Når det bare er Frægdagjeva-teppene som er utstilt og en Munthe kartong er satt opp bak renningstrådene i veven, blir Ragna Breivik presentert som en håndverker som var uløselig koblet til Gerhard Munthe. Dermed kan Breiviks utstilling gi inntrykk av å samsvare med den tidlige forskningen hvor man fremstilte Munthes dekorative uttrykk som nærmest synonymt med det nasjonale. Når utstillingen hverken viser Breiviks ulikheter med Munthe, hennes

⁶¹³ Museet har ikke faste åpningstider, men holder omvisning etter avtale.

⁶¹⁴ Enerstvedt, *Huset, bustad, arbeidsstad* (1995), s. 10

⁶¹⁵ Lien og Nielssen, *Museumsforteljingar* (2016), s. 16

religiøse verk eller hvordan det nasjonale uttrykk endret seg over tid, kan teppene oppleves som en forlengelse av Munthes kunst og ikke Ragna Breiviks egen kunstneriske bearbeidelse.

Det er veven som kulturhistorisk gjenstand og redskap samt det håndverksmessige som feminin praksis som står i sentrum i Teppesalen. Oppstadveven, rokken, kardene og ullrestenes fysiske plassering sentralt i utstillingsrommet, kan sies å synliggjøre selve håndverket fremfor kunstneren. De ulike redskapene viser hva håndverkeren trenger for å skape en billedvev, samtidig som redskapene illustrerer hvordan Breivik arbeidet vekselvis både med karder, rokk og vevstol, slik Enerstvedt også har redegjort for.⁶¹⁶ Den mannlige kunstneren har laget motivet og når utstillingen presenterer Breivik som håndverker kan Teppesalen sies å fortelle at kunsthåndverket kun er en kvinnelig aktivitet. Vevkunsten har imidlertid vært utført av både menn og kvinner i lang tid, og andre nordiske land kan vise tilbake til flere mannlige vevere på tidlig 1500-tall, slik Peter Anker blant annet har formidlet.⁶¹⁷ Når Breiviks tepper og vevutstyr presenteres alene i Teppesalen blir hun ikke inkludert i et kunstnerisk fellesskap. Breiviks monumentale Frægdagjeva-verk kan derimot sies å bli et eksempel på en kvinnelig fritidsaktivitet eller ordinær håndverksproduksjon som var tiltenkt for privat bruk.

Utstillingsteksten (**Fig.35**) fremhever blant annet Breiviks yrke som lærer ved Bergen Kunsthåndverkskole og hennes foretrukne fargemetode med ullkardene. Metoden med å blande farget ull på kardene blir delvis illudert med den fargede ullen som er utstilt ved veven. Hvordan Breivik utvidet fargemetoden til Augusta Christensen og skapte et vevuttrykk som skilte seg fra andre tekstilkunstneres uttrykk, formidles ikke. På dette området kan utstillingen sies å være helt avhengig av en formidler som kan forklare de ulike kunsthåndverkernes forskjeller for betrakter. Ragna Breiviks bidrag til utviklingen av vevkunsten i de lokale bondekvinnelagene, er også vanskelig å lese da utstillingen og utstillingsteksten hverken refererer til andre kunsthåndverkere, Breiviks øvrige verk, eller kursene som Breivik holdt for de lokale husflidlagene rundt om i Norge. Når denne informasjonen er underkommunisert kan det sies å forsterke inntrykket av at Breivik ikke var del av et større kunstnerfellesskap samtidig som hennes ønske om å utvikle teppekunsten blir nedprioritert.

Bakgrunnen for at Breivik er utstilt ved Hordamuseet blir ikke belyst gjennom Hordamuseets utstilling. De besøkene kan heller ikke få inntrykk av Breivik internasjonale

⁶¹⁶ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s. 39

⁶¹⁷ Anker, *Folkekunst i Norge* (1989), s.185

karriere eller hvor anerkjent hun var i USA da utstillingsteksten og utstillingen for øvrig ikke forteller noe om dette. Igjen kan utstillingen virke å være avhengig av at en formidler viser de besøkende rundt og redegjør for Breiviks biografi. Den museale utstillingen på Hordamuseet er som beskrevet i kapittel 4, en konsekvens av både Breiviks eget ønske om en samlet utstilling av Åsmund Frægdagjeva-serien, omstendigheter omkring Breiviks testamente samt tilfeldigheter vedrørende salg av Breiviks tepper fra Munthe-fondet til Hordamuseet. Uten de nevnte fortellingene samt den manglende redegjørelsen for Breiviks internasjonale anerkjennelse blir viktig informasjon om hvorfor Breivik ikke er utstilt på et kunstmuseum nedprioritert. En utilsiktet konsekvens er dermed at Breivik kan bli oppfattet å være ekskludert fra en etablert vevtradisjon i Norge.

Enerstvedts bok, den rosemalte kisten, Frida Rustis portrett og landbruksmaskinene ved inngangen til teppesalen kan bidra med flere fortellinger til den faste utstillingen ved Hordamuseet. Gjennom disse utstillingsobjektene kan man si at Breiviks tilhørighet til bondesamfunnet samt fellesinteressen for målsaken og bevaring av de norske tradisjoner som hun delte blant annet med Frida Rusti, blir presentert. I tillegg belyser boken som nevnt hennes undervisningsmetoder og vennskapet med Munthe. Ettersom utstillingen krever at den besøkende selv bruker mye tid på å lese om Breivik, eller at en omviser skal formidle historier fra boken, kan man stille seg spørsmål om boken som kuratorisk virkemiddel fungerer etter sin hensikt. Boken kan i seg selv gi den besøkende forståelse av at utstillingen viser en anerkjent kunsthåndverker. Det er dog noe usikkert om boken er ment som en del av selve utstillingen eller om den bare er plassert der for museets formidlere.

Med tanke på hvilke fortellinger og vinklinger Enerstvedt har valgt i sin bok er det betimelig å stille spørsmål om boken tjener Breiviks sak. Påstander om bitterhet og amatørarbeid setter som tidligere påpekt klare føringer for hvem Ragna Breivik var og hva hennes kunst skulle uttrykke. De øvrige historiene som Enerstvedt har vektlagt støtter i tillegg opp under kopibegrepet og avviker ikke i nevneverdig grad fra fortellingene i kunsthistoriske oversiktsverk. I dag kan samfunnet gi inntrykk av å ha bedre kvinnesyn og større likhet mellom by og land enn den gang Ragna Breivik levde. Teppeutstillingens utelukkende fokusering på Breiviks tepper etter Munthes motiv viser imidlertid at den kvinnelige kunsthåndverkeren og kunst skapt av kvinner fra bondesamfunnet, fortsatt kan fremstå å ha en lav status innen kunst- og kulturhistorieformidlingen.

Det er gjennom gjenstandene og deres tilhørende informasjon samt gjennom den sekvensielle karakter som museumsbesøket har at museumsfortellinger etableres, ifølge

Mieke Bal.⁶¹⁸ Besøkende som ikke har kjennskap til bevaring av tekstiler og samlingsforvaltning kan oppleve den svake belysningen i Teppesalen på Hordamuseet som et tegn på at man har glemte å skru på alle lysene. Teppesalen var i 1977 en av de første utstillingene man fikk se når man besøkte Hordamuseets administrasjon- og utstillingsbygg.⁶¹⁹ Utstillingens og teppenes sentrale posisjon for Hordamuseet ble gjenspeilet i teppesalens daværende navn - festsalen. Grunnet museets ombygging i 1998 hvor hovedinngangen ble flyttet havnet Teppesalen i museets bakre del.⁶²⁰ Dagens besøkende kan dermed lett overse teppesalen og oppleve den som mindre viktig. Museumsbesøkets sekvensielle karakter i kombinasjon med museets begrensede åpningstider samt teppesalens dunkle belysning, kan med dette gi inntrykk av at Ragna Breivik er både gjemt og glemte samt ubetydelig i forhold til både norsk kunsthistorie og Hordamuseet for øvrig.

Gullmedaljen fra verdensutstillingen i 1922 var opprinnelig utstilt på Hordamuseet slik Enerstvedt redegjør for.⁶²¹ Ansatte ved Hordamuseet kan i dag informere om at medaljen er fjernet fra utstillingen og arkivert ved Bevaringstjenestene i Salhus. Innholdet i utstillingen for øvrig kan virke å være mye likt med Enerstvedts omtale av utstillingen i sin bok. Museets ombygging har ført Teppetstillingen lenger ut i museets randsoner. Ombyggingen, de reduserte åpningstidene, fokuset som er på Frægdagjeva-serien og de begrensede endringene som er gjort på selve teppetstillingen til Breivik siden åpningen i 1977, kan sies å ikke være til det beste for å formidle et nyansert bilde av tekstilkunstneren Ragna Breivik og vevkunsten fra perioden hun var aktiv.

På let etter Ragna Breiviks religiøse tepper

Behovet for å se og oppleve Breiviks religiøse kunst førte meg til en rekke ulike steder på Vestlandet fra Fana i sør til Ørsta i nord. Både organisasjoner og privatpersoner har med stor velvillighet vært behjelpelig med å vise frem sine tepper. Slik har jeg fått et rikere bilde av alt hva den vestlandske tekstilkunstneren fra Fana har skapt. Egne avtaler måtte gjøres både med bevaringssentre, privatpersoner og kirker. I tillegg var det behov for en rekke søk i DigitalMuseum-databasen, Hordamuseets privatarkiv og Breiviks etterlatte brev og notater.⁶²² Dette kom i tillegg til søkene i ulike nasjonale og internasjonale nettsider og samlinger. Til

⁶¹⁸ Lien og Nielssen, *Museumsforteljingar* (2016), s. 21

⁶¹⁹ Enerstvedt, *Huset, bustad, arbeidstad* (1995), s. 10

⁶²⁰ Hartvedt, Gunnar Hagen og Norvall Skreien, «Hordamuseet», *Bergen Byleksikon*, Hentet: 23.04.21, <https://www.bergenbyarkiv.no/bergenbyleksikon/arkiv/1427155>

⁶²¹ Enerstvedt, *Ragna Breivik Et liv ved veven* (1991), s.24

⁶²² Dette er papirer som fortsatt er i Breivik slektens eie og som ikke er ved Hordamuseets privatarkiv.

tross for at velvilligheten var stor til å la meg få innsyn i de ulike aktørenes Breivik-samlinger, må denne form for oppsøkende virksomhet sies å være noe i overkant av hva man kan forvente av en kunstinteressert person som ønsker å få et mer nyansert bilde av Breiviks kunst. Breiviks kunst og virke må med andre ord kunne hevdes å være svært fragmentert fremstilt samt samlet og arkivert slik at det er vanskelig å få oversikt.

Flere arkivsøk og ulike samlings- og museumsbesøk er ikke uvanlig når man søker informasjon om tidligere kjente kunstnere eller kunsthåndverkere. Det å være så objektiv som mulig er et kjerneprinsipp når man arbeider med arkiver.⁶²³ Siden arkiver, likt med museumsutstillinger, kan samles og fremstilles ulikt etter hvem som arbeider med arkivet og hvilken tilnærming den som har laget arkivet har hatt, kan objektivitetsprinsippet utfordres. Flere av Breiviks viktige verk og arkiver er fordelt på ulike private og offentlige aktører. Det er ikke alle som er systematisk organisert eller tilrettelagt for forskning. Private arkiver eller samlinger kan være lite kjent for dem som søker informasjon og slik kan viktig informasjon bli oversett. Istedenfor å ta en systematisk gjennomgang av alle arkiver og deres elementer, kan man stå i fare for ubevisst å bygge videre på hva som allerede er formidlet og fortsette å gi et ensidig eller i verste fall et feilaktig inntrykk av kunstneren man presenterer. Arbeidet med å følge opp spor som har sitt utspring fra Ragna Breiviks private arkiver, har nok vært en enklere prosess i dag enn det var for de som tidligere har søkt informasjon om Breiviks virke. Min tilgang til digitale hjelpemidler, søkemotorer og digitale arkiv har gitt meg muligheter og informasjon som tidligere forskere ikke har hatt. Dette belyser noe av bakgrunnen for at tidligere forskning bør refortolkes.

For å gi og bevare et mer helhetlig inntrykk av Ragna Breiviks kunstnerskap har hennes etterkommere, som belyst i kapittel 5, gitt flere av hennes tepper, malerier og øvrige eiendeler til Hordamuseet. Dette er siden blitt gjort tilgjengelig via DigitalMuseet.no. I tillegg finnes flere andre Breivik-tepper i privat eie hvor deres fysiske tilstand er usikker og verkene er heller ikke tilgjengelig for folk flest. Noen av Breiviks verk som ble skapt for offentlig utsmykning kan derimot beskues i de respektive kirker. Det er imidlertid ikke alltid at de ansatte i kirkene i dag har kunnskap om kunstneren, teppenes verdi eller hvor anerkjent Ragna Breivik i sin tid var. Dette kan skyldes at teppene mangler initialer eller bare er markert med R.B. Kirkens ansatte eller frivillige medhjelpere som skal forvalte verkene på vegne av stat og kirke, har gjerne ikke fått tilgjengeliggjort nødvendige ressurser eller nok kunnskap for å

⁶²³ Breakell, «Perspectives: Negotiating the Archive», s. 3

kunne informere om og ivareta verkene. Når de religiøse teppene som Breivik skapte hverken omtales i kunsthistorisk litteratur eller i Hordamuseets faste utstilling, marginaliseres bredden i Breiviks kunstnerskap. En oppdatert verksoversikt må derfor lages på Breiviks verk når nye verk blir hentet frem.

Teppet *Veronicas svededuk* (**Fig. 36**) er et av Breiviks tepper som befinner seg som delvis anonym utsmykning i Fana Kirke. Teppet er kun markert med initialene «R.B». Breivik skal ifølge en artikkel i *Norgesposten* fra 1931 ha vevd *Veronicas svededuk* etter den svenske arkitekten Martin Hedmarks motiv for en svensk kirke i New York.⁶²⁴ Det er mulig at vevoppdraget som Breivik fikk gjennom The Lutheran Art Society og som er omtalt i kapittel 3, var teppet *Veronicas svededuk* (eller *Kristushodet* som det også kalles). I såfall kan teppet *Veronicas svededuk* som i dag befinner seg på talerstolen i Fana Kirke være en nytolkning eller en såkalt replikk av et teppe i USA. Det er også mulig at det finnes flere tepper av Breivik i USA. Dette viser at det fortsatt gjenstår mye forskning for å kunne gi et nyansert og mer rikholdig bilde av Ragna Breiviks kunstnerskap,

Det er ikke bare bredden i Breiviks kunstnerskap som kan reduseres når det finnes tepper som er ukjente for publikum i de ulike kirkesamlingene, i private hjem eller i Hordamuseets arkiv. Teppenes økonomiske verdi kan også bli redusert. Det fortelles, som belyst i Frægdayeva-analysen, at Breivik i sin tid ble tilbudt opp mot en million kroner for teppene av amerikanske kjøpere.⁶²⁵ Dette viser hvilken verdi man den gang anså hennes tepper å være verdt. Breiviks egenkomponerte tepper som arkiveres hos Bevaringstjenestene på Salhus blir sjeldent fremvist for publikum. Hvilken verdi teppene ville blitt taksert til den gang Breivik var mer kjent, vites ikke. Til tross for at man kan søke verkene opp på Digitalmuseet.no, er de stort sett ukjente for dagens publikum i likhet med teppene som er i privat eie eller de som befinner seg i landets kirker. På denne måten reduseres kunnskapen om Ragna Breivik og hennes verk ytterligere samtidig som dagens publikum fratras muligheten til selv å vurdere og ta stilling til påstandene i Enerstvedt sin bok.

Breiviks kunst i museal kontekst og det digitale samfunns forventninger

Hordamuseets mål har ifølge boken *Huset, bustad, arbeidsstad* vært å ivareta norsk kultur og egenart samt å vise bondekulturens estetiske sans og kamp for tilværelsen som sto i kontrast

⁶²⁴ *Norgesposten*, «Ragna Breidvik Utstiller to av sine tæpper»

⁶²⁵ Brørs, «Nordisk Høgskulefolk til stemne», *Tidens Krav*

til den byborgerlige finkultur.⁶²⁶ Både Breiviks biografi og verksanalysene i kapittel 4 og 5, viser at Ragna Breiviks kunst og virke bygger på tradisjoner som står i kontrast til de tradisjonelle vevtradisjonene på Østlandet. De skiller seg også en del fra den nye vevkunsten som ble skapt blant annet ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vevskole, og vevkunsten i de mer sentrale husflidslagene i de store byene. Med utgangspunkt i vevkunstens sentrale rolle innen norsk folkekunst, Breiviks tepper, hennes tilknytning til bondesamfunnet på Vestlandet samt Hordamuseets grunnleggingstanker kan det sies å være naturlig at Breivik stilles ut og formidles gjennom Hordamuseet.

Plasseringen i et kulturhistorisk museum og ikke et kunsthistorisk museum medfører imidlertid at flere aspekter kobles til Breiviks kunst. Akvarellene som Frægdagjeva-serien er basert på er arkivert på KODE i Bergen og Munthes oljemaleri-serie med de samme motiv er samlet ved Nasjonalmuseet i Oslo. Munthe var en del av Østlandets borgerskap mens Breivik tilhørte bondesamfunnet på Vestlandet. Ved å stille Breiviks verk ut på et kulturhistorisk museum og ikke et kunstmuseum slik Munthes malerier er, kan man få inntrykk av at tekstilkunst ikke er anerkjent som kunst på lik linje med akvarell og maleri. De ulike museums plasseringene kan i tillegg forsterke inntrykket av at bondekvinnens kunst er underordnet den mannlige, borgerlige kunstnerens verk.

Tekstilkunstnere som for eksempel Frida Hansen, Hannah Ryggen og Synnøve Anker Aurdal er noen av tekstilkunstnerne som er stilt ut på kunstmuseer og kunstindustrimuseer. Når Breiviks kunst stilles ut på et kulturhistorisk museum kan man, som tidligere belyst, si at hennes plassering ekskluderer henne fra et kunstnerisk fellesskap. Bondekvinnens kunst er ikke bare underordnet den mannlige motivskaperen, hun er også underordnet den borgerlige eller akademisk lærde kunsthåndverkeren. Ragna Breivik kan hevdes å bli ekskludert fra det norske kunsthistoriske grunnnetten grunnet en kombinasjon av sosial bakgrunn, hvilke type museum Hordamuseet er og de tidligere nevnte strukturingsprinsippene og maktstrukturers konsekvenser.

Når vevkunst skapt av kvinner fra bondesamfunnet kan oppleves å bli fremstilt som et uttrykk for ordinær håndverksproduksjon fremfor som et selvstendig kunstverk, kan det stilles spørsmål ved føringene og midlene som er gitt Hordamuseet og dets organisatoriske plassering under Bymuseet i Bergen. Hordamuseet har sikret at *Frægdagjeva-serien* og Ragna Breiviks vev, rokk og karder er tilgjengelig for publikum og teppene kan således sies å være

⁶²⁶ Enerstvedt, *Huset, bustad, arbeidstad* (1995), s.11-12

behørig ivaretatt og bevart. Museet har gjort Breiviks egenkomponerte tepper synlig gjennom Digitalmuseet.no og enkelte utstillinger gjennom de siste 20-30 årene. I tillegg har museet arkivert en rekke av Ragna Breiviks brev, bilder, malerier og andre eiendeler, som belyst gjennom kapittel 4 og 5. Slik har man sikret at viktig informasjon om tekstilkunstneren Ragna Breiviks liv og virke er ivaretatt og bevart for fremtiden. Flere av fortellingene om Ragna Breiviks kunst og liv, som er redegjort for i denne oppgaven, er i hovedsak hentet fra museets eget arkiv. Det viser at det er store muligheter for at Teppesalen kan vise et mer nyansert og rikholdig bilde av Breiviks kunst og virke, om de nødvendige ressurser og midler blir kanalisert.

Hordamuseets nettside er ikke en del av selve utstillingen av Ragna Breiviks verk, men da museets nettsider i dagens digitale samfunn ofte kan være de besøkendes første møte med museumsutstillingene, kan Hordamuseets nettsider også påvirke fortellingen om Ragna Breivik. Siden Hordamuseet som nevnt er organisert under Bymuseet i Bergen, er deres nettside av den grunn en underside av denne organisasjonen. Hordamuseets nettside kan gi inntrykk av å være strukturert rundt museets ulike bygninger og hva publikum kan oppleve ved et besøk.⁶²⁷ Informasjonen om Ragna Breiviks utstilling er på Bymuseets/Hordamuseets nettside et underpunkt av hovedbygningen (**fig. 37**). Informasjonsteksten kan sies å være betydelig mindre informativ enn teksten som er formidlet om både Friluftsmuseet, Båthallen, og Fortidsminner/ arkeologi. I tillegg er teksten om Breiviks utstilling skrevet med mindre font.

Søker man på «Ragna Breivik» eller «Åsmund Frægdegjeva» i nettsidens søkefelt får man ingen treff (**fig.38**). Utstillingen om Ragna Breiviks tepper kan gjennom Hordamuseet/Bymuseets nettsider fremstå å være både lite betydningsfull og en nedprioritert utstilling i forhold til Båthallen og de øvrige utstillingene ved Hordamuseet. I tråd med Mieke Bals tidligere gjengitte påstand om at museumsfortellinger etableres både gjennom gjenstandene og deres tilhørende informasjon samt museumsbesøkets sekvensielle karakter, kan Hordamuseets nettside hevdes å bidra til at Ragna Breivik blir presentert som en lite betydningsfull kunstner innen norsk tekstilkunst.⁶²⁸

Til tross for at flere av Breiviks verk i sin samtid var anerkjent og ettertraktet både nasjonalt og internasjonalt, kan plasseringen ved det kulturhistoriske museet medføre at

⁶²⁷ Bymuseet, «Hordamuseet»

⁶²⁸ Lien og Nielssen, *Museumsforteljingar* (2016), s. 21

Breiviks kunst blir skrevet ut av en etablert vevtradisjon i Norge. Museums plasseringen og den begrensede redegjørelsen for Breivik i kunsthistoriske oversiktsverk kan dermed gi inntrykk av å bekrefte Palmköld og Rosenqvists påstand om at museers bevaring og vedlikehold av håndverk blir en del av en kanonisk selvrefererende historieproduksjon.⁶²⁹ Ragna Breiviks museale plassering ivaretar og bevarer Breiviks kunst, men den kan også hevdes å være feil samt å ekskludere henne fra norsk kunsthistorisk kanon.

Teppekunstens bevaring og fremtid

Breiviks tepper som tilhører Hordamuseet og de som er arkivert på Salhus blir behørig ivaretatt i forhold til både korrekt luftfuktighet, belysning, oppheng og lagring. Studerer man samlingsforvaltning får man vite at billedvev og tekstil er ømfintlige og lett kan skades, derfor er god balanse mellom luftfuktighet og temperatur viktig. Tiden objektene er utsatt for lys, samt å begrense lysstyrken, må man også ta hensyn til.⁶³⁰ Den dempede belysningen i Tepeutstillingen ved Hordamuseet bevarer fargenyansene og teppenes dunkle uttrykk og er således svært hensiktsmessig tatt i bruk. I tillegg kan belysningen forsterke middelalderfortellingen som teppene illustrerer da den svake belysningen kan gi de besøkende inntrykk av å gå inn i en dunkel middelalder hall i tråd med Ragna Breiviks ønsker.

Breiviks kunst som er i privat eie eller som er skapt for utstilling i det offentlige rom kan sies å møte en mer usikker fremtid i forhold til ivaretagelse og bevaring. Private eiere har nødvendigvis ikke tilgang til samme ekspertise og lokaler som for eksempel Hordamuseet eller Bevaringstenestene på Salhus. Ullgarnet og plantefargene i Breiviks verk krever kunnskap om alt fra lysskjerming og luftfuktighet, til hvordan man skal henge opp, oppbevare og rense teppene for at teppenes farger skal bli best mulig ivaretatt. Denne form for kunnskap kan man tilegne seg om man deltar på et plantefargingskurs slik jeg gjorde høsten 2021 i regi av Osterøy Kunstlag for å lære grunnprinsippene i Ragna Breiviks kunstnerskap. Mye av kunnskapen som et plantefargingskurs kan gi, kan synes å ha forsvunnet i dagens samfunn etter hvert som de syntetiske fargene er blitt mer vanlige. Det samme gjelder kunnskapen om bevaring og oppheng av billedvev. For å ivareta teppene som i dag finnes i kirker eller i private hjem er denne kunnskapen særdeles viktig. Det er likevel usikkert om kirkenes ansatte og privatpersoner som eier Breiviks billedtepper, tar seg tid til å delta på slike kurs når man ikke får vite om hvilken verdi Ragna Breiviks billedtepper en gang hadde.

⁶²⁹ Palmköld og Rosenqvist, «Handicrafting gender», s. 45

⁶³⁰ Samlingsnett, «Tekstiler på magasin»

Når flere verk er i daglig bruk og oppheng i hjem og det offentlige rom medfører at det er mer vanlig både med solbleking, varierende luftfuktighet, samt røyk og drypp fra stearinlys, kan teppenes kvalitet og uttrykk forringes. En følge av dette er at billedteppene gjerne tas ut av det offentlige rom, arkiveres og erstattes av ny kunst. Tilsvarende skjer med stor sannsynlighet også i private hjem og det er mulig at flere av disse verkene havner på bruksalg eller i verste fall blir kastet. Med tiden kan dermed teppene forsvinne fysisk sammen med kunnskapen om verkene. Dermed kan flere av Ragna Breiviks verk stå i fare for å bli skjøvet helt ut i glemselen.

Det er ikke bare gjennom den kunsthistoriske litteraturen at det kan være utfordringer med å få innsikt i Ragna Breiviks kunst og virke. Breiviks ulike samlinger og min rundreise på Vestlandet viser hvor fragmentert og tilfeldig fortellingen om og ivaretakelsen av Ragna Breiviks kunst og virke kan sies å være i dag. Dette kan nok hevdes å være et fellestrekk med en rekke andre tekstilkunstneres kunst fra tiden Ragna Breivik var aktiv enten de befinner seg på museer, i kirker, private hjem, eller i offentlige bygg som Oslo Rådhus. Ragna Breiviks tepper og kunstnerrolle kan sies å være mangelfullt forsket på, oversett og har fått en delvis nedvurderende omtale i ulike kunst- og kulturhistoriske bøker. Dette har resultert i at feilaktige påstander om Ragna Breivik, hennes vevkunst og de ulike kunsthåndverkernes virke i perioden fra 1900 til 1960, er blitt fremsatt og blitt stående uimotsagt som sannheter. Når flere av Breiviks verk befinner seg som delvis anonym utsmykning i landets kirker, en sjelden gang blir vist frem for publikum, pakkes ned for oppbevaring eller er utilgjengelig i private hjem, kan det føre til økt kunnskapsmangel. En kunnskapsmangel som har innvirkning både på Ragna Breiviks kunst, de enkelte eierne, kunsthåndverksmiljøene og kunsthistoriefaget generelt.

7. Konklusjon og refleksjon

Norsk kunsthistorie kan sies å formidle fortellinger som opprettholder ulike maktstrukturer innen norsk vevkunst. Maktstrukturene omhandler både kjønn og klasse, akademisk kunst og folkekunst samt strukturer som favoriserer noen kunstnere og kunstuttrykk fremfor andre. I tillegg blir ulike geografiske områder, materialer, vevteknikker og metoder fremmet ulikt, etter hvilke ideer som var rådene til ulike tider innen vevkunsten. Ragna Breiviks kunst er eksempler på hvordan norsk tekstilkunst i perioden 1900 til 1960 var mer variert enn det som er formidlet innen norsk kunsthistorie. Hennes verk belyser hvordan kunsthåndverkerne i de lokale husflidslag kunne arbeide med det materielle og det immaterielle, og utvikle selvstendig og ny norsk billedvevkunst i spenningen mellom tradisjon og fornyelse.

Til tross for internasjonal og nasjonal anerkjennelse og støtte fra flere sentrale aktører innen norsk kunst og kultur i sin samtid, er Ragna Breivik over tid blitt skjøvet ut i randsonen av norsk tekstilkunst grunnet ulike maktstrukturer og et hyppig brukt maktspråk. Variasjonene som finnes innen dagens tekstilkunst viser hvordan billedvevkunst og øvrig tekstilkunst har utviklet seg i flere ulike retninger. Man kan finne billedvev etter de tradisjonelle metodene og uttrykk side om side med mer moderne tekstiluttrykk. Slik kan man hevde at Breivik fikk rett i sine ord som er gjengitt i innledningen «Det gaar ikke an med et magtsprog at hindre en kunststarts utvikling.»⁶³¹ Min kunsthistoriografiske drøftelse og nylesning av Ragna Breiviks liv og verk har likevel belyst hvordan både bevisste og ubevisste valg og handlinger har bidratt til en styrt utvikling av en etablert vevtradisjon i Norge.

Gjennom flere perspektiver som anerkjenner billedvevkunsten på egne premisser og de kvinnelige kunsthåndverkerne fra ulike samfunnslag, på lik linje med den mannlige kunstneren, bør den etablerte kunsthistorien refortolkes. Først da kan man få et mer nyansert bilde av norsk tekstilkunst og en etablert vevtradisjon i Norge. Norsk kunsthistorie skriving bør med andre ord utvides både i forhold til hva den anser som kunst og hvordan den analyserer kunst. Jeg mener det både er rett og rimelig at Ragna Breivik får den statusen hun fortjener og trekkes frem fra norsk kunsthistorisk periferi. Ragna Breiviks billedtepper kan vise norsk kunsthistorie kunsten å se Livet i veven!

⁶³¹ Bergen Aftenblad, «Teppevævning og teknisk utvikling»

Litteraturliste

Det er benyttet Chicago fotnote som referansestil. For å synliggjøre avisartikler er de sortert under egen fane på lik linje som arkivmateriale og nettsider. Ellers følger litteratur og bildeliste i alfabetisk orden.

- Alver, Anker, Børnheim, *Vestlandske Kunstindustrimuseum 100 år: et jubileumsskrift*,
Bergen: A/S John Grieg, 1987.
- Anker, Peter. *Folkekunst i Norge. Kunsthåndverk og byggeskikk i det gamle bondesamfunnet*.
Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s. 1975
- Anker, Peter. *Folkekunst i Norge. Kunsthåndverk og byggeskikk i det gamle bondesamfunnet*.
Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s. 1998.
- Anker, Peter, Vibeke Mohr, Erik Rueng og Anne Britt Ylvisåker, *HUSFLID levende tradisjoner*, Oslo: Grøndahl og Dreyer Forlag AS, 1994.
- Aunsmo, Leif Gunnar, Arne Kristian Hansen. *Saueboka*, Oslo: Landbruksforlaget, 1998.
- Bakken, Hilmar, *Gerhard Munthes dekorative kunst*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1946.
- Berulfsen, Bjarne og Dag Gundersen, *Fremmedord og synonymer blå ordbok*, Oslo: Kunnskapsforlaget, 2003
- Berg, Knut. *Norges kunsthistorie: 6: Mellomkrigstid*. Oslo: Gyldendal Forlag, 1983.
- Breakell, Sue. «Perspectives: Negotiating the Archive», *Tate Papers*, No.9, Våren 2008 (s.1-7)
https://cris.brighton.ac.uk/ws/files/219140/Perspectives_Negotiating_the_Archive.pdf
- Breivik, Kåre. «Tante Klara», I *Kem va de? – om noen bergenske personligheter på 1900-tallet*, Redigert av Eilert Munch Lund. Side 94 - 109, Bergen: Kapabel Forlag/EML Maritime, 2018.
- Breivik, Kåre. «Sjømannskirken», *D/S Elfrida*, <https://www.dselfrida.info/> Hentet 18.04.22

- Bøe, Alf. *Kunsthåndverket 1870-1914: en nasjonal gjenstandskultur blir skapt; Kunsthåndverk og kunstindustri 1914-1940; Kunstindustri og industridesign etter 1940*. Oslo: Pensumtjeneste, 1997.
- Christensen, Hilda. *Lærebok i farging med planter*, Kristiania: J.W Cappelens Forlag, 1908.
- Danbolt, Gunnar. *Norsk Kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingetida til i dag*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2015.
- Danbolt, Gunnar. «Kunsten og naturopplevelsen», *GRIND Kunnskap om landskap* 19.05.2009. <https://www.grind.no/sprak-kunst/kunstneren-naturopplevelsen>
Hentet 06.08.22
- Enerstvedt, Åse. *Ragna Breivik: Et liv ved veven*. Bergen: Eide Forlag, 1991.
- Enerstvedt, Åse. *Huset, bustad, arbeidstad*. Asker: Publitiis, 1995.
- Enerstvedt, Åse. «En kunstsatt i Hordamuseet», *Fortidsvern*, Nr.3/2002, s. 20-22.
<https://www.nb.no/items/1a537b380935108712f944eab9432590?page=21&searchText=Ragna%20Breivik>
- Facos, Michelle. *Symbolist Art in Context*, Berkeley & Los Angeles, California, London: University of California Press. 2009.
- Fallan, Kjetil (Edt.). *Scandinavian Design*, London, New York: Berg Publishing. 2012.
- Frascina, Francis, m.fl. *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven: Yale University Press. 1993.
- Garatun-Tjeldstø, Gerhard. «Ragna Breivik – eldsjæl i norsk vevkunst», *Folkekunst* 13, nr 1 og 2, 1959: s.9-13.

- Garb, Tamar. «Gender and representation». I *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*. Frascina, Francis, Nigel Blake, Briony Fer, Tamar Garb og Charles Harrison. s.219-290, New Haven: Yale University Press. 1993.
- Glambek, Ingeborg. *Kunsten, Nyttet og Moralen. Kunstindustri og Husflid i Norge 1800-1900*. Oslo: Solum Forlag A/S, 1988.
- Grosch, Henrik. *Gamle norske Billedtæpper*. Berlin: Verlag von Ernst Wasmuth. 1901
- Grønvold, Ulf, Nils Anker og Gunnar Sørensen, *Det store løftet: Rådhuset i Oslo*, Oslo: H. Aschehoug & Co. 2000.
- Haakestad, Jorunn. *Ariadnes tråd: tekstile utsmykninger i Norge i det 20. århundret*. Ph.D. - avhandling. Kristiansand: Høyskoleforlaget 1998.
- Halén, Widar. «Frida Hansen og japanismen», 04.10.2015. *Contemporary Art Stavanger* <https://www.contemporaryartstavanger.no/frida-hansen-og-japanismen/> Hentet: 26.01.22
- Halén, Widar. «Japonisme, National Identity and a new Aesthetic Idiom». I *Japanomania in the Nordic Countries 1875-1918*, redigert av Gabriel P. Weisberg, Anna-Maria von Bonsdorff og Hanne Selkokari, s.142-163, Brussel: Mercatofonds, 2016.
- Hannaas, Torleiv, Conrad Clausen og Ludvig Jerdal: *Vestmannalaget i 110 år*, Bergen: Norsk Bokreidingslag, 1978.
- Hardeland, Magnus. «Ragna Breivik i norsk kunstvevning», *Folkekunst*, B. 2/3, 1949:s. 61-72.
- Hardeland, Magnus. «Ragna Breivik og hennar verk», *Frå Fjon til Fusa*, B. 19, 1966: s.111-130.
- Haugsbø, Tove Kårstad. *Med samtida som ståstad. Ei aktualiserande lesing av Nikolai Astrup sin produksjon*, Masteroppgave. Universitetet i Bergen, 2010.

- Hoffman, Marta. *Fra fiber til tøy: tekstilredskaper og bruken av dem i norsk tradisjon*. Oslo: Landbruksforlaget. 1991.
- Huseby, Hege Børrud og Pia Cederholm (red). *Museumsutstillinger*. Trondheim: Museumsforlaget. 2017
- Håberg, Kirsten Røvig. *Den myke historien. Om tekstiler, klær og moter*. Vollen: Tell forlag as, 2002.
- Håberg, Kirsten Røvig. *Fra skygetanter til yrkeskvinner: livet, tiden og menneskene ved Den kvinnelige industriskolen fra 1875 til 1950*. Oslo: ABM media, 2012.
- Kay-Williams, Susan. *The Story of Colour in Textiles: imperial purple to denim blue*. London: Bloomsbury Publishing Plc. 2013
- Kielland, Thor B., *Norsk billedvev gjennom 400 år : 1540-1940 : fører til utstillingen : mars-april 1946*. Oslo: Kunstindustrimuseet, 1946.
- Kiilerich, Bente. «The Aesthetic Viewing of Marble in Byzantium: From Global Impression to Focal Attention», *Arte Medievale*, IV serie – anno II, 2012: s.9-28, https://www.researchgate.net/publication/263279482_The_Aesthetic_Viewing_of_Marble_in_Byzantium_From_Global_Impression_to_Focal_Attention
- Kjellberg, Anne. «Fra Kunstindustri til design». *Kunst og Kultur*, Vol. 94 (2), 2011: s.110-119, <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-3029-2011-02-07>
- Kokkin, Jan. *Gerhard Munthe: En norsk designpioner*, Stuttgart: arnoldsche Art Publishers. 2018
- Koppen, Maria Brekke. *Innføring i billedvev*. Oslo: Universitetsforlaget, 1988.
- Laffer,Christine, «Low Tech Transmission: European Tapestry to High Tech America», *Textile Society of America Symposium Proceedings*. 31, Oct.6-9. 2010, s.1-9, <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1030&context=tsaconf>
- Landro, Jan. H. *Bernt Tunold Vestlandsmålar i grønt og grått*, Førde: Selja Forlag, 2016
- Levin, Amy K., ed. *Gender, Sexuality and Museums : A Routledge Reader*. London: Taylor & Francis Group, 2010. Accessed May 25, 2021. ProQuest Ebook Central.
- Lexov, Einar. «Gerhard Munthes billedtæpper i Kunstforeningen», *Arbeidet*, 29.05.1926, s.5

- Lien, Sigrid og Hilde Wallem Nielszen. *Museumsforteljingar*. Oslo: Det norske samlaget, 2016.
- Lium, Randi Nygaard. *Tekstilkunst i Norge*. Trondheim: Museumsforlaget, 2016.
- Longva, Randi H. *Ein ny vår ved veven*, Ålesund: Sunnmørsposten Forlag, 2005
- Lofnes, Solveig Berg. *Nikolai Astrup og Jølster*, Førde: Selja Forlag, 2016.
- Lutnæs, Eva. *Plantefarging. Farg garn med vekster fra naturen*. Bergen: Vigmostad & Bjørke. 2015
- Manoff, Marlene. "Theories of the Archive from Across the Disciplines." *Libraries and the Academy* 4, no. 1 (2004): 9-25. doi:10.1353/pla.2004.0015.
- Mohn, Agnethe, «Evangelistene er tilbake», *Hverdag og helg*, s. 8-9.
http://fellesmenighetsblad.no/arkiv/storetveit_5-13.pdf Hentet: 01.04.22.
- Munthe, Gerhard. *Minder og meninger*. Kristiania: Alb. Cammermeyers Forlag, 1919.
- Munthe, Wilhelm. *Boknåm Essays for bokvenner*. Cammermeyers Boghandel Gustav E. Raabe, 1943
- Munthe, Gerhard. *Norske Folkeviser*. Stavanger: Dreyer Bok, 1986.
- Neima, Anna, «Dartington Hall and the Quest for ‘Life in its Completeness’, 1925–45», *History Workshop Journal*, Volume 88, Autumn 2019, Pages 111–133,
<https://doi.org/10.1093/hwj/dbz029>
- Nees, Lawrence. *Early Medieval Art*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Nes, Solrunn. *Mysteriets formspråk*, Bergen: Ikonforlaget AS, 2011.
- Nochlin, Linda. *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?*, Oversatt av Toril Hanssen. Oslo: Pax Forlag AS, 2002.
- Nord- Og Midhordland Sogelag, and Hordamuseet. *Frå Fjon Til Fusa*: årbok for Hordamuseet Og Nord- Og Midhordland Sogelag, 1966.
- Nygaard, Knut og Eiliv Eide, *Den Nationale Scene 1931-76*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1977.
- Næsse, Brigitte. *Ragna Breivik*. Bergen: Utstillingskatalog Hordamuseet, 1981.
- Opstad, Jan-Lauritz. *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums Vævskole og Atelier for Kunstvævning*. Trondheim: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 1983.

- Palmsköld, Anneli og Johanna Rosenqvist, «Handicrafting gender: Craft, performativity and cultural heritage». I *Gender and Heritage: Performance, Place and Politics* (1st ed.), redigert av Wera Grahn & Ross J. Wilson. s. 44-60, London & New York: Routledge, 2018. <https://doi.org/10.4324/9781315460093>
- Parker, Rozsika and Griselda Pollock. *Old Mistresses Women, Art and Ideology*. London & Henley: Routledge & Kegan Paul. 1981.
- Parmann, Øistein. *Norsk Billedvev: et atelier og en epoke*. Oslo: Dreyers Forlag AS.1982.
- Pedersen, Inger Raknes. «Førebuing av jubileumsutstillinga «Byferd» ved Tekstil-atelieret for musea i Hordaland. Preventiv- og gjenstandskonservering av tekstiler», *Frå Fjon til Fusa*, 1995, s.42-43
- Preziosi, Donald, and Farago, Claire. *Art Is Not What You Think It Is*. Somerset: John Wiley & Sons, Incorporated, 2012. Accessed May 3, 2021. ProQuest Ebook Central. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=826884>
- Sandsmark, Jon. *På silkesokker*, Oslo: Statens lærerhøgskole i forming Oslo, 1991 DOI.
- Sekules, Veronica. *Medieval Art*, Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Sjøvold, Aase Bay, *Norsk Billedvev*, Oslo: C.Huitfeldt Forlag A.S., 1976, 4. opplag 2000.
- Skeie, Arne. *Storetveit Kirke: kirkehus og menighetsliv*, Bergen: Centraltrykkeriet AS, 1980.
- Smith, Allison, Knut Ljøgodt, Karin Sidén og Line Daatland (Red.), *Edward Burne-Jones Prerafaelittene og Norden*, Bergen: KODE Kunstmuseer og Komponisthjem, Stockholm: Prins Eugen Waldemarsudde, 2020
- Sola, Liv Kristin. «Saueraser og ulltyper-Sjeviot», *Animalia*. 27.09.21. <https://www.animalia.no/no/Dyr/ull-og-ullklassifisering/saueraser-og-ulltyper/#sjeviot>
Hentet: 19.05.22
- Steinbo, Tove. *Fargene forteller. Om fargenes betydning – symbolsk, psykologisk og estetisk*. Oslo: Cappelen Damm AS, 2006.
- Stock, Adolf, «Sammeln als Obsession», *Deutschlandfunk Kultur*, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/sammeln-als-obsession-100.html> Hentet 10.08.22
- Sundström, Erik. *Plantefarging med urter, sopp og lav*. Oslo: Landbruksforlaget, 2003.

- Svebak, Kåre. «Folk i nord møtte prester fra sør», UiT Norges Arktiske Universitet. Septentrio Reports no.9, 2021. DOI: <https://doi.org/10.7557/sr.2021.9>, Hentet 4.2.22.
- Sørensen, Tonje Haugland og Tove Haugsbø, «Reiseskisser fra Norge i det nittende Aarhundrede», *Kunst og Kultur*, Nr.3/ 2014: s. 170-179.
<https://doi.org/10.18261/ISSN1504-3029-2014-03-06>
- Sørensen, Tonje Haugland. «Proudly Peripheral», *Visual Resources*, Vol. 35, Issue 3-4, 2019: s. 237-265, <https://doi.org/10.1080/01973762.2018.1553364>
- Sørensen, Tonje Haugland. «Visions of History: Gerhard Munthe's Rhythm and Revival in fin-de-siècle Norway» in *European Revivals: From Dreams of a Nation to Places of Transnational Exchange*, FNG Research 1/2020: s.227-253.
<https://research.fng.fi/2020/01/20/european-revivals-from-dreams-of-a-nation-to-places-of-transnational-exchange/>
- Sørensen, Tonje Haugland. « Å formgi en nasjon. Fin de siècle og anvendelsen av ideer fra Arts and Crafts-bevegelsen i Norge». I Edward Burne-Jones Prerafaelittene og *Norden*, redigert av Smith, Allison, Knut Ljøgodt, Karin Sidén og Line Daatland, s.123-140. Bergen: KODE Kunstmuseer og Komponisthjem, Stockholm: Prins Eugen Waldemarsudde, 2020
- Tin, Mikkel B. «Abstraksjon i folkekunsten», *Kunst og Kultur* 4/03. Vol. 86, 18.05.04: s. 240-258, DOI: 10.18261/ISSN1504-3029-2003-04-03,
http://www.idunn.no/kk/2003/04/abstraksjon_i_folkekunsten
- Thomassen, Rachel. «På vitjing hjå biletvevkunstnaren Ragna Breivik», *Folkekunst* 10, nr. 2, 1956: s.7-10.
- Thue, Anniken. *Frida Hansen- En europeer i norsk tekstilkunst*. Oslo: Universitetsforlaget, 1986.
- Torgersen, Eivind. 2019. «Ellen Gleditsch var Norges første spesialist på radioaktivitet. Nå hedres hun med blått skilt i Oslo», *Forskning.no*, Hentet, 17.06.2022
<https://forskning.no/kjemi-radioaktivitet-store-vitenskapsfolk/ellen-gleditsch-var->

norges-forste-spesialist-pa-radioaktivitet-na-hedres-hun-med-blatt-skilt-i-oslo/1279393

Ueland, Hanne Beate. Janne Leithe, Inger L. Gudmundson, Widar Halén og Siri Aavitsland.

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

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

Von Achen, Henrik, *Norske frontaler fra middelalderen i Bergen Museum*, Bergen: John Grieg A/S, 1996.

White, Bjørg Kristiansen. *Billedvev*. Oslo: Gyldendals Norsk Forlag A/S, 1970.

Zrebiec, A. M. (1980). *The American Tapestry Manufactures: Origins And Development, 1893 To 1933* (Order No. 8017602). Available from ProQuest One Academic. (302989930). Retrieved from <https://www.proquest.com/dissertations-theses/american-tapestry-manufactures-origins/docview/302989930/se-2?accountid=8579>, side 155-213

Ødegård, Knut, *Edda-dikt Band 1: Voluspå & Håvamål*, Oslo: Cappelen Damm, 2014.

Ørstavik, Ragnar. *Ørsta Kyrkje gjennom tidende*. Ørsta: Ørsta Sokneråd. 1990.

Østby, Leif, Arne Brenna, Sigrid Christie, Jens Christian Eldal, Randi Gaustad, Stephan Tschudi-Madsen, Lauritz Opstad m.fl., *Norsk Kunstnerleksikon Bildende kunstnere – arkitekter Kunsthåndverkere*, B.1: A-G. Oslo: Universitetsforlaget, 1982.

Aviser

Aftenposten

- «Ragna Breiviks tepper etter Munthes bilder», *Aftenposten*, 12.02.1947. s.1
- «La oss stille krav og atter krav», *Aftenposten*, 11.03.1947. s.5

Agder Tidend

- «Ragna Breidvik og norsk biletveving», *Agder Tidend*, 15.06.1922, side 4

Arbeidet

- Lexov, Einar. «Gerhard Munthes billedtepper i Kunstforeningen», *Arbeidet*, 29.05.1926, s.5

Bergens Arbeiderblad

- Rig., «Billedveverskene på Kunsthåndverksskolen gjenforteller i ull og farger under Ragna Breiviks inspirasjon», *Bergen Arbeiderblad*, 22.12.1954, s. 1 og 6.

Bergens Aftenblad

- «Teppevævning og teknisk utvikling», *Bergen Aftenblad*, 21.12.1926, s.4

Bergens Annonse Tidende

- Eli., «Billedvævning. Hos Ragna Breidvik», *Bergens Annonse Tidende*, 24. sept.1921,

Bergens Tidende

- «Bernt Tunold retrospektiv», *Bergens Tidende*, 31.10.1934, s.5
- «Engelsk vevning og Ragna Breidvik», *Bergens Tidende*, 29.01.1935, s.5
- Est., «Vi må få en fargeskole, sier Ragna Breivik», *Bergens Tidende*, 24.06.1950.
- Jø., «Fernissage hos Ragna Breivik», *Bergens Tidende*, 14.12.1936, s.10.
- Korsvold, «Ragna Breivik: Dommedag», *Bergens Tidende*, 24.04.1937, s.3
- «Ragna Breivik ferdig med Åsmund Frægdagjevar-serien», *Bergens Tidende*, Årgang 82, Nr 115, 20.05.1949, s.1
- «Ragna Breivik halvferdig med Munthes» Dommedag», *Bergens Tidende*, 14.11.1935, s. 1-2
- «Ragna Breivik 60 år», *Bergens Tidende*, 06.09.1951.
- Ø., «Billedveversken som forstår fargespråket», *Bergens Tidende*, 08.06.1937, s.4

Bondeungdomslaget

- Bondeungdomslaget, *Bilet-teppe vovne av Ragna Breivik etter dekorasjonar av Gerhard Munthe og etter egne teikningar*, Utstillingskatalog Bondeungdomslaget, Oslo: Norsk Prent L/L, 1960. Breiviks private arkiv.

Bud og hilsen

- Bud og hilsen, «Du sigla må..», *Bud og hilsen*, nr. 16-17. 95 årgang, desember 1960, s.436-437. Breiviks privatarkiv.

Dagen

- «Birkeland sogn i Fana får et enestående kunstverk», *Dagen*, 17.12.1936, s. 2
- «Birkeland sognestyre gir Ragna Breivik den store kunstneriske oppgave», *Dagen*, 28.09.1934, s.4
- Jerdal, Ludv. «Ragna Breivik, vår fremste biletvevar, fyller 60 år». *Dagen*, 08.09.1951. Privat Avisutklipp arkiv.
- Jockum, «Ragna Breivik gjorde eventyret levande i veven..», *Dagen*, 05.03.1960
- «Kunstnarinna Ragna Breivik gjev billetteppi sine til Hordaland

Landbruksmuseum», *Dagen*, Dato ukjent. Avisutklipp fra Hordamuseets arkiv, Bymuseet i Bergen.

- «Skal den 600 år gamle kirketuft på Kirke-Birkeland få sitt kapell?», *Dagen*, 06.09.1934, s.1

Dagbladet

- «Åsmund Fregdagjævir og Draumkvedet i Kunstforeningen», *Dagbladet*, 12/2-1947, s.8

Den 17de mai Fedraheimen

- «4 billetteppe av professor Revold – Ragna Breidvik til Birkeland Kyrkje», *Den 17de mai Fedraheimen*, 02.07.1934, s.2

Familien

- Lene, «Hun forkynte sin tro i veven...», *Familien* nr.23, 30.10.1968, s.41 og 50.

Gula Tidend

- M.H., «Eit storverk i norsk billedvev», *Gula Tidend*, 21/5-49, s. 1 og 4
- M.H., «Åsmund Frægdagjeva kjem til våren», *Gula Tidend*, 11.11.48, s. 2

Hallingdølen

- Sandvik, Line. «Å måle med silke», *Hallingdølen*, 22.09.12, s. 47-54

Morgenavisen

- «Nyanser på hver millimeter. Ragna Breivik om kunsten å veve billedvev.», *Morgenavisen*, 13.03.1947, s. 4

Morgenposten

- Qui, «Et livsverk i billedvev», *Morgenposten*, 22.04.1960, s.12

Nationen

- E.U., «Troll skal ha fargar som høver til troll», *Nationen*, 26.03.1956, s.2
- Heggland, «Ragna Breivik og kunsten hennar», *Nationen*, 23?.04.54,
- P., «En norsk plantefarverske i USA», *Nationen*, 07.09.1934, nr. 208, s.6-7
- Ulvestad, Eline. «Der stod fagran fljotan folen», *Nationen*, 18.07.1958, s. 6

Nordisk Tidende

- Kalstad, Marie Astrup. «Ragna Breidviks utstilling i Brooklyn Museum», *Nordisk Tidende*, 21.04.1927, s.9

- Kalstad, «Ragna Breidviks utstilling i Brooklyn Museum», *Nordisk Tidende*, 29.05.1927, s.9

Norges Kvinder

- Jessen, Buchard. «Ragna Breidvik. Kunstvæversken i Bergen», *Norges Kvinder* 12.03.1924, s.2,

Norgesposten

- «Ragna Breidvik Utstiller to av sine tæpper», *Norgesposten*, 15.09.1931, s. 1

Norsk Soroptima

- «Bergen Soroptimistklubb», *Norsk Soroptima*, Årgang 3, Nr. 5, November

Stavanger Aftenblad

- Jay., «Ragna Breivik vev med hjarta og likar ikkje – haralabben!», *Stavanger Aftenblad*, 13.05.53, s.4

Telemark Arbeiderblad

- I.A.,««Aasmund Fregdagjæva» frå Telemark», *Telemark Arbeiderblad*, 29.09.54,s. 6

Tidens Krav

- Brørs, «Nordisk Høgskulefolk til stemne», *Tidens Krav*, 16/9-1953, s. 2

Urd

- Jo. «Møte med Ragna Breivik i Kunstforeningen», *Urd*, 1947, s.168

Arkiver

Bre., «Eit langt liv i arbeid for det ser-norske i kunsten». Avisutklipp fra Breiviks private utklippssamling. Dato og avis ukjent. Hordamuseet. Bymuseet i Bergen

Breivik, Ragna. «Kunsten og sjå» Håndskrevet manuskript av Breiviks kåseri «Kunsten å sjå», oktober 1950. Breiviks private arkiv.

Brev fra:

- Brigitte Næsse til Åse Enerstvedt 21.05.91. Ark: R.Breivik 2.40, Arkivnr: 206/91. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen
- Jon Sandsmark til Bergens Tidende/ Kulturavdelingen. Kopi til Museumsbestyrer Åse Enerstvedt. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.
- Magnus Dagestad til Ragna Breivik, 10.12.54. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen
- Mr. F. H. E. Fitz Patrick til Ragna Breivik.13.12.1933. Brev med visittkort. Breiviks private arkiv.

- O. Nordmark til Ragna Breivik 08.06.1933. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.
- Ragna Breivik til Vestlandske Husflidslag 29.07.1949. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen
- Ragna Breivik til Niko 28.10.1956. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen
- Ragna Breivik til Else 18.02.62. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen
- Vestlandske Husflidslag. Signert Håkon Johannessen for Emily Mohr. Til Ragna Engeset, Ørstavik. 07.05.1955. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.
- Ragna Engeset i Ørstavik til Fru. Emily Mohr. 07.06.1956. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.
- The Lutheran Art Society til Ragna Breivik 21.07.1928. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.
- Vestlandske Husflidslag ved Emily Mohr til Ragna Breivik 16.01.1947. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.
- Hordamuseet ved Randi Andersen til Fana Kirke. 17.12.1981. Arkiv: R. Breivik billetteppe 2.40 Arkivnr. 446/81. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

Enerstvedt, Åse og Brynjulf Alver. *Åsmund Frægdegjeva: Ei folkevise frå mellomalderen*, Oslo: Statens Filmsentral, 1986. Hordamuseets arkiv, Bymuseet i Bergen

Fotokort av teppe nr.1 på veven gitt som nyttårskort til broren Lyder i 1943. Breiviks private arkiv.

Pedersen, Inger Raknes. (2005) «Konserveringsrapport for Åsmund Frægdegjeva». Upublisert rapport. Museumssenteret i Salhus Bevaringstenestene - Tekstilatelieret. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

«Ragna Breivik», Utstillingstekst fra Hordamuseets teppesal. Hordamuseets arkiv, Bymuseet i Bergen

Registreringskort til HOM1595: Ullgarn tråd. Hordamuseets arkiv, Bymuseet i Bergen

Registreringskort til HOM03282: Teppet Vegvisar Judas. Hordamuseets arkiv, Bymuseet i Bergen

Registreringskort til HOM03283: Teppet Lygn Øvsteprest. Hordamuseets arkiv, Bymuseet i Bergen

Registreringskort til HOM03284: Teppet Anger Peter. Hordamuseets arkiv, Bymuseet i Bergen

Registreringskort til HOM03285: Teppet Taalsam Jesus. Hordamuseets arkiv, Bymuseet i

Bergen

Registreringskort til HOM03286: Teppet Skriftlærd Maktsjuk. Hordamuseets arkiv, Bymuseet i Bergen

Registreringskort til HOM03287: Teppet Vegvisar Judas. Hordamuseets arkiv, Bymuseet i Bergen

R.P. «Manus til planlagt TV / radio-program», dato ukjent, antatt rundt 1960, s. 4. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

Wiberg, Christian Koren, «Attest datert 14.01.1927». Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen.

Wilhelmsen, Sverre Chr., *Åsmund Frægdagjeva ei folkevise frå mellomalderen*, Undervisningsmateriale om bildeteppene, Hordamuseet, 1989. Hordamuseets arkiv. Bymuseet i Bergen

Nettsider

Bergen Byarkiv, «Industriskolen», Hentet: 10.04.22,

<https://www.bergenbyarkiv.no/oppslagsverket/2006/04/07/industriskolen/>

Bymuseet, «Hordamuseet», Hentet 22.04.22, <https://bymuseet.no/museum/hordamuseet/>

Hartvedt, Gunnar Hagen, Norvall Skreien, red. *Bergen Byleksikon*, Hentet: 23.04.21,

<https://www.bergenbyarkiv.no/bergenbyleksikon/arkiv/1427155>

Hordaland, «Dobbelt-jubileum for populær folkehøgskule» Hentet:10.04.22

<https://www.hordaland.no/nn-NO/nyheitsarkiv/2018/dobbelt-jubileum-for-popular-folkehogskule/>

Losnedahl, Kari Gaarder, «Alv Hordnes – Fanagutt, skuespiller og gledesspreder»,

Foredrag fra 26.02.2019 for Fana Historielag. <http://fanahistorielag.no/wordpress/wp-content/uploads/2019/02/Foredrag-Alf-Hordnes-invite.pdf> Hentet 06.08.22

Moma.org., 2022. «Anni Albers», Hentet. 13.03.2022 <https://www.moma.org/artists/96>,

NSG Norsk Sau og Geit. «Saueraser i Norge» Hentet 3.3.2022

<https://www.nsg.no/sau/saueraser/sauerasene-i-norge#Sjeviot>

Performing Arts Hub Norway, «Sceneweb og Komediateatret»

<https://www.pahn.no/nyheter/komediateatret> Hentet 06.08.22

Samlingsnett, «Tekstiler på magasin», <https://samlingsnett.no/tekstiler-pa-magasin>

Hentet 21.04.21.

Soroptimist Norway, «Hvem er vi?», <https://soroptimistnorway.no/hvem-er-vi/> og <https://soroptimistnorway.no/hvem-er-vi/historikk/> Hentet 06.08.22.

Spinnvilt, «Sjeviot - Tops, 0.5 kg», Hentet 23.04.22.

<https://www.spinnvilt.no/sjeviot-tops-0-5-kg>

Bildeliste

Astrup, Nikolai.

Salome. 1904-1927. Materiale: Tresnitt med håndkolorering på papir.

Str: 382x238. Inventarnr.: BKM.Dep.00459/07. Deponert fra Sparebankstiftelsen DNB 2007 **(Fig.34)**

<https://digitaltmuseum.no/021048509852/salome-grafikk>

Breivik, Ragna.

Anger Peter. 1954. Billedvev/Toskaft. Inventarnr HOM03284,

Str: 147/150 x 80/81cm. Foto: Hordamuseet. **(Fig.23)**

<https://digitaltmuseum.org/021027881861/biletvev>

Dei sille inki på bunkin strjuke for dei Trolleboten såg. 1941. Billedvev. HOM01584.

Str.:150x280cm, Foto: Hordamuseet. **(Fig. 6)**

<https://digitaltmuseum.org/021028547857/biletvev>

Den adre hallen ganne kerid paa golvi stod og trollid ivi ded raade. 1925/1929.

Billedvev. HOM01587. Str:143x263cm, Foto: Hordamuseet. **(Fig. 8)**

<https://digitaltmuseum.org/021028549498/biletvev>

Den treda hallen inn så kom den skome gyrvi. 1931. Billedvev. HOM01588.

Str.:141x265cm. Foto: Hordamuseet. **(Fig. 10)**

<https://digitaltmuseum.org/021028549497/biletvev>

Domedag. 1934-1936. Billedvev. Str.:312x 210cm. Fana Kirke. **(Fig. 14)**

Foto: Birgitte Frostad Ottesen, 2021.

I Getsemane. 1918. Motiv etter Axel Revolds kartong. Billedvev.

Str.146 x 179 cm. Eier: Fana Kirke. **(Fig.5)** Foto: Birgitte Frostad Ottesen

Sa reid han ivir ded breide hav som ded var harasta jordi no ser eg asmund

fregdegævar med fagraste dottri mi. 1931. Billedvev. Str.: 144x258cm.

HOM01592. Foto: Hordamuseet. **(Fig.12)**

<https://digitaltmuseum.org/021028551627/biletvev>

Ugle. Billedvev. Str. ukjent. Hordamuseet. Bymuseet i Bergen. 2022. **(Fig.3)**

Foto: Birgitte Frostad Ottesen, 2022.

Vegvisar Judas. 1953. Billedvev/Toskaft. Inventarnr HOM03282,

Str: 147/148 x 70/72cm. Foto: Hordamuseet. **(Fig.20)**

<https://digitaltmuseum.org/021027881846/biletvev>

Taalsam Jesus. 1954. Billedvev/Toskaft. Inventarnr HOM03285,

Str: 147/150 x 71/72cm. Foto: Hordamuseet. **(Fig.21)**

<https://digitaltmuseum.org/021027881860/biletvev>

Skriftlerd Maktsjuk. 1955. Billedvev/Toskaft. Inventarnr HOM03286,

Str: 148/150 x 70/73cm. Foto: Hordamuseet. **(Fig.22)**

<https://digitaltmuseum.org/021027881873/biletvev>

Lygn Øvsteprest. 1954. Billedvev/Toskaft. Inventarnr: HOM03283.

Str.: 145/147 x 70/71 Foto: Hordamuseet. **(Fig. 24)**

<https://digitaltmuseum.org/021027881858/biletvev>

So gjev Keisaren det som Keisarens er og Gud det som Guds er. 1955.

Billedvev/Toskaft. Inventarnr HOM03287, Str: 150/151 x 83/84cm. Foto:
Hordamuseet. **(Fig.25)** <https://digitaltmuseum.org/021027881888/biletvev>

Salome gav det til Herodias sin mor. 1958. Billedvev/Toskaft. Inventarnr HOM03288,

Str: 149x117cm. Foto: Hordamuseet. **(Fig.31)**

<https://digitaltmuseum.org/021027881876/biletvev>

Pontius Pilatus eg finn inga skuld hjå han. Jesus Kristus kvar den som er av sanning

lyder på mi røyst. Judas eg hev synda det var skuldlaust blod eg gav yver til dykk. 1962. Billedvev/Toskaft. Inventarnr: HOM03289. Str.: 148/152 x 185.

Foto: Hordamuseet. **(Fig.26)**

<https://digitaltmuseum.org/021027881889/biletvev>

To Utsnitt fra Ragna Breivik sitt teppe *Lygn- Øvsteprest* som viser fargenyansene i figurens ansikt og hakepartiets doble konturer. Foto: Birgitte Frostad Ottesen. 2021. **(Fig.28 og 29)**

Utsnitt fra Ragna Breivik sitt teppe *Lygn- Øvsteprest* med røde markeringer der hvor renningstråden er synlig i teppets bakgrunn. **(Fig.27)**

Foto: Birgitte Frostad Ottesen. 2021.

Veronicas svededuk. Årstall ukjent. Motiv etter Martin Hedmark. Billedvev.

Str. 146 x 179 cm. Eier: Fana Kirke. **(Fig. 36)** Foto: Birgitte Frostad Ottesen

Hansen, Frida.

Salomes dans. 1900. Billedvev i gobelinteknikk. 193 x 682cm. Inventarnr:

KGS-06093. Foto: Zürcher Hochschule der Künste / Museum für Gestaltung Zürich / Kunstgewerbesammlung **(Fig.32)**

<https://www.emuseum.ch/en/objects/37029/der-tanz-der-salome>

Munthe, Gerhard Peter Franz Wilhelm.

Den andre hallen. (NOB: anvendt) Gave til Bergen by fra Gerda Nyquist og Finn

Koller Meyer i 1916, Akvarell på papir. RMS.M.00445. Foto: KODE **(Fig.9)**

Den tredje hallen. (NOB: anvendt) Gave til Bergen by fra Gerda Nyquist og Finn

Koller Meyer i 1916, Akvarell på papir. RMS.M.00446. Foto: KODE **(Fig.11)**

Dommedagen fra boken *Draumkvædet*. Foto: Birgitte Frostad Ottesen. 2021. **(Fig.18)**

Gjallarbroen fra boken *Draumkvædet*. Foto: Birgitte Frostad Ottesen. 2021. **(Fig.19)**

St. Ansgars Visjon, 1900-1901. Olje på lerret. Str.143x101cm.. KODE Rasmus

Meyers Samlinger. Foto: Birgitte Frostad Ottesen.2022. **(Fig.15)**

Åsmund Frægdegjævar. (NOB: anvendt) Gave til Bergen by fra Gerda Nyquist og

Finn Koller Meyer i 1916, Akvarell på papir. RMS.M.00450. Foto: KODE **(Fig.13)**

Åsmund og brødrene på havet. (NOB: anvendt) Gave til Bergen by fra Gerda Nyquist

og Finn Koller Meyer i 1916, Akvarell på papir, RMS.M.00442 Foto: KODE **(Fig.7)**

Ukjent, *Herodes' gjestebud*.1600-tallet. Billedvev i gobelinteknikk. 206 x 153cm. Fra

Gudbrandsdalen. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inventarnr: OK-01707. Foto: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. **(Fig.33)**

<https://digitaltmuseum.org/011061623337/herodes-gjestebud-billedteppe>.

Ukjent fotograf

Fotografi av Ragna Breivik med elever. Fotograf ukjent. Tekst: til Kakar **(Fig.4)**

Breiviks privat arkiv.

Fotografi av Ragna Breivik med elever. Fotograf ukjent. Tekst: til Nikolaus. **(Fig.30)**

Breiviks privat arkiv.

Portrett av Ragna Breivik. Dato: ukjent. Fotograf ukjent. **(Fig.1)** Sted: Hordamuseet.

Ottesen, Birgitte Frostad.

Foto av Teppesalen i Hordamuseet. Foto. 2021. **(Fig.2)**

Foto av Hordamuseets nettside, Bymuseet i Bergen. Foto: Birgitte Frostad Ottesen.2022. **(Fig.37)**

Foto av kartonger til Ragna Breiviks billedvevteppe *Domedag*. Blyant på gråpapir. **(Fig.16 og 17)**

Foto av søkefeltresultat med søkeord «Ragna Breivik» Hordamuseets nettsider. Foto.2022. **(Fig.38)**

Utstillingstekst i Teppesalen, Hordamuseet. Foto: Birgitte Frostad Ottesen. **(Fig.35)**

Bilder



Fig. 1. Ragna Breivik

Fotograf ukjent. Foto: Hordamuseet/ Bymuseet i Bergen



Fig. 2. Teppesalen i Hordamuseet.

August 2021. Foto: Birgitte
Frostad Ottesen



Fig. 3. Breivik, Ragna. *Ugle*. Ragna Breiviks første billedvev etter egen tegning. Billedvev.

Str. 37x42cm. Hordamuseet. Foto: Birgitte Frostad



Kjære Kalsar
Du blir vel foraleket i alle
dissu du, ja-ja. húske
at en er nok
Kjærlig hilsen fra
din søster Ragna
26 juni - 1922

Fig. 4. Fotografi av Ragna Breivik og hennes elever med hilsen skrevet på baksiden. Fra Ragna Breiviks private arkiv. Avfotografert av: Birgitte Frostad Ottesen



Fig. 5: Breivik, Ragna. *I Getsemane*. 1918. Motiv etter Axel Revolds kartong. Billedvev. Str.146 x 179 cm. Eier: Fana Kirke. Foto: Birgitte Frostad Ottesen



Fig. 6: Breivik, Ragna. Frægdagjeva-serien Teppe 2: *Dei sille inki på bunkin strjuke for dei Trolleboten såg.* 1941. Billedvev. HOM01584. Str.: 150x280cm. Foto: Hordamuseet. <https://digitaltmuseum.org/021028547857/biletvev>



Fig. 7: Munthe, Gerhard Peter Franz Wilhelm. *Åsmund og brødrene på havet.* (NOB: anvendt) Gave til Bergen by fra Gerda Nyquist og Finn Koller Meyer i 1916, Akvarell på papir, RMS.M.00442 Foto: KODE



Fig. 8: Breivik, Ragna. Frægdegjeva-serien Teppe 5: *Den adre hallen ganne kerid paa golvi stod og trollid ivi ded raade.* 1925/1929. Billedvev. HOM01587. Str: 143x263cm. Foto: Hordamuseet. <https://digitaltmuseum.org/021028549498/biletvev>



Fig.9: Munthe, Gerhard Peter Franz Wilhelm. *Den andre hallen.* (NOB: anvendt) Gave til Bergen by fra Gerda Nyquist og Finn Koller Meyer i 1916, Akvarell på papir. RMS.M.00445. Foto: KODE



Fig. 10: Breivik, Ragna. Frødagjeva-serien Teppe 6: Den tredje hallen inn så kom den skome gyvri. 1931. Billedvev. HOM01588. Str.:141x265cm. Foto: Hordamuseet. <https://digitaltmuseum.org/021028549497/biletvev>



Fig.11: Munthe, Gerhard Peter Franz Wilhelm. Den tredje hallen. (NOB: anvendt) Gave til Bergen by fra Gerda Nyquist og Finn Koller Meyer i 1916. Akvarell på papir. RMS.M.00446. Foto: KODE



Fig. 12: Breivik, Ragna.
Teppe 10: Sa reid han ivir ded breide hav som ded var harasta jordi no ser eg asmund fregdegævar med fagraste dottri mi. 1931.
 Billedvev. HOM01592.
 Str.: 144x258cm. Foto:
 Hordamuseet.
<https://digitaltmuseum.org/021028551627/biletvev>



Fig. 13: Munthe, Gerhard Peter Franz Wilhelm.
Åsmund Frægdegævar.
 (NOB: anvendt) Gave til Bergen by fra Gerda Nyquist og Finn Koller Meyer i 1916, Akvarell på papir. RMS.M.00450. Foto: KODE



Fig. 14: Breivik, Ragna.
Domedag. 1934-1936. Billedvev.
Str.:312x 210cm. Eier: Fana Kirke.
Foto: Birgitte Frostad Ottesen



Fig. 15: Munthe Gerhard Peter Franz Wilhelm. *St. Ansgars Visjon*, 1900-1901. Olje på lerret. Str.143x101cm.. KODE Rasmus Meyers Samlinger. Foto: Birgitte Frostad Ottesen

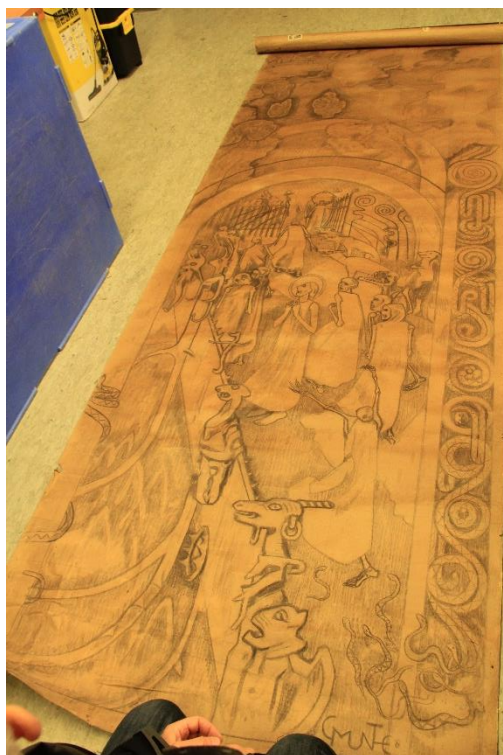


Fig. 16 og 17: Kartonger til Ragna Breiviks billedvevteppe *Domedag*. Blyant på gråpapir. Hordamuseet, Bymuseet i Bergen. Foto: Birgitte Frostad Ottesen

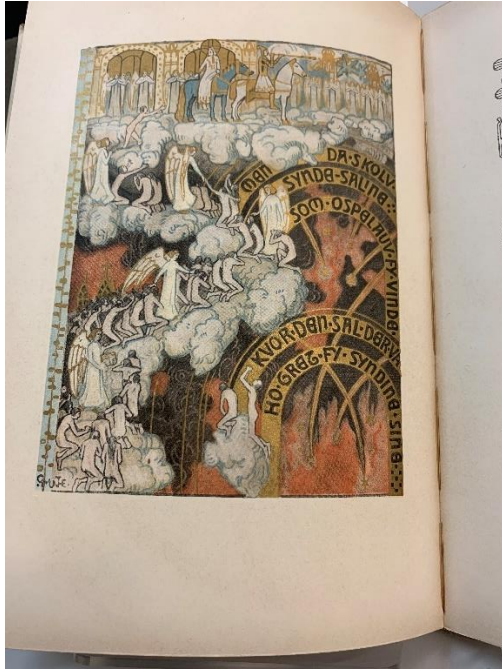


Fig. 18: Munthe, Gerhard Peter Franz Wilhelm. Gerhard Munthes illustrasjon *Dommedagen* fra boken *Draumkvædet*. Foto: Birgitte Frostad Ottesen



Fig. 19: Munthe, Gerhard Peter Franz Wilhelm. Gerhard Munthes illustrasjon *Gjallarbroen* fra boken *Draumkvædet*. Foto: Birgitte Frostad Ottesen



Fig. 20. Breivik, Ragna. *Vegvisar Judas*. 1953. Billedvev/Toskaft. Inventarnr HOM03282, Str: 147/148 x 70/72cm. Foto: Hordamuseet <https://digitaltmuseum.org/021027881846/biletvev> Hentet: 01.07.22



Fig. 21. Breivik, Ragna. *Taalsam Jesus.* 1954. Billedvev/Toskaft. Inventarnr HOM03285, Str: 147/150 x 71/72cm. Foto: Hordamuseet <https://digitaltmuseum.org/021027881860/biletvev> Hentet: 01.07.22



Fig. 22. Breivik, Ragna. *Skriftlerd Maksjuk.* 1955. Billedvev/Toskaft. Inventarnr HOM03286, Str: 148/150 x 70/73cm. Foto: Hordamuseet <https://digitaltmuseum.org/021027881873/biletvev> Hentet: 01.07.22



Fig. 23. Breivik, Ragna. *Anger Peter*. 1954.
Billedvev/Toskaft. Inventarnr HOM03284, Str:
147/150 x 80/81cm. Foto: Hordamuseet
<https://digitaltmuseum.org/021027881861/biletvev>
Hentet: 01.07.22



Fig.24. Breivik, Ragna. *Lygn Øvsteprest*. 1954.
Billedvev/Toskaft. Inventarnr: HOM03283.
Str.: 145/147 x 70/71 Foto: Hordamuseet.
<https://digitaltmuseum.org/021027881858/biletvev>
Hentet: 01.07.22

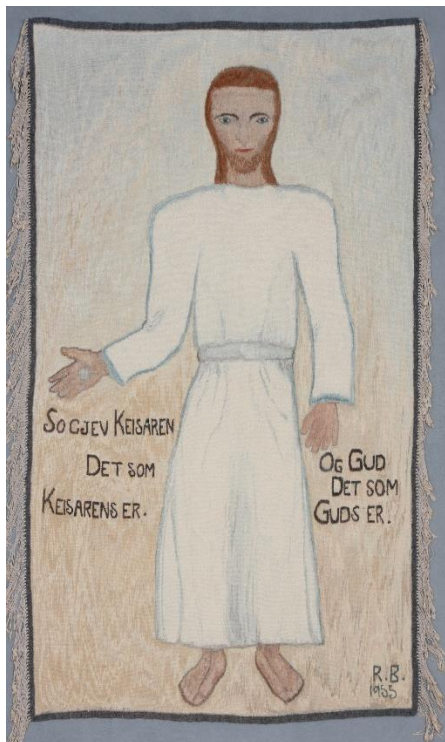


Fig. 25. Breivik, Ragna. *So gjev Keisaren det som Keisarens er og Gud det som Guds er.* 1955. Billedvev/Toskaft. Inventarnr HOM03287, Str: 150/151 x 83/84cm. Foto: Hordamuseet <https://digitaltmuseum.org/021027881888/biletvev> Hentet: 01.07.22

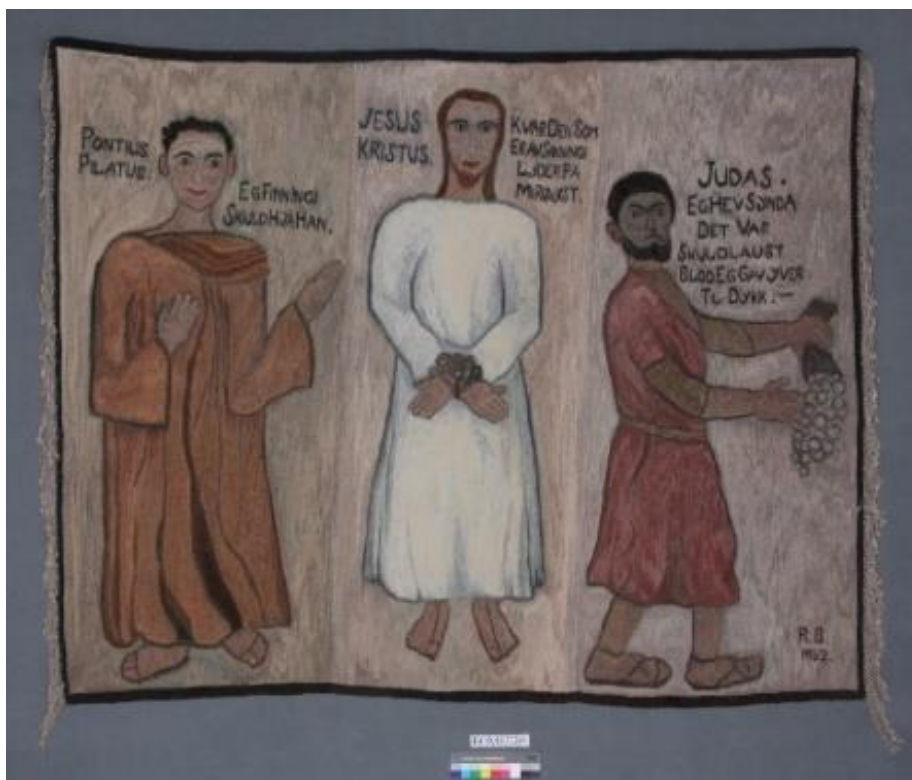


Fig. 26 Breivik, Ragna. *Pontius Pilatus eg finn inga skuld hjá han. Jesus Kristus kvar den som er av sanning lyder på mi røyst. Judas eg hev synda det var skuldlaust blod eg gav yver til dykk.* 1962. Billedvev/Toskaft. Inventarnr: HOM03289. Str.: 148/152 x 185. Foto: Hordamuseet. <https://digitaltmuseum.org/021027881889/biletvev> Hentet: 01.07.22

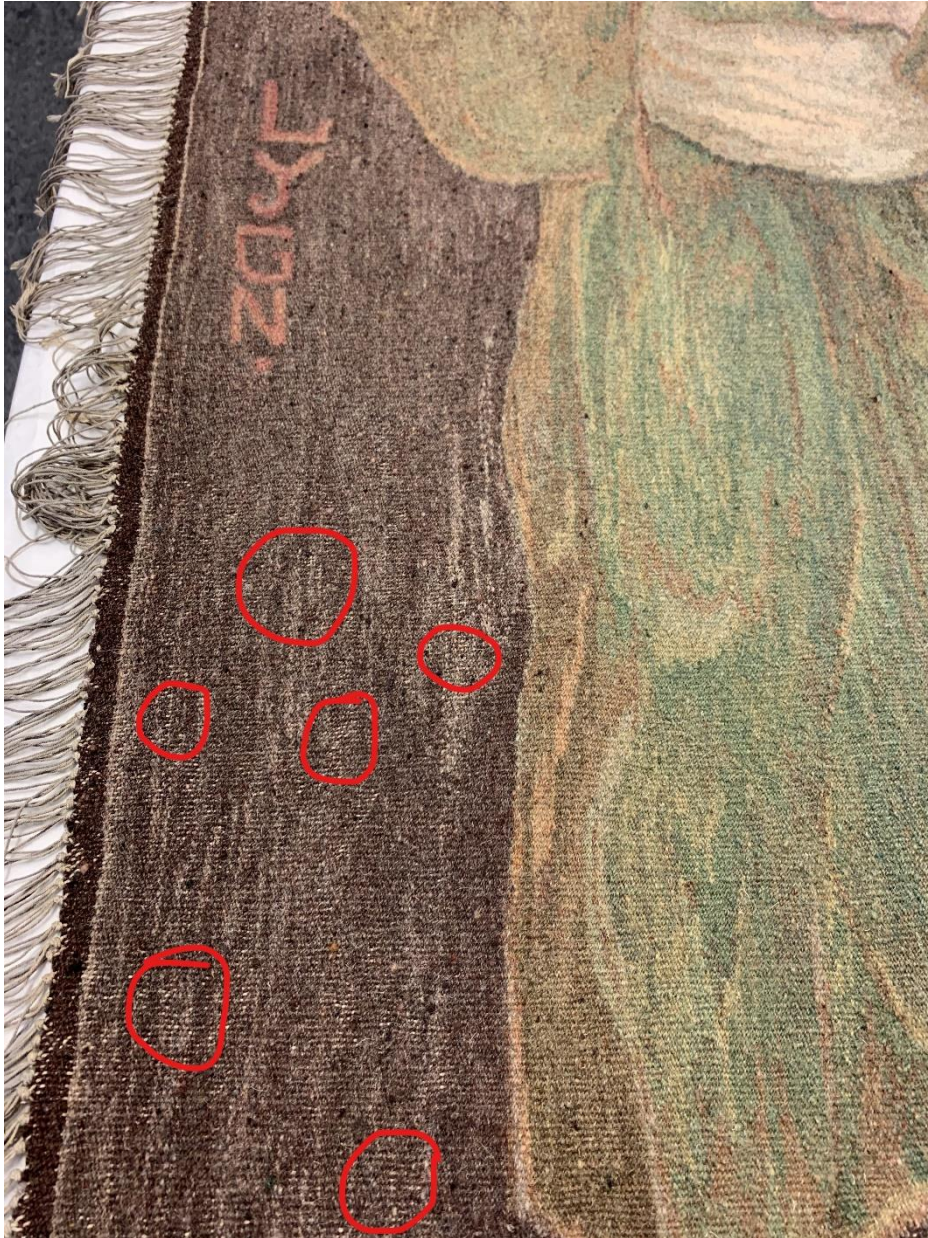


Fig. 27.: Breivik, Ragna. Utsnitt fra Ragna Breivik sitt teppe «Lygn, Øversteprest» med røde markeringer der hvor renningstråden er synlig i teppets bakgrunn. Foto: Birgitte Frostad Ottesen

Tekstilkunst kan være vanskelig å fotografere da teppets detaljer ikke kommer like godt frem på bildet som når man ser teppet i virkeligheten. Breiviks religiøse tepper etter egne motiver har i flere år vært forsvarlig lagret ved *Bevaringstenestene i Salhus*. Teppets registreringskort HOM03283 bemerker også at teppets tilsand er god. Av den grunn er det lite sannsynlig at renningstrådens sporadiske synlighet i bakgrunnen skyldes slitasje.

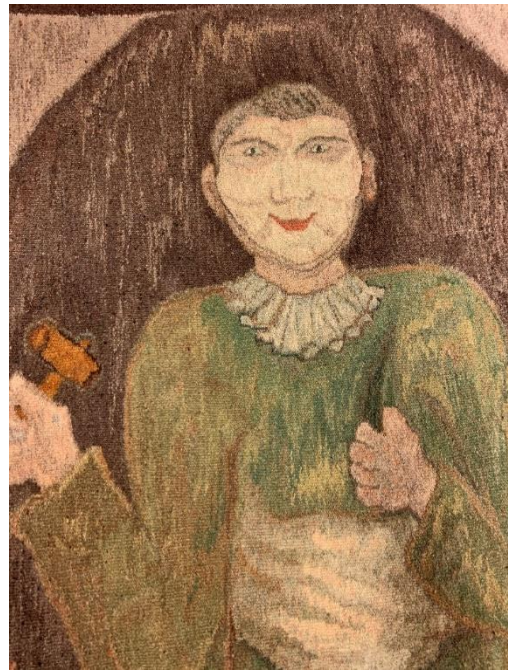


Fig. 28 og 29.: Breivik, Ragna. Utsnitt fra Ragna Breivik sitt teppe Lygn, Øvsteprest som viser fargenyansene i figurens ansikt og hakepartiets doble konturer. Foto: Birgitte Frostad Ottesen



Kjære Nikolaus!
 Hav alltid øie
 og sans for det
 som er vakker
 og mer ikke se dem
 som "Ser og ser,
 og dog ikke skjeldner"
 "Kædet og løvet"
 og dog ikke forstået!
 Villem
 Røker Ragna.

Fig. 30. Fotografi av Ragna Breivik og hennes elever med hilsen til Nikolaus skrevet på baksiden. Fra Ragna Breiviks private arkiv. Avfotografert av: Birgitte Frostad Ottesen



Fig. 31. Brevik, Ragna. *Salome gav det til Herodias sin mor*.1958. Billedvev/Toskaft. Inventarnr HOM03288, Str: 149x117cm. Foto: Hordamuseet. <https://digitalmuseum.org/021027881876/biletvev>. Hentet: 18.03.22.



Fig. 32. Hansen, Frida. *Salomes dans*.1900. Billedvev i gobelinteknikk. 193 x 682cm. Inventarnr: KGS-06093. Foto: Zürcher Hochschule der Künste / Museum für Gestaltung Zürich / Kunstgewerbesammlung <https://www.emuseum.ch/en/objects/37029/der-tanz-der-salome> Hentet: 01.07.22.



Fig. 33. Ukjent. *Herodes' gjestebud*. 1600-tallet.
Billedvev i gobelinteknikk.
206 x 153cm. Fra Gudbrandsdalen.
Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
Inventarnr: OK-01707.
Foto: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
<https://digitaltmuseum.org/011061623337/herodes-gjestebud-billedteppe>.
Hentet: 01.07.22.



Fig. 34. Astrup, Nikolai.
Salome. 1904-1927. Materiale:
 Tresnitt med håndkolorering på
 papir. Str: 382x238. Inventarnr.:
 BKM.Dep.00459/07. Deponert
 fra Sparebankstiftelsen DNB i
 2007
<https://digitaltmuseum.no/021048509852/salome-grafikk>
 Hentet: 01.07.22

RAGNA BREIVIK

Bliettepesseren Åsmund Frøsgdagjeva er veidd av Ragna Breivik i åra 1923-1949. Teppa har henta inspirasjon frå den kjende mellomaldersvisa om helten Åsmund Frøsgdagjeva. Historia fortel at dottera til kongen av Irland – Imelin – vart bergteken av trolla i Trollebøtn. Kongen gav den unge Åsmund i oppdrag å fin henne frå trollbindinga og hente prinsessa heim. På vegen må han gjennom mange prøvingar.

Ragna Breivik arbeidde med teppa i over 25 år, samstundes verka ho som lærar på Bergens Kunsthandverkskole. Ho farga sjølv inn ulla med plantefargar og var særst nysgjerr med korleis dei ulike nyansane vart framstilt både gjennom prosessen med innfarging, og i kardinga av ulla. Dette har gjeve verket om Åsmund Frøsgdagjeva nokre av sine finaste kvalitetar, gjennom fargespelet, som bisvarar penselstrøk i oljemalen, men uttrykt gjennom bliettevevteknikk. Samankarding av innfarga ull til ulike fargefasettar og -nyansar var Ragna Breivik sin spesialitet.

Teppeserien er veidd etter akvarellar av Gerhard Munthe, ein av dei framste teiknarane i Noreg og ein anerkjend jugend-kunstnar i den nasjonalromantiske tradisjonen. Han er særleg kjent for sin personlege variant av dragesblen, som kjem klart til syne i desse teppa. Store dekorlement, vekklegging av mytiske figurar, saman med det grunne blietrommet og markerte konturlinjer, er nokre av kjennetekna.

Bliettestrykket er inspirert av mellomalderen, ein periode som stod svært sentralt i nasjonalromantikken og nasjonsbygginga i tida frå 1814 og fram til Noreg vart løyst frå Sverige i 1905.

Både ut frå kunstneriske preferansar og ut frå eit ønske om å uttrykke kjærleik til det nasjonale, fann Ragna Breivik seg fullt ut heime i Gerhard Munthe sin blietteverden. I verket Åsmund Frøsgdagjeva har ho dessutan gjeve eit særleg kunstnarisk bidrag gjennom den handverksmessige utføringa og dei kolonstiske kvalitetane i teppa.

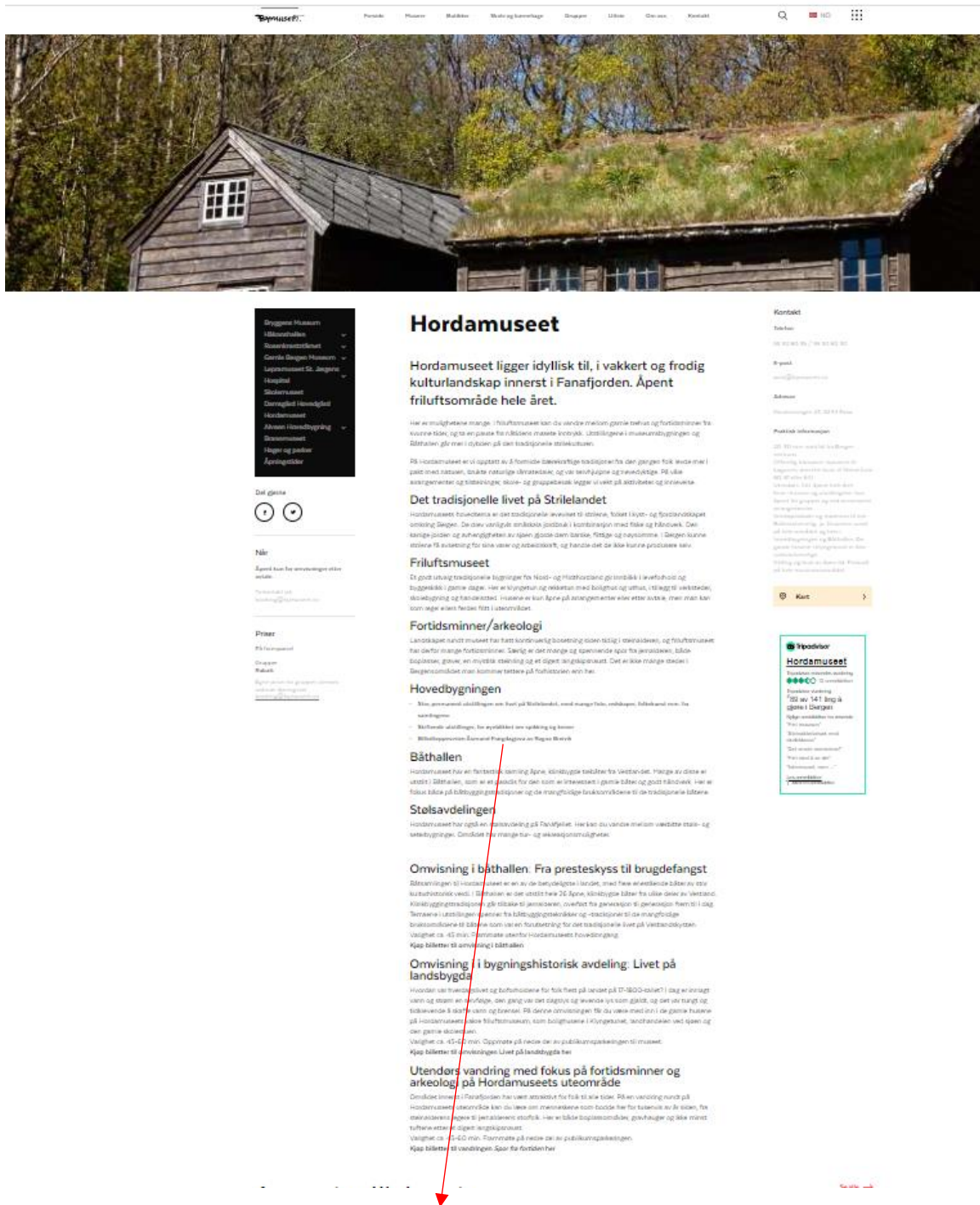
Ragna Breivik (1891-1965) var opvokst på Rød i Fana og teppeserien om Åsmund Frøsgdagjeva vart rekna som hennar hovudverk.

Åsmund Frøsgdagjeva har vore fast utstilt ved Hordamuseet sidan 1977.

Fig. 35 Utstillingstekst i Teppesalen, Hordamuseet. Foto: Birgitte Frostad Ottesen.



Fig 36: Breivik, Ragna. *Veronicas svededuk*.
Årstall ukjent. Motiv etter Martin Hedmark.
Billedvev. Str. 146 x 179 cm. Eier: Fana Kirke.
Foto: Birgitte Frostad Ottesen



Hovedbygningen

- Stor, permanent utstillingen om livet på Strilelandet, med mange foto, redskaper, folkekunst mm. fra samlingene.
- Skiftende utstillinger, for øyeblikket om spikking og kniver
- Billedteppeserien Åsmund Frægdagjeva av Ragna Breivik

Fig. 37. Foto av Hordamuseets nettside. Hentet 30.06.22. Foto: Birgitte Frostad Ottesen.

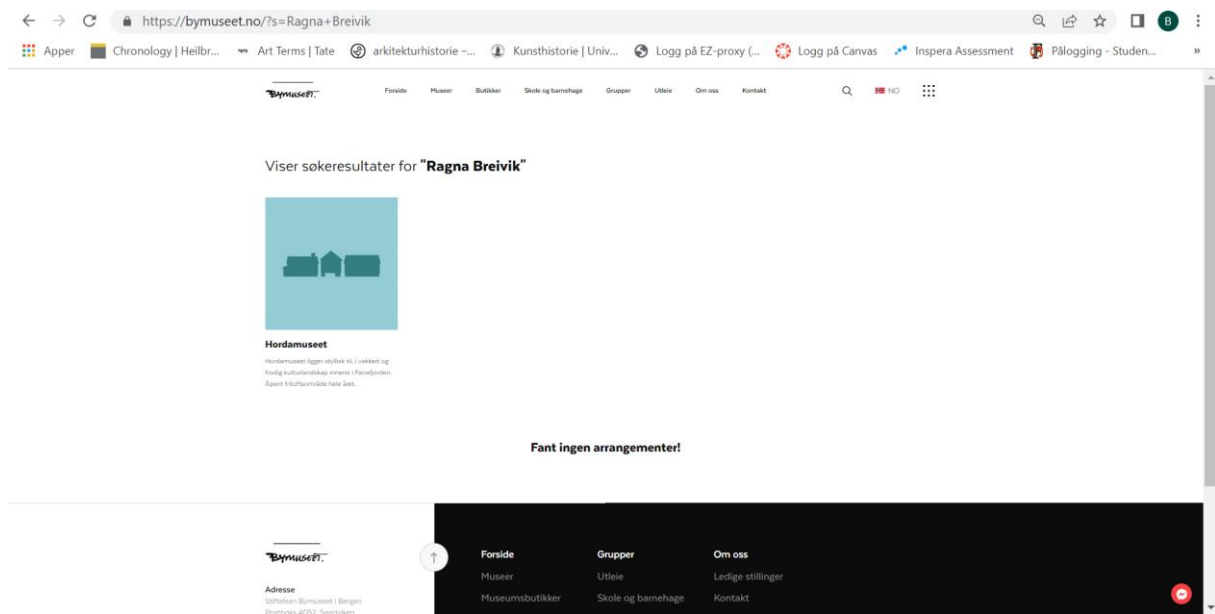


Fig. 38. Foto av søkefeltresultat med søkeord «Ragna Breivik» Hordamuseets nettsider.
Foto: Birgitte Frostad Ottesen.