

MINNETAVLER 1)

Middelalderens Svartebok (Cyprianus) var en trolldomsbok som inneholdt trylleformularer, ved hvis hjelp man trodde man kunne frammane ånder og tvinge den onde til å lyde seg. Cyprianus var ifølge legenden en hedensk trollmann som gikk over til kristendommen, ble biskop og led martyrdøden i år 290. Allerede i den tidligste middelalder finnes trolldomsbøker i hans navn bevart i latinske og greske håndskrifter. De danske og norske svartebøker er fra 17- og 1800-tallet og inneholder ved siden av de sedvanlige ånde- og djevlebesvergelses også middelalderlig heksekunst og levninger av hedenske trylleformularer, ofte i kristen forkledning. Svarteboka var gjerne liten og skrevet med røde bokstaver. Den brenner ikke i ild og man kan ikke bli av med den uten å kaste den i rennende vann.

Uten en viss besettelse er skapende arbeid ikke mulig. Samtidig er et verk uten refleksjon uforløst. Det å skrive er for meg en parallell skapende handling til den billedskapende. Forut for den råeste skisse til et bilde, underveis og i ettertankens distanse til bildenes strøm ligger meditasjoner og besvergelses i skrift. Skriveakten er iblant også en hjelp til å skrinlegge visse idéer. "Hvorfor fullføre en idé når man allerede har drømt den?" (Leonardo) Motsatt kan det å skrive hjelpe til med å fastholde en unnvikende idé, suggerere sammenheng og nødvendighet i billedarbeidet.

Kunst skaper kunst. Enhver kunstner refererer til aspekter ved sin egen kunst fra ulike faser av kunstnerskapet, bearbeider og siterer sånn sett seg selv. Men i like stor grad fører vi disse "samtalene" med det øvrige kunstfeltet, ikke minst med kunsthistorien, der de døde lever videre i oss og befolker vår ensomhet. De utfordrer vår tanke- og billedverden, de korrigerer oss og setter oss på sporet av den individuelle vei vi alle må gå. Dette er helt naturlig. Liksom vi mumler med våre døde foreldre eller den fraværende elskede, like selvfølgelig mumler vi med andre utvalgte kunstnere, de som har pregnans nok til å ta bolig i vårt eget skaperliv.

Tilgangen til våre egne drømmer er en vesentlig kilde så vel til skapende arbeid som til å kjenne oss selv. Den amerikanske kunstneren Janine Antoni er som oftest svært

direkte og fysisk i sitt performance-relaterte arbeid. Hennes teknisk sett mest avanserte verk hittil ble vist våren 1994 i London. *Slumber* er et verk om drømmen og det ubevisste. Gjennom en hel måned sov hun i galleriet. Om natten ble hun tilsluttet medisinsk apparatur som registrerte øynenes bevegelser. Når et menneske drømmer beveger øynene seg annerledes enn under vanlig søvn. Maskinen oversatte disse bevegelsene til en dataprogrammert utskrift, som var koplet til en vevstol. Med utgangspunkt i denne utskrift vevde hun. "Om dagene vevde jeg det mitt underbevisste hadde produsert i løpet av natten. Teppet ble stadig større, etterhvert kunne jeg sove under mine egne drømmer." Sirkelen sluttet, det vevde drømmeteppet vender tilbake til kroppen som et vern.

Tråden er ikke bare et høyst konkret arbeidsmateriale, den er også et sterkt ladet symbol. Det Gamle Testamentets Forkynneren innleder 12.kapitel med: "Tenk på din Skaper, i din ungdoms tid, innen de onde dagene kommer," og fortsetter i 6. og 7.vers med (min uthevelse): "*innen sølvtråden brister, og gullskålen slås i stykker, krukken ved kilden knuses og hjulet slås istykker og faller i brønnen, og støvet vender tilbake til jorden, hvorfra det har kommet, og ånden vender tilbake til Gud, som har gitt den.*"

Magnar Åms musikk har ett av sine utgangspunkt i norske salmetoner. Han fordyper den religiøse dimensjonen i sitt stykke for strykekvartett fra 1995. *The Silver Cord* bearbejder musikalsk den bibelske sølvtråden som "den skjøre linjen mellom den siden av vårt vesen som er ett med alt og den som er adskilt fra alt."

Maleren Agnes Martins betydning som kunstner i etterkrigs-Amerika, har et vesentlig tilfang i hennes reflekterte tekster og forelesninger for unge kunststudenter. Hun stilte strenge krav til seg selv, og påstod vedrørende en kunstners kall at "*to hold on to the silver cord, that is the artistic discipline*".

Innenfor sufisk mystikk anses kalligrafiens/skriftens struktur, sammensatt av horisontale og vertikale strøk, å være synonymt med vevens struktur. Begge er symbolsk ladet. Skriftens vertikaler, lik vevens renning, oppviser en ontologisk sammenheng og en bærende struktur for motivet, mens skriftens horisontaler, lik vevens innslag, korresponderer med skapelsen og utviklingen av den grunnleggende intensjonen. Det er gjennom den harmoniske sammenvevingen av horisontaler og

vertikaler at enheten oppnås. Det vertikalt og horisontalt vevde tilsvarer de aktive og passive kvaliteter ved alle ting. Slik skriften er vevd sammen til en forening av horisontalt og vertikalt, slik er også mystikeren i sin åndelige tilstand gjennom kontinuerlig og gjentakende påkalling forenet i sine egne indre motsetninger. Dette kalles Hadrat (= nærvær). Sufi kommer av det arabiske ordet for ull = suf, på grunn av at sufiene gikk kledd i grove ullplagg.

Inskripsjonen er det materielle aspektet ved den lydløse språkopplevelsen, idet håndens vei over den tomme flaten setter ugjenkallelige spor. Vår tids opptatthet av skriftens fysiske side kan bero på sorg over å miste språkets sanselighet. I løpet av de siste tyve år, med datamediets framvekst, har den typografiske fagkunnskapen blitt marginalisert, og håndskriften enda mer. Stadig færre er de ugjenkallelige gestene. Stadig sjeldnere det nærvær som virkeliggjøres av det som ikke kan gjøres om eller tilbakekalles. "Et brev", skrev Seneca, "bærer virkelige merker etter den fraværende vennen. For en venns håndskrift tilbyr oss det som er så gledesfylt når man ser ham igjen, følelsen av gjenkjennelse."

Teksten er altså spor, men også vev: det latinske textus betyr nettopp vev. De første merkene på den tomme flaten som mottok menneskenes blikk bestod, foruten de triangler som ofte assosieres med kvinnekjønn, av nettmønster. I disse paleolitiske "urtekster" uten alfabet sameksisterte således innrissningen som spor eller sprekke med innrissningen som vev.

Rent konkret er det å veve et bilde som å fylle en gitt flate med bokstaver. Bokstavene består av punkter og linjer som må følge en lovmessighet for å danne mening eller utgjøre tekstlig kropp. Avhengig av språkområde fylles den skrevne siden fra øverst eller nederst på arket, mot høyre eller venstre, ikke ulikt slik jeg begynner å "skrive" mitt bilde fra renningens nedre kant, for så omsider å fylle linets ark, linje for linje, punkt for punkt, inntil bildets/renningens øverste kant er nådd.

Iblant er det mer nærliggende å tenke seg denne måten å bokstavelig talt bygge et bilde på som å bygge en vegg: først grunnmuren (soumak-kanten) og reisverket (renningen), deretter nivå for nivå av steiner, fuger, mellomrom og panel (innslaget).

Granpels. Bildet består av tre skikt: i første ligger distinkte tynne lyse streker/tegn som en overtekst. Det andre, bakenforliggende skikt av mørkere, svakt fargede, lodnere skygger av tegn og linjer danner en undertekst. Lydløse samtaler hersker mellom disse to. Som et tredje skikt ligger det store bunnløse mørket. Bildets fargespenn er redusert tilnærmelesvis det svart-grå-hvite.

På en måte vever jeg nå mitt bilde *Skog* fra 1982 om igjen (ikke bare *Gjemmesteder* eller *Brudd*, som det er lett å tenke på), men jeg gjør det vel å merke med 24 års billederfaring imellom. Denne min sist vevde skog knytter an til det landskapet som er mer mitt enn noe annet. Tittelen antyder det antropomorfe drag ved skogen, behåret hud lik skogkroppens bår, og dermed både naturen som "skriver seg selv" og mennesket som skriver seg inn i naturen. *Granpels* er allikevel mer skriftlik enn skoglik. Skogen er et minne. Skriften er en gravskrift til henne som førte meg inn i skogen, min mor.

Selv om jeg flytter herfra, fra min skog, min morsslekts gård, mitt eneste barndomshjem i en nomadisk oppvekst, så er skogen med meg. Den vil regjere min billedverden, om enn abstrakt, hvor enn jeg i ytre forstand måtte befinne meg. Til og med dette hundre år gamle hus, bebodd av meg de siste 25 år og mitt viktigste tilholdssted, skulle jeg ha med meg, lik sneglen som bærer sitt hus, dets vegger, gulv og tak.

"Undertiden kommer der mig så underlig sterkt for, at jeg hører en susen, en susen langt borte fra, fra ældgammel urskog, fra den umådelige havflade. / Jeg har høie huse om mig, langt ud, gader, offentlige bygninger, teatre, men en og annen kveld er det, som der pludselig møder mig en luftbølge, der er længer borte fra, fra dèr, hvor det er vildt, fra dèr, hvor der er noget, som ikke mennesker har plantet. / Og jeg får den tanke, at der gjennem gadevævet også ellers lister sig denne susen, – fra ældgammel urskog, fra den umådelige havflade. / Tænk, om denne gjenlyd skulde svinde fra menneskets indre. Jeg ved ikke hvorfor, men tanken på en tid, da menneskene har gjennemtrængt og omstøbt alt på jorden, bringer mig til at gyse. / Det synes mig, som at mit hjerte ikke kunne slå, når jeg ikke vidste, at min ånd, om end nokså fjernt, møder vild skog, skog som ikke mennesker har plantet."

(Sigbjørn Obstfelder, fra En præsts dagbog.)

Blant mine eldste billedminner er disse to: farmors ruteåkle fra Hardanger, fra rundt år 1900, og Jakob Weidemanns hagebilde, et maleri fra tidlig 50-tall.

Teppet er lite, cirka 40 x 60 centimeter, og består av to åttebladsroser som sammen utgjør en mandala med to hjul. Den karakteristiske lynildborden avgrenser teppet på sidene. Når de voksne sov middag og det skulle være stille i huset, lå jeg lysvåken på verandastuens divan og stirret på det lille teppet på veggen. De to rosenes omdreininger ble med barneblikkets trang til systematikk et åttetall eller et uendelighetstegn. Fargene var allerede da bleket, og var på en måte redusert til kun lys-mørke. Trådene var svært tynne og det forundret meg å se hvordan man kunne føye tråder så fint og presist sammen til en helhet som var større enn hver enkelt tråd, som ørsmå byggesteiner, og jeg forestilte meg at slik kunne man bygge et helt univers!

Weidemanns blågrønne maleri hang inne i den mørkere vinterstuen, og bar løfter om eventyrlige oppdagelsesvandringar inn i en hemmelig hage hvor skimrende rom avløste hverandre innover i billedflaten, som i en labyrinth. Med barnets behov for å bygge grotter og løvhus, trekke seg bort fra de voksne og etablere sin egen verden, framstod dette bildet som unikt mitt. Bildet er et brudd med Weidemanns informelle maleri fra 40-tallet. Det har en annen konsesjon og innvarsler med sin naturnærhet Skogbunn-bildene som skulle komme noen år senere.

Man velger ikke sitt første språk. Det gis en. Liksom ens egen kropp. Til og med kjærligheten velger oss, og finner den oss rede til å motta den og det arbeidet den krever av oss, da er vi dens forvaltere. Det som gis oss er en tiltale, og det er opp til oss å svare, for å bli den vi er.

Billedteppene *Himling* og *Skogbunn* representerer to ytterpunkter: himmel og jord. Arkitektonisk sett er tak og gulv symbolske ekvivalenter. I tekstil sammenheng var baldakinen et slikt innertak eller stjernestrødd himmel, ofte i praktfull utførelse med indigo, gull og purpur hvelvende seg over det jordiske, det menneskelige.

Tilsvarende har gulvet, framfor alt i kirken, symbolisert stasjonene i livsvandringen, pilgrimsveien komprimert til en labyrint (slik man kan se blant annet i katedralen i Chartres.)

Bildet *Himling* er innskrevet i en oktagon, og det åttearmede stjernehvelv antyder himmelhjulets bevegelse. Hovedklangen er sienna – umbra – indigo.

Tallmessige strukturer gjennomsyrrer alle deler av vår eksistens i tid og rom. Implisitt eller eksplisitt kan tall spores som organiserende prinsipp i både poesi og billedkunst, tydeligst dog i arkitektur og musikk. Det er fristende her å nevne Leibniz' berømte definisjon av musikk som "en hemmelig øvelse i aritmetikk framført av et sinn som har glemt den kjensgjerning at det teller". Tallenes symbolske dimensjon er kjent, likeså deres besvergende karakter: det å gjenta noe et visst antall ganger forsterker budskapet.

Bildet *Skogbunn* er et tallmagisk kosmogram. Det tar utgangspunkt i en korskomposisjon innenfor femklangen gult – fiolett – grønt – rødt – blått (som samtidig er de liturgiske fargene og hovedklangen i mitt billedteppe Ved elven). Fargene ligger delvis transparent mot en mørk bakenforliggende bunn. 10 x 10 kors danner teppets kvadrat. Ett kors er fraværende, dets plass er tom og det totale antall kors er således 99. Herav er hvert 12.kors rødt, de representerer tiden. Grønt er også bærer av tiden, og hvert 7.kors er grønt. 5 står for den fysiske verden, fem verdensdeler og skaperhånden/min hånd. Disse fem er blå, og er asymmetrisk plassert. Fargen fiolett og tallet 4 angir de fire himmelretninger øst, vest, nord og sør, forankret i teppets ytterkanter, der det 4.kors fra hvert hjørne er fiolett. Himmelretningene markerer slik teppets kosmiske omdreining. 3 er lysets tall, tre ulikskimrende gylne kors står som punkter i en trekant, midt i teppet, i dialog med 1-tallet, fraværet og mørket. 33 kors er bærere av tallfestede farger. Gjenstående er 66 kors som er delt likt i motsetningsparet varme – kulde. 33 umbra- og 33 indigo-variasjoner alternerer hvertannet kors.

Korset er ikke primært ment som et kristent symbol, det betegner også vevens grunnstruktur. Dette universelle symbol for møte mellom to motsetninger kan gjenfinnes i de fleste kulturer. Ut fra korsets likearmede urform har det eldgamle indiske solkors oppstått (dessverre grundig misbrukt av nazistene, men de eier det ikke). Den vakre svastikaen setter den stillestående korsformen i bevegelse, og

forvandler i sin omdreining korset til sirkelen. Dette dynamiske prinsipp er et bærende komposisjongrep hos malere som Serge Poliakoff og Piet Mondrian, og mindre iøynefallende kan det spores hos mange andre kunstnere.

Kryzin kulnas (Korshøyden) i nordre Litauen kan sortere under Michel Foucaults heterotopibegrep (av gresk heteros = annen, forskjellig og gresk topos = sted, plass). Plassen er ikke stor, men synes på langt hold med sine myriader av kors, bragt dit av mennesker i hemmelighet, tidvis forbudt, over et tidsspenn på 700 år. Endel er bare noen centimeter store, andre flere meter høye, fra heklede som små grytelapper til massive trestokker eller rustfritt stål i korsform. Visse kors har sunket ned i jorden og er på vei til oppløsning, andre er helt nye og bærer hilsner til døde over hele verden. På tross av korsene er dette ikke et rendyrket kristent sted. Historien er dunkel og mangetydig. I den litauiske førkristne tradisjon har utplasseringen av kors vært tegn på motstand mot undertrykkelse og okkupasjon. Siden middelalderen har Korshøyden vært en ladet sone og et symbol for lidelse og håp. Det er heller ikke et gravsted, selv om det myldrer av hilsner til de døde. Det er et område for de levende, og muligens for kommunikasjonen mellom levende og døde eller for kommunikasjonen mellom fortid, nåtid og framtid. Tre ganger har plassen blitt jevnet med jorden, men hver gang kom menneskene tilbake med sine kors og gjenskapte den. I 2002 fikk Korshøyden verdensarvstatus av Unesco.

Men det finnes en annen, mindre kjent korsplass i Baltikum, skjult i en granskog på den estiske øya Hilumaa. Korsene i Ristimägi er ikke iøynefallende som de litauiske. De er laget av småstein lagt i mosen, av pinner, gress, av levende trær som har egnet seg for en korsformasjon. Disse korsene er omtrent som traktkantareller, har man først fått syn på èn, ser man mengder i skogbunnen.

Kartet, liksom labyrinten (som det kan spores flere av i mine bilder i årenes løp) er abstraksjoner av virkeligheten, men de er ikke rene abstraksjoner. De gjengir virkeligheten fortettet og/eller symbolsk. Begge *Inngang*-teppene er oppstått som paradokser. De har innganger, men vel så tydelig er deres avstengte områder. *Inngang*. Aske skildrer en helt symmetrisk rominndeling av et hus, en bygningsplan, en gårds plass eller alle disse samtidig. Tittelen henspeler på at objektet for planen er brent, og bildet er således et imaginært kart over noe som ikke lenger finnes, eller

høyst som ruin eller rest. På en måte er *Inngang. Aske* et resultat av *Inngang. Til Gult*, men ble skapt først. Som om det ved sin tilblivelse stilte et spørsmål om årsak, og krevde et svar. Slik ble det gule altså skapt sist. Dette mer utpreget labyrintiske bygningskart brenner, og kunne kalles et forbrenningskart. De tynne skilleveggene i bygningskroppen eksisterer en tilmålt tid, innen ilden fortærer dem og omdanner dem til aske.

Det kan forekomme at man i sitt kunstneriske arbeid har et slektskap med andre kunstnere (levende eller døde) som man ikke er klar over selv, ikke før andre påpeker det. Så var tilfelle med enkelte av mine tidlige 90-tallstepper, som noen fant beslektet med Olav Strømme. Det stemmer. Jeg tror det som forbinder meg med Strømme er musikken. Flere av hans malerier fra 70-tallet er variasjoner over fugen. Mitt billedteppe *Fuge* er refleksjoner over musikkgenren fuge, som Johann Sebastian Bach var en av de fremste eksponentene for. Hans siste verk, uavsluttet, *Die Kunst der Fuge*, står i en særstilling. På et annet nivå er mitt bilde en vegg der det bærende og det som blir båret, mellomrommene og de horisontale temaer er kontrapunktisk sammenvevd. Et uunngåelig tema i tekstil sammenheng er dessuten striper, og striper er de strukturer ethvert partitur hviler på.

Bachs komplekse musikk skjenker oss moderne mennesker, innestengte som vi for en stor del er i vår egen korte samtid, pust av evighet. Musikkens tonale tetthet og fylde, som springer ut av 1600-tallets tradisjon og vurderinger, har for meg sin nåtidige diametrale motpol i en komponist som Morton Feldman. Feldmans svevende klangmasser, som ofte har sitt utgangspunkt i moderne maleri, men også i gammel vevkunst (viktige verk er *Rothko Chapel* og *Coptic Light* for big orchestra), dveler ved stillheten, enkelheten og langsomheten. Mot fylde hos den ene står den skapende tomheten hos den andre. For å føre metaforikken tilbake til billedkunsten er Feldmans musikk barn av vår tid, – hitenfor monokromen. Og der Bach er klart forankret i kristen kontekst, kan Feldman sies å innforlive både jødisk og mer østlig tradisjon.

Min nysgjerrighet på Feldmans musikk ble pirret av at en annen amerikansk komponist så et av mine sene 80-tallstepper (en langstrakt mønjerød komposisjon), og påpekte dets slektskap med Feldmans musikk. Min undring ble besvart med at det hadde noe med langsomheten i lesemåten å gjøre...

Irr. Konkavt og konvekst er to like gyldige måter å betrakte dette bildet. Det tvetydige består i å være både utenfor en kuppel/bergvegg og inne i et hvelv/en grotte.

Samtidig er dette mytisk stoff: å bergtas, forsvinne, forvandles. Portalen åpner og stenger. Metallets forvandling går fra rødgyllent til kromoxyd grønt. Hvelvets tomme innside er et klangrom / resonansrom.

Ved elven. De fem liturgiske fargene danner fem vertikale bånd som ligger transparent over grå vannspeil. Vannet både reflekterer fargene og tar dem opp i seg. Bildet refererer såvel til den rike stripetradisjonen i tekstilhistorien som til for eksempel Agnes Martins maleri.

De liturgiske fargene oppstod på 1100-tallet. Hvitt (alternativt gult, gull eller gyllent) – rødt – grønt – fiolett – svart (alternativt blått).

Rimfrost. Fire oppslåtte bøker med et tynt lag av svakt fargede områder (grønnjord – sienna – oker) ligger innerst. I neste lag utgjør høyre billedhalvdel et tårn, venstre halvdel to T-kors og en krone. Bildet er dekket av en hvit frostvegg. Himmelstigen/ryggraden er bildets midtakse.

Det finnes en enkel liten tegning i Pädagogisches Skizzenbuch av Paul Klee fra 1925 om det å se og å forstå. Det er åpenbart at tegningen kan forestille både en husfasade sett skjevt nedenfra og et gulv sett skjevt ovenfra. Den ene synsmåten utelukker ikke den andre, de er så og si begge korrekte samtidig. Denne dobbeltheten eller tvetydigheten utgjør en gåtefullhet og noe foruroligende usikkert som gjenspeiler selve vår eksistens' usikkerhet. Å se eller å se som er heller ikke det samme. En triangel kan "bety" mange forskjellige ting. I henhold til Ludvig Wittgensteins "aspektseende" forekommer det berømte fikseringsbilde som både kan se ut som en hare og en and. En tredje synsmåte kan beskrives som å se i bilder i motsetning til den langt mer utbredte språkbruken å se på bilder. Dette er spørsmål for psykologien like mye som for kunstteorien og språkvitenskapen.

Forut for ethvert av mine billedtepper ligger en skisse, gjerne i pastell, kull, akryl, gouache eller akvarell. Med mitt kunstneriske utgangspunkt innen maleri og tegning,

er det allikevel naturlig at endel bilder "forblir" maleri og tegning. Dette viser seg intuitivt tidlig i billedarbeidet. Om et bilde har karakter av å være en skisse til et potensielt teppe eller om det er fullendt på papir eller lerret, varierer altså. Å velges ut som skisse er en ære for et bilde. Men skissen er som den er, rå, en antydning av en visjon, et notat, et løfte om en framtidig trådbolig. Å veve er å tolke essensen av denne skissen og gjendikte den i vevens språk, aldri ord for ord, men omdannet, omskrevet.

Tid. En skisse blir sjelden eller aldri vevd straks. Den må vente. Jeg stoler på at tiden hjelper meg å velge hvilke skisser som er interessante nok til videre arbeid, som har tålt lagringen, ventetiden. Det er som med vin, noen blir bedre av lagring, andre blir eddik... Skisser skapes hele tiden. De lagres, de bearbeides i min bevissthet og hukommelse, ofte i mange år innen de er modne. Parallelt er noen framme i vevet og får det meste av min oppmerksomhet, min omtanke og min kjærlighet i månedsvis. Iblant våger jeg ikke fortelle hvor lang tid det tar, når noen spør. Det låter absurd, i vår tid, der verdi og berettigelse gjerne måles i spart tid, omvendt proporsjonalt med preferanser som mine. I forlengelsen av dette oppstår det like absurde fokus på tidsangivelser av verk. Hva er et "nytt" bilde, hva er et "gammelt"? Jeg skulle kunne svare: dette bildet har jeg arbeidet med i tyve år, det er nytt.

Denne kjetterske innstilling til tid og tidsmessighet gjenspeiles i bunn og grunn i selve mitt valg av oppstadveven som viktigste billedredskap. Og ettersom samtidskunsten til overmål er opptatt av "nyheter", er det nyttig å søke tilflukt i andre kunstarters retorikk og dannelse. Innenfor musikkfeltet kan det virke som om man er mindre dogmatisk med hensyn til samtiden og "det nye". Musikkarven gir resonans til samtidsmusikken. Å velge repertoire fra ulike epoker er naturlig for samtidsmusikere. Å skrive ny musikk for gamle instrumenter er en selvfølge.

Den tyske 1100-tallsabedissen Hildegard von Bingen opererte med tre tidsbegreper: profan tid, forberedelsestid og hellig tid. Det første tidsrommet inneholdt alle livets praktiske hverdagssysler. Det andre var viet bønnene, å stemme sitt sinn til Gud. Det tredje tidsrommet kom man ikke til uten å ha gått igjennom de to første, og var nådens, inspirasjonens og det guddommeliges tid.

Hildegards tre tidsbegreper har relevans for mitt kunstneriske virke. Hver eneste dag rommer potensielt hennes tre tidssoner; alle gråkalde morgener av ulyst, gjøre opp ild, stemme dagens klanger, nøste garn, vevertidens meditative gjentakelser, avvente inspirasjonens nådetid, den som vekker til live slumrende visjoner og gir retning og mening i arbeidet.

Jeg betrakter skissen på veggen. Teppet i veven er kort kommet. Noen få centimeter danner en diffust mørk stripe. Det er en av tusenvis av hverdager i atelieret, ett av utallige tepper er påbegynt. Skissen er fremmed og lukket. Den avviser meg og mine tilnærmelser. Det er tungt, men jeg vet av erfaring at det alltid er slik. Jeg kjenner igjen motstanden fra alle andre begynnelse. På tross av at hele bildet eksisterer i form av skissen foran meg, så vil den ikke uten videre la seg oversette, gjendikte. Det er trolldom i dette.

Tålmodig blander jeg tråder. Tynne lin- og silketråder bryter ullklangene i det jeg tror samsvarer med intensjonen på veggen og for mitt indre øye. Noen flater og linjer settes i den ennå nesten tomme renningen. Skiftninger oppstår. Gradvis vokser stripen til et større felt. Det fremmede åpner seg for meg. Etter omtrent en fjerdedel, henimot halvveis er jeg på innsiden av dette nye vesen, som først nå lever sitt eget liv, og jeg lyster bildets egen stemme.

Når teppet langt om lenge er ferdig og skal klippes ned, er det med en liknende motstand som i begynnelsen. Forskjellen er at et "individ" nå er fullvokst; men jeg vet at når denne nye helhet rulles ut av vevstolen, der den har vært delvis innkapslet i løpet av arbeidet, så er det på ny en fremmed. Iblant er jeg forundret over det skapte, som om jeg så det for første gang, iblant mildt gjenkjennende.

Topologi over en innbilt by. Jeg tror det var i Kraków det begynte. Det med veggene. I løpet av årene der, tidlig 80-tall, som student ved Kunstakademiet, gikk jeg iblant omkring i Kazimierz. Ingen bodde i husene. Bydelen var liksom frosset fast i et urørlig bilde fra 40-tallet, krigens siste år. Skjønt ikke helt, forfallet hadde satt inn, tomme vinduskarmer blottet mørket innenfor lik blinde øyne. Murpussen krakelerte og falt av, teglet som kom til syne var mer grått enn rødt. Revner i veggene antydte langsomme setningsskader. Fukten blandet seg med sotet i den kullfyrte polske vinterluften. Hele Kraków var dekket av denne tynne gråsvarte hinne, men svartest var det i Kazimierz.

Synagogen stod inntil en rivningstomt, det eneste rivningsområdet jeg kunne oppdage. Mest var det som om ingen rørte bydelen, verken for å rive eller reparere.

Annerledes enn disse husenes tause vitnesbyrd bærer Warzava sine krigsminner. Warzava ble ettertrykkelig bombet, og av ruinene valgte man pietetsfullt å gjenreise størstedelen av byen, på grunnlag av gamle tegninger og kart. Dog med unntak av jødeghettoen, den lot man forbli jevnet med jorden og bygde ovenpå området den polske jernbanens hovedknutepunkt, samt i umiddelbar nærhet den sovjetiske gaven Kulturpalasset. Ingen vegger kunne lenger fortelle. Kollektiv glemsel var innstiftet. Hvis man da ikke, som enkelte følsomme individer, ble grepet av fantomsmerter der på perrongen mellom ankommende og avgående tog. Amputasjonen verket 35 år senere. Selv om denne bygningsmasse ikke var del av min kropp, jeg var ikke engang født da dette skjedde, innser jeg at også jeg er en del av det europeiske kontinents vakre og grusomme historie.

Arkitektur er legemliggjort sivilisasjon. Veggene er den tykke eller tynne hud omkring vår eksistens, med sår og spor av tid.

Mine første skisser fra denne tiden het bare Kazimierz. De ble lagt bort, men ble indirekte opphavet til en rekke andre bilder av vegger, hus, trappeløp, tårn, porter. Kanskje var det veggene i Paris som forløste dem, ti år senere. Der i Marais- og Bastilleområdet, under min andre langvarige utlendighet, ga disse senere veggene i sin skrøpelighet næring til den ene store skissen, som ytterligere noen år fram i tid ble teppet *Topologi over en innbilt by*. Bildet har i seg dobbeltheten at det kan ses både som en frontal vegg og som en ovenfra sett plan over et helt kvartals bygninger og gatenett.

Topologi = stedslære, også gren av matematikken som studerer begrepene beliggenhet og sammenheng, og egenskaper ved geometrien som er uforandret ved kontinuerlige forandringer.

”Jeg vet ikke, om jeg allerede har sagt, at jeg mener disse murvegger. Men det var så og si ikke de første veggene til de hus som ennå stod der (som man hadde kunnet tro), men de siste av de forrige. Man så deres innside. Man så i de forskjellige etasjene plankevegger, som tapetene ennå klebet fast ved, og her og der bruddstykker av gulv eller tak. Disse roms seige liv hadde ikke ikke latt seg trampe

på. Det fantes der ennå, det holdt seg fast på spikerne, som hadde blitt sittende, det stod på den håndsbrede resten av gulv, det hadde krøpet sammen under tilløpene til tak, der det ennå fantes en liten smule innendørs igjen. Man kunne se, at det fantes i fargen, som det langsomt, år for år, hadde forvandlet: blått til muggent grønt, grønt til grått og gult til nattgammelt hvitt som råtnet. Men det fantes også på de friskere stedene, som hadde reddet seg bak speil, malerier og skap, dèr det hadde trukket opp og fylt deres konturer, og hadde med spindeltev og støv vært med også på gjemte steder, som nå lå blottede. Det var i hver stripe, som skrapt bort, det var i de fuktige blærene ved tapetens nedre kant, det dinglet i de løsrevne fillene, og ut av de vemmelige flekkene, som hadde oppstått for lenge siden, svettet det seg fram. Og fra disse tidligere blå, grønne og gule vegger, innrammet av de revne mellomveggenes bruddflater, kom nå disse livs luft fram, denne seige, trege, stillestående luft, som ennå ingen vind hadde oppløst. Der stod middagene og sykdommene og det utåndede og den årsgamle røyken og svetten, som bryter fram under armene og gjør klærne tunge, dårlig ånde og luften av fotsvette. Der stod det skarpt av urin og brennende av sot og grå potetos og den tunge, glatte stanken av harsknet fett. Den søte lange lukten av forsømte diebarn fantes der og angstlukten av barn, som går på skolen, og kvalmet fra unggutters senger. Og mye hadde føyet seg dertil, som hadde kommet nedenfra, fra gatens dunstende avgrunn, og annet hadde sildret ned ovenfra med regnet, som aldri er rent over byene. Jeg har vel i alle fall sagt, at man hadde revet alle vegger fram til den siste? Om denne veggen snakker jeg nemlig fremdeles. Jeg kjenner igjen allting her, og derfor går det så aldeles uten videre inn i meg; det er hjemme i meg.”

(Rainer Maria Rilke, fra Malte Lauridz Brigge.)

Å skape forutsetter at man inngår i noen sammenhenger. Det er lett å se det vevde bildets slektskap med andre billedmedier, framfor alt maleri og tegning. Komposisjonens utfordringer, fargens og flatens vesen versus linjens og punktets er felles. Jeg vil derfor framheve noen åpenbare forskjeller. Selve den fysiske tilblivelsen av disse bilder er ulik. Der man i tegning og maleri opererer hvor som helst i hele billedflaten til enhver tid, og kan nå et ferdig resultat på kort tid, er man i billedveven bundet av renningen og innslaget rent teknisk, samt av tiden det tar å veve. Vevstolens motstand er større enn staffeliets. Å mestre vevstolen kan

sammenliknes med å mestre et musikkinstrument. Tiden framførelsen tar innlemmes i verket, gir det en tilleggsdimensjon. Det ferdige teppet har dessuten en fysisk tyngde og et fall som er unikt for dette medium. Et verks tyngde eller letthet sier selvsagt ingenting om verkets immaterielle vekt. Dog vil jeg påstå at det vevde bildet qua sitt fysiske nærvær og sin langsomme skapelsestid har en annen billedkropp enn de andre.

Denne slags kunnskap om et gitt kunstnerisk felt erverves som kjent ikke kun gjennom individuell erfaring, men også gjennom læring. Selv har jeg vært begunstiget med utdanning på høyt nivå i en epoke da slik utdanning ennå fantes. For mediet billedvev hersker det i kunstutdanningen idag et stort tomrom. En komposisjonsstudent som vil skrive symfonisk musikk er avhengig av at det finnes et orkester tilgjengelig. Like selvfølgelig er det for en kunststudent at det finnes såvel farger og lerret som datautstyr eller vevstoler i tillegg til habile lærere innenfor de uttrykksmidler vedkommende velger.

Fraværet av relevant utdanning på alle nivåer i tekstilfagene har ikke bare konsekvenser for rekrutteringen av framtidige kunstnere, – det utarmer også en teoretisk tilnærming til feltet med tanke på kompetent kunstkritikk i samtiden og framtidig konservatorgjerning. Akademisk forskning og kunsthistorisk fokus springer som kjent ut av personlig engagement. Sagt på en annen måte: hvorledes bli forelsket i noen du aldri har møtt? Norge har i løpet av de siste femten årene demontert nesten hele det tekstile fagområdet, i en tid da iallfall økonomien er sterkere enn noensinne. Muligens overlater man ansvaret for denne gren av vår kunst- og kulturarv til framtidens arkeologi?

Det såkalte tekstilfeltet er imidlertid altfor stort til å kunne identifisere seg med. Det må spaltes opp i ulike anliggender og kategorier, fra det hverdagsnære som vi alle har rundt oss og på oss til det høytideligere og dyrebarere. Det segment av tekstilkunstfeltet som interesserer meg er primært billedveven, historisk og i samtiden. Det er denne jeg har tilegnet størstedelen av mitt kunstnerliv.

Gullalderen i europeisk billedvev var fra 1300 til 1500-tallet. Atelierene lå hovedsakelig i Flandern (Tournai, Arras og Brüssel) og i Frankrike (Paris).

Bestillingene fra kirke og adel var omfattende. Den generelt gode økonomien var én av forklaringene på denne rike blomstringstiden, slik tilfellet også var i hollandsk maleri på 1600-tallet, der økonomien var en like viktig drivkraft.

Et av de franske hovedverkene tidlig i perioden er *Apokalypsen* i Angers fra cirka 1380. Verket er i gotikkens ånd en dramatisk og ekspressiv billedframstilling av Bibelens siste bok. Mot vekselvis indigo og karmosinrøde klangbunner utspiller Johannes' åpenbaring seg i 75 bilder, tvers over den over 100 meter lange billedrekken. Hvert doble bilde er 4,50 meter høyt og samlet i seks store sekvenser. (Opprinnelig bestod verket av 100 bilder, rekken var 6 meter høy og 144 meter lang.) Angers-teppene tilhører verdenskunsten, og er et selvsagt "pilgrimsmål" for kunstinteresserte.

Et annet høydepunkt er *Damen med enhjørningen* fra sent 1400-tall, permanent utstilt i Cluny-museet i Paris. Seks enkeltstående billedtepper, i varierende størrelse på rundt 3 x 3 meter, danner en samlet krets over våre fem sanser, La vue, L'ouïe, L'odorat, Le gout, Le toucher og til slutt det sjette À mon seul desir (Til min eneste lengsel). I dem alle er denne ovale blå øy, svevende i et rødt univers, bebodd av enhjørningen og den seende, lyttende, luktende, smakende og berørende jomfruen, bestrødd med de utallige vekster som skulle gi navn til en hel genre tepper, Mille fleurs.

Den europeiske billedveven kjennetegnes teknisk sett ved enkel toskaft / lærretsbinding der innslaget dekker renningen fullstendig. Flaten deles opp i henhold til figurasjonene og vevs seksjonsvis og loddrette linjer bygges opp ved haking, slyng eller kamming. Renningen er som oftest lin, innslaget ull og vevstolen vertikal. Ettersom grunnteknikken er så enkel, gir den veveren optimal frihet.

I anatoliske Chatal Hüyük finnes veggmalerier fra rundt 6000 år før Kristus som imiterer geometriske kelimer slik de fremdeles vevs i dette området. Disse kan sies å være opprinnelsen til det vi senere kaller billedvev. De eldste billedvevfragmenter er fra egyptiske faraograver år 1400 til 1300 før Kristus. Innenfor den koptiske og byzantinske kultur under det første årtusen av vår tidsregning utviklet billedveven seg sterkt, og impulsene bredte seg innover det europeiske kontinent.

I norsk sammenheng er fragmenter fra Osebergfunnet (8-900-tall) de eldst bevarte billedframstillinger i vev, selv om teknikken er noe annerledes, nemlig

soumakvev. Deretter kjenner man bare til Baldisholteppet (1100-tallet), som enkeltstående norsk fenomen, også dette kun i fragmenter; *Aprilmannen* og *Mairytteren* har formodentlig dannet en billedrekke av årets tolv måneder. Fra omtrent samme periode kan man se billedmessig slektskap til såvel de tyske Halberstadt-teppene som til det broderte Bayeux-teppet i Normandie.

Atelier des Gobelins ble etablert av Ludvig den XIV i 1661, i huset til fargerfamilien Gobelin. Kongen ville med dette statlige atelier markere den nasjonale stolthet tapisseriene var forbundet med, og navnet gobelin ble etterhvert den generelle betegnelsen på billedvevde tepper. Billedveverne i Europa var fortrinnsvis menn, bortsett fra i klostrene, der nonnene etterhvert utførte viktige verk av sakral karakter.

I Norge var betegnelsen i begynnelsen flamskvev og de første profesjonelle billedvevere var kvinner. Under inkvisisjonen ble noen av disse framstående kvinnene ansett for å være trolldomskyndige. Johanne Flamskeveverske, som var virksom i Bergen, der hun eide et hus og ga unge piker opplæring i farging og billedvev, ble brent som heks i 1594.

De kystnære områder med utenlandske kontakter via skipsfarten var de som først tok inn de europeiske impulser. Etterhvert spredte disse seg til innlandet, særlig i Østlands- og Trøndelagsbygdene. Bibelske motiv var utbredt i renessanseteppene, og motivene vandret. I motsetning til den urbane forankring billedvevatelierene hadde i Mellom-Europa, ble det i Norge den rike selveiende bondestandens kvinner som forvaltet og fornyet de europeiske forbilder til en utpreget flatestil. Denne skulle man med dagens blikk 350 år senere kunne kalle et bindeledd mellom tidligmiddelalderens todimensjonalitet og det 20. århundrets billedspråk!

Som selvstendige kunstnere i moderne tid har framfor alt Hannah Ryggen, Synnøve Anker Aurdal og Jan Groth hatt avgjørende betydning for min egen utvikling som billedvever. Man kan si at disse tre kunstneres storhet ville vært utenkelig uten veven. Bildenes vertikale struktur og linjenes nerve er betinget av trådenes lovmessige oppbygning, som påvirker detaljene såvel som de kompositoriske helheter. Kunne man tenke seg Ryggens magiske blå som annet enn det skimrende potteblå (pisseblå) på håndspunnet garn? Eller Groths inderlige sverte i noe annet

enn matt svart ull, der selve tomhetens nærvær framtrer ved den uendelighet av tid og omsorg for alle de små punkt som disse flater er bygget opp av? De færreste kunstnere orker tiden som kreves for å veve bilder. Det er på mange måter absurd, men i enkelte lykkelige tilfeller er det ubetinget verd strevet.

Materialets og teknikkens innvirkning på kunstverkets utstråling er ikke noe som alene gjelder billedteppet. Dette er ennå mer opplagt innenfor størstedelen av skulpturfeltet. Kain Tappers framøksede figurverden, med alle risp, sår, kjærtegn, alle slipninger og lag av patineringer framkommer liksom i samtale mellom kunstneren og treet, der begge kommer til orde. Likeledes er Richard Serras enorme flak, skipssider, vegger og labyrinter av rustent jern vitnesbyrd om motstand, overtalelse, temperaturer og tid. De minner oss om vår jordiske eksistens. Abstraksjonene er bærere av tanker og paradokser, men de har konkresjon og nærvær. Anish Kapoor lar i visse av sine verk selve materialet i sin råhet være ensbetydende med uttrykket, mest slående i hans tilsynelatende bunnløse svarte (pigment)hull i bakken, til Dokumenta i 1992.

Til og med en utpreget åndelig kunstner som Agnes Martin, som i sitt billedspråk tilstrebet ekstrem abstraksjon og immaterialitet, utviser et sterkt sensuelt nærvær i sitt maleri. Med omvendt fortegn har kunstnere som Giorgio Morandi og Vilhelm Hammershøi gått ut ifra tingenes væren i verden, lyset som faller inn i et rom, – enkle gjenstanders tause samspill nærmest transcenderer og går opp i en sublim åndelighet.

Epitaphium: Gravmæle med innskrift, på kirkeveggen oppsatt minnetavle, oftest i stein, men i norske middelalderkirker også i treskurd. Minnetavlene kunne i kirkens sideskip av og til erstatte alteret. Det har også forekommet vevde minnetavler; det mest kjente er Leksvik-epitafiet, sannsynligvis vevd i Rostock på 1500-tallet.

MINNETAVLER er vokst fram som ett og ett bilde over flere år. De er ikke sprunget ut av en samlet plan. At de nå utgjør et hele, er en innsikt om bildenes innbyrdes slektskap som er modnet underveis. Denne helheten fratar ikke hvert enkeltbilde dets individuelle adskilthet, dog føyer de seg sammen, lik individer i en familie.

De ti billedteppene er gjennomgående kvadratiske og i store format (circa 2 x 2 meter). Alle er vevd i klassisk gobelin-/billedvevteknikk og materialene er lin, ull, silke og nylon.

Utstillingen er et personlig sorgarbeid, men også en kodet rekke referanser knyttet til almen kunsthistorie, såvel som til musikk, litteratur, psykologi og filosofi.

Idéen til å samle Minnetavlene i én billedkrets, i et "kapell", må ses på bakgrunn av to billedkapell med avgjørende betydning for mitt kunstnerskap. Disse to er: De seks 1400-tallsteppene *Damen med enhjørningen* i Clunymuséet i Paris, og Rothko Chapels fjorten meditasjonsbilder i Houston, Texas, fra 1971. På en måte befinner mitt billedunivers seg i spennet mellom disse to. Cluny-teppene representerer den europeiske gobelinarven som jeg står i gjeld til, og Mark Rothkos bilder utgjør for meg noe av essensen i det modernistiske maleri. Denne doble forankring er en berikelse.

Marianne Mannsåker

Noter:

1) Utstillingen MINNETAVLER i Ram galleri, Oslo 2007 bestod av ti billedtepper: *Himling. Fuge. Irr. Topologi over en innbilt by. Rimfrost. Granpels. Skogbunn. Ved elven. Inngang. Aske. og Inngang. Til Gult.*