

ЖІНОЧИЙ ВИСЛІВ У МИСТЕЦТВІ НОРВЕГІЇ

Приводом для роздумів на тему входження жінки у професійний мистецький простір Норвегії на зламі XIX–XX ст., стали персональні виставки Фріди Хансен та Кіті Шелан які пройшли з величезним успіхом у Художньому музеї Ставангера у 2015 та 2017 роках. Питання збереження, систематизації та каталогізації спадку цих митців, як науковий супровід виставки та засоби презентації, побудови експозиції бездоганно спрацювали на повнення, чи точніше переосмислення значення цих творчих особистостей у контексті сучасної культурної ситуації. Інгер Гудмундсон була куратором виставки Кіті Шелан та у співпраці з Яне Лейхте представляла Фріду Хансен.

Фріда Хансен (Frida Hansen, 1855–1931) та Кристина (Кіті) Ланге Шелан (Christine (Kitty) Lange Kielland, 1843–1914) народились у Ставангері, дорослішали тут та переростали місто і його обставини. Тоді це було маленьке містечко з суворими традиціями лютеранства, що нашаровувалися на жорсткі умови виживання Півночі, з сірим похмурым небом та дощами впродовж року. «Виплітаю троянди свої крізь дощі» — напише Ф. Хансен [3, с. 31]. Зараз ми тільки можемо спробувати реконструювати уламки того життя, хоча уявити та емоційно усвідомити його, мабуть і не маємо надії.

У тодішньому суспільстві безроздільно домінували чоловіки. Це було, великою мірою, рефлексією віри у Бога Отця, Сина та зовсім трішечки у Святого Духа. Культ Богородиці скасували з приходом протестантизму, також у середньовіччі, що розтягнулось тут у часі, втратили на багаттях та через тортури красивих, розумних, сміливих жінок, назвавши їх відьмами. Тож світ людини та Бога обертався навколо займенника «Він».

Роль жінки у ті часи була неймовірно звужена. Її світ спирався на «4К» — kirka, kinder, kjokken, kjola — церква, дитина, кухня, сукня. Світ же чоловіків був світом юристів, інженерів, лікарями, вчителів, фінансистів і митців. Від них вимагалися відповідальність, чесність, сильні вчинки. Але так було не завжди. Археологічні розвідки доводять, що жінки в історичні часи на цих землях посідали поважне положення. На них тримався життєвий

уклад та вони несли велику моральну та матеріальну відповідальність. Вони уособлювали стабільність. Тільки у жіночих похованнях було знайдено ключі, як символ господарювання.

Кіті Шелан та Фріда Хансен на свій час і у своєму місті були не просто сміливими, а навіть радикальними. Вони, кожна у свій спосіб, доводили можливість жінки реалізуватися у професії. Відлуння цих дій спостерігаємо в сучасній Норвегії, де жінки мають право не тільки бути священиками, військовими, диригентами. Жінки отримали рівні права з чоловіками у всіх соціальних ланках та найголовніше, жити не у прямій залежності від чоловіків, реалізуючи власні долі. До речі, назви професій з формами фемінізму вийшли з обігу у Норвегії наприкінці 1970-х, коли гендерне рівноправ'я закріпилось остаточно. Не зрозумілим мовним атавізмом, з огляду на Європу, є намір сучасної України запровадити феміністичні форми для позначання фаху.

Питання, як час, місто та обставини впливають на творчі особистості і як самі ці особистості, в силу потужності характерів були здатні змінювати обставини, є надзвичайно важливим. Поставивши його не слід шукати однозначної відповіді. Але зрозумівши, чим цікава творчість цих жінок для нас, як і чому їх повернення в сучасне мистецьке поле робить його актуальним, дасть можливість чіткіше відчувати історичне підґрунтя та більш адекватно сприймати останні тенденції.

Персональні виставки Фріди Хансен «Модерн у розквіті» та Кіті Шелан «Свіже повітря» у Художньому музеї Ставангера, точністю назв розкривають сутність кожної з цих виставок, підкреслюючи у першому випадку провідну тему — квітки; у другому — вихід живопису до пленеру. Обидві експозиції побудовано у хронологічному порядку. За загальною тенденцією 2010-х стіни залів було пофарбовано у різні кольори. Виставковий дизайн об'єднаний з інформаційними панелями та заданими інтер'єрними формами виставкових залів підкреслював основні характеристики мистецтва і доби, як контексту. Акцентування на дизайні у часі, а не у просторі, підсилювало ефект діалогу з глядачем, підкріплюючи процес навчання.

Ці виставки зібрали багато відвідувачів. А камертоном виставки є саме вони. Виставки, як події, було включено в міські освітні програми: аудиторії дитячих садків і шкіл, студентів і пенсіонерів мали свої версії прочитання візуально-текстового потоку виставок. Оновлення пам'яті, повернення імен, переусвідомлення їхнього значення, емоційно-чуттєве та інформаційно-освітнє збагачення — це те поле можливостей, яке так плідно було використано. Це доводить, що теоретичні розробки сучасної музейної діяльності, в даному конкретному випадку втілились на практиці. «Освітня діяльність являє собою наймогутнішу зброю, яку музеї мають у своєму розпорядженні, і робота з аудиторією за цим напрямком має бути пріоритетною. Це дає

змогу стати невід'ємною складовою загального неперервного процесу пізнання, самонавчання й неформальної освіти, в якому музеї, напевно, мають значний потенціал» [2, с. 232].

Мистецтву побудови історій героїнь, було приділено особливу увагу з боку кураторів. Ланцюг: розповідь, розповідач, шлях та контекст — стали єдиним знаменником дизайнерського рішення. Експозиція побудована таким чином, що прочитуються історії доль мистців та розкривається повною мірою їх мистецький внесок у подальший культурний розвиток. Куратори, працюючи з простором пам'яті, дотримувались однієї з сучасних культурних концепцій Європи: «немає центрів, немає периферії». Це дало можливість знімати акценти з національних особливостей, розглядаючи єдине поле мистецтва як цілісний потік. Загальний європейський проект «Європейська культура на сторіччя» було реалізовано у Ставангері 2008 року, коли місто отримало цей статус. І це спрацювало на ідею розробки двох фундаментальних виставкових проектів.

Кіті Шелан та Фріда Хансен починали життя у заможних багатодітних родинах зі сталим набором провінційних звичок. Сукні останнього стибу, корсети, приваблювали їх у юнацтві. Проти цих корсетів обидві боролися, коли вони подорослішали а їхній кругозір розширився. Обидві наслідували чоловічу звичку читати газети та, згодом, спробували й власні сили у репортерській справі. Обидві захоплювались ідеями художнього руху «Мистецтво та ремесло» який походив з Англії, був тісно пов'язаний з естетикою стилю модерн і стояв біля витоків дизайну. Ці жінки доклали великих зусиль для збереження рукотворного ремесла, шляхи якого розходились у бік мистецтва та дизайну. Обидві вони пройшли нелегкий шлях професійного митця здатного заробляти власною працею. Так, за грою долі, Фріда Хансен отримала перші уроки малювання у Кіті Шелан.

Коли Кіті Шелан виповнилось тридцять років, вона відчула, що можливості навчатися мистецтву у Ставангері вичерпано. Вона шукає шляхи до Франції, але не знаходить підтримки в родині, попри те, що її батько Єнс Зетлітз займався музикою та захоплювався живописом. Гроші позичає їй сусід Ларс Берентсен. Завдячуючи цим обставинам, на віллі Брейдаблік зберігається значна колекція робіт художниці, яка розраховувалася з добродієм картинами. Ця ситуація, як і вихід з неї є красномовним свідченням кризи у гендерних правилах суспільства.

Подальші подорожі до Європи їй допомагає здійснити молодший брат Олександр Шелан з яким у Кіті завжди було душевне порозуміння. Олександр володів як родинними грошами, так і обіймав поважні посади, був мером Ставангера, членом парламенту, а також — письменником, твори якого не переросли свій час. Він дав влучну характеристику Кіті: «Вона гостра

на кутах, але м'яка в середині» [7, с. 45]. Ця гострість була рушійною силою, що проклала для Кіті дорогу, а м'якість дала можливість для лірично-інтимного занурення у природу, яка стала об'єктом її мистецького вислову.

Фріда, від народження Петерсен, в дитинстві захоплювалася красою квітів у садочку своєї бабусі, про це залишилися її спогади [3, с. 62]. Згодом ця дитяча інтуїтивна емоція проросте в ній потужним цвітінням гобеленів. У дев'ятнадцятирічному віці Фріду одружують з Вільгельмом Хансеном. Цей шлюб був комерційним проектом її батька. Петер Петерсен вмирає через рік після шлюбу і весь бізнес переходить до рук її чоловіка. Родинні капітали дали можливість Фріді, у перервах між трьома пологами, відвідувати Європу та знайомитись на виставках з творами відоміших митців Парижа 1870-х, а саме Пюві де Шаванна, Клода Моне, Едуарда Мане. Також вона відвідує Мюнхен та знайомиться з Альфонсом Мухою. У 1883 році чоловік Фріди стає банкрутом. Родинний уклад побудований на великих статках руйнується миттєво.

Вільгельм переїздить до Нью-Йорка, потім Лондона і там його слід, вплив та значення у подальшому житті Фріди Хансен розвіюється як туман над Темзою. Вона змушена полишити розкішний батьківський будинок та разом з матір'ю, хворою сестрою та дочкою (двоє її дітей померли) перебирається у маленький дім, в підвалі якого влаштує ткацьку майстерню. «Ідея створити майстерню опалила мене як дике вогнище. Так, саме це я буду робити зараз! Я навчуся ткати килими і підйму їх вартість за рахунок декору. І цьому навчу інших. Так почалася моя кар'єра, яка заволоділа моїм розумом та принесла задоволення від життя» — напише Фріда Хансен [3, с. 63].

Кіті Шелан ніколи не одружувалася. Захопленням усього її життя був письменник Арне Гарборг. Письменник Єрена з прозою про маленьку людину у неймовірному просторі природи. Його герої неосвічені, залякани церквою селяни, які замість того, щоб підіймати голову і бачити над собою небо, безкінечність, вічність, лише копають землю і вибирають з неї картоплю чи каміння. З середини 1870-х Кіті Шелан починає влітку їздити у Єрен на етюди. Вона однією з перших норвезьких художників виходить на пленер і, наскільки дозволяє погода, намагається ловити враження від мінливого освітлення. Але як Арне Гарборг вишукує дрібниці людської душі засобами слова, так і Кіті Шелан дробить передній план, вимальовуючи кожну травичку і квітки. Узагальнювальним для обох стає погляд вгору — у небо. Він урівноважує прозу та картини.

У 1879–1889 роках Кіті Шелан поділяє студію в Парижі з художницею Харіет Баккер. Вперше у 1880 році Кіті виставляє свій єренський живопис на у Паризькому Салоні. Норвезьке свинцеве небо з зеленню трав привертає незвичністю колориту. Після прийняття роботи на виставку, вона пише

листа художнику Ейліфу Петерсену, у якого раніше брала уроки: «Це перше невеличке визнання. Я отримала підтримку від деяких художників. Моє серце аж підскакує від задоволення» [5, с. 23]. Упродовж перебування у Парижі вона шість разів виставляла свої твори у Салоні.

У 1879 році Кіті малює портрет Арне Гарборга у своїй паризькій майстерні. Письменник сидить у кріслі, палить сигарету, заглибившись у читання текстів. Портрет Кіті Шелан із сигаркою виконав Август Якобсон. Тоді як вона у 1886 році написала картину «Жінка читає». Жінка з сигаркою, жінка з газетою, жінка — рівний, інтелектуальний співрозмовник чоловіка. Це ті форми поведінки які захоплювали художницю.

У роботі «Інтер'єр з червоним стільцем» 1886 року Кіті зображає жінку за читанням, яка повернута від нас на дві третини. Але особливу увагу привертає етюд «Після заходу сонця». Це знакова картина Кіті Шелан 1886 року де настрої вирішує все. До цього норвезькі митці зображали природу при денному освітленні. Вона першою спробувала передати освітлення літньої ночі. Це підкреслювало специфіку Півночі та сіро-сріблясте освітлення робило форми предметів та планів більш узагальненими. Лаконізм цієї роботи вивів Кіті Шелан до нових живописних можливостей. Робота експонувалась на Осінній виставці в Осло (тодішня Християнія) і зараз прикрашає стіни королівського палацу. Використовуючи начерки та фотографію, художниця робить повтор картини. Через незвичність її колориту для європейського ока, журі відхилило картину. 1889 року художниця подарувала полотно Спілці художників Ставангера.

З цей час змінюється і літературний стиль Арне Гарборга. Його захоплюють ідеї нової хвилі романтизму, які прокотилися Європою та Норвегією у 1890-х. Це стало реакцією на соціальний реалізм, який своєю буденністю зменшував масштаб мистецтва. Гарборг напише: «Ідеалістична реакція на реалізм не повинна привести до нового ідеалізму, повернення до природи є розуміння її внутрішньої поезії яка грає у наших душах» [7, с. 119]. Кіті Шеланд повернувшись з Парижа іде у такий зворушливий для неї Єрен, де пише серію робіт «Торф'яні болота Єрена» (1890–1898 роки). Вона досліджує освітлення, захоплюється враженнями. За її методикою роботи, знаходимо паралелі у серіях «Руанського собору» К. Моне та «Гори Сент-Віктуар» П. Сезанна.

Свій душевно-пронизливий Єрен, художниця буде оспівувати, звітуючи на Осінніх виставках в Осло у 1882–1908 роках. Вона бере участь у виставках в Копенгагені та Антверпені. «Я закохана у природу Єрена, я не сумую за деревами. Тут безкінечне небо обіймає величезний простір і нашим очам відкриті далі. Світло зелена трава у затемненні хмар грає сріблом і у мить змінюється всесвіт» — пише К. Шелан художнику Улафу Волд-Тхорне [5, с. 33].

Їде в Єрен і Фріда Хансен. Тут вона шукає рецепти варіння різних трав та квітів для фарбування вовни. Селяни Єрена розкривають їй старі секрети, які вона збирає по крихтам, розуміючи цінність майже забутих знань. У 1889 році вона відкриває у Ставангері першу в Норвегії майстерню з фарбування вовни натуральними барвниками. Для тонкої артистичної душі художниці було неймовірно важливо дістатися справжньої традиції й у такий спосіб врятувати її від натиску вульгарних анілінових барвників, якими почав наповнюватися ринок. Вишуканість кольорів, різноманітність відтінків, делікатність кольорових сполучень, це те, що вирізняє її творчість у ткацтві.

Для художниці було неабияк важливо тягти з глибин історії свого народу нитку досвіду, усвідомлюючи себе Аріадною. Сприйняття та опанування традицій ткацтва, яка мала давні витоки та широкий вжиток у норвезьких реаліях, було першою метою, яку поставила перед собою Фріда на шляху до втілення мрії: стати художником по текстилю. Звичайно, у цій країні ткацькі станки стояли що не в кожному будинку, килими та ковдри ткались у великій кількості. Холод довгих зим привчив усіх до цього життєво необхідного ремесла. Художниці їздила по селах, збирала матеріал, вдивлялась у безліч примітивних килимків з біблійними сюжетами і все більше «запалювалася» ідеєю, що Норвегію треба змінити якісно новим ткацтвом.

Вона оволоділа ремеслом виготовлення вовни, фарбування натуральними барвниками, навчилася багатьом відомим у народі технікам ткацтва. У цьому їй допомагала Шерстіна Хауглум із Согну. Переосмислюючи здобутий досвід селянського ремесла, Фріда Хансен, силою таланту та характеру, спромоглася підняти ткацтво на рівень мистецького твору та створювала якісно нове естетичне середовище. У такий спосіб вона виходить до дизайнерських рішень і вважається піонером цієї справи у Норвегії. Тимчасом як Кіті Шелан вважають першим значним пейзажистом, яка опанувала живопис на відкритому повітрі.

Фріда Хансен напрочуд тонко відчувала себе у середині потоку європейської цивілізації. Про це свідчать античні, біблійні теми її гобеленів, наповнені нашаруваннями змістів із середньовічної культури символів та алегорій. Вона захоплюється діяльністю В. Моріса, слідкує за творчістю А. Мухи та Г. Клімта, знаходиться під впливом віяній з утаємниченої Японії, що нещодавно відкрилася європейцям. Ритми асиметрії природи, уважне споглядання предметів, захоплення красою квітів у «повноті цвітіння» наповнюють її гобелени. Модерн, як стиль часу, стає її платформою в естетичному вислові. Але зрозуміло, всі ці пошуки витоків, віянь та впливів ніщо, без сили таланту. Його проростання і реалізація в умовах провінції, в обставинах — бути народженою жінкою, у контексті конкретних обставин, переконливо свідчать про Фріду Хансен як митця, що відбувся усупереч обставинам і завдяки

сильній волі та внутрішньому імпульсу. Вишуканість і артистизм її творів засвідчує унікальність її таланту.

У 1889 році Кітті Шелан повертається до Норвегії та оселяється в Осло. Вона ініціює освітню подорож з художником Улафом Волд-Тхорне по Норвегії та за кордоном. Художниця бачить своїм завданням поширення норвезького мистецтва, продовжуючи брати участь у виставках. У 1899 році в Осло проходить її перша персональна виставка, потім — у 1904 та 1911 роках. У 1889 році вона бере участь у Всесвітній виставці в Парижі де отримує за живопис Єрена Срібну медаль, бере участь у Венеційській бієнале 1907 року. Її активність в опануванні європейського мистецького простору можна порівняти лише з наполегливістю Е. Мунка. Хоча, вочевидь, естетичні та стильові світи цих двох норвезьких митців базувалися на різних платформах, натомість їхні діяння мають чимало спільних рис.

1892 року Фріда Хансен переїздить до Осло, де вона засновує текстильну студію та у 1899 році відкриває власне підприємство «Норвезький зображальний текстиль» (Det Norske Billedvæveri). Вона створює робочі міста для жінок, усвідомлюючи власну відповідальність. Опікується їх заробітною платнею, бореться за соціальні пільги, робить все можливе для комфортної співпраці всіх. Розробляючи ескізи, експериментуючи з текстильними техніками, Фріда Хансен продовжує працювати за станком поряд з усіма. Також вона запрошує дизайнера Герхарда Мюнте для розробки ескізів гобеленів і гардин. Паралельно з роботою на підприємстві, щоб практику підсилити теорією, вона пише книгу «Ремесла та мистецтво індустрії у Норвегії».

Кітті Шелан не так активно, але теж пробувала себе у дизайні. Вона розробила у 1900 році ескіз сервізу «В'юнок» для фаянсової фабрики Егасунда. Цей сервіз був тривалий час у виробництві і розійшовся великим тиражем.

1893 року Фріда Хансен вперше бере участь у міжнародній виставці в Чикаго. Гобелен «Чумацький шлях» (1898) вражає своєю вишуканістю. Шість витканих, але візуально напрочуд легких ангелів несуть прозорий як павутиння, килим зірок по темному небу, тлу гобелена. Біблійний рядок, як уособлення тверді земної, йде по низу гобелена: «І нехай вони стануть на тверді небесній світилами, щоб світити над землею. І сталося так» (Бут. 1:15). Текст виткано на івриті. Це засвідчує широту знань Фріди та вказує на звичай лютеран бути книжниками та триматися першооснов слова. Віртуозність технічного виконання цього гобелену, як і його естетика, приголомшують. Гобелен було демонстровано на виставках у Берліні (1899) та Лондоні (1900) і придбано Музеєм мистецтв та ремесел Гамбурга.

Справжній триумф чекав Фріду Хансен у 1900 році на Всесвітній виставці у Парижі. Її підприємство отримало Золоту медаль за представлену колекцію, а художниця — Золоту медаль, за особистий вклад у мистецтво гобелену.

Центральною частиною виставки був гобелен «Танок Саломії». Сюжет про танок дочки Іродіади перед Іродом, що привів його у захват та спричинив страту Іоанна Хрестителя, досить лаконічно згадується у Євангеліях (Мф. 14:3–9; Мк. 6:17–25). Гобелен довжиною майже сім метрів, композиційно нагадує сувій, в якому дійство танцю, грації та рухів, сплетено у насичений текст. Чоловіки, як тема, винесені за його поля. Центральну вісь тримає Саломія, від неї розходяться фігури інших жінок, переплетені змієм, квітами, перлами. Це граціозне дійство тримається на орнаментальній системі акцентів та пауз. Естетика краси з присмаком підступності та смерті, як своєрідний код стилю ар-нуво, тонко та точно відчула художниця. Вона спіймала, скоріше підсвідомо, настрій доби, й мабуть саме через це, так високо були оцінені її твори. Після виставки більшість робіт було придбано у приватні колекції і здебільшого їх доля невідома.

Повернувшись із Парижа, Фріда занурюється у роботу. Діяльність підприємства потребувала постійної уваги. Відповідальність за справу, за виведення текстилю у сферу мистецтва та опікування своїми робітницями, повністю поглинають її. Розуміючи високий рівень своєї нечисленної продукції, вона намагається підвищити вартість гобеленів та гардин. Зокрема, підписує контракт з державним банком на створення його мистецької колекції, що було новим у тих реаліях, але це гарантувало стабільність виробництва. У 1915 році Фріда Хансен отримала Золоту медаль від норвезької королівської родини за внесок у мистецтво ткацтва. Кіті Шелан отримала Золоту медаль від королівської родини у 1908 році.

Соціальна позиція для обох художниць мала величезне значення. Боротьба за права жінок на освіту, працю, власність була для них необхідною. Ця їхня діяльність, різна за прикладною формою, мала спільну мету: змінити в цілому свідомість суспільства. І як доводить досвід Норвегії, це стало й на користь чоловікам, не дало приводів країні зануритись у революційні буревії та значною мірою спрацювало на формування соціальної політики.

Кіті Шелан, першою з жінок, вступала у публічні дебати, апелюючи до чоловіків. Вона будувала підвалини жіночих правозахисних організацій в Норвегії. Її непокоїла провінційність норвезького мистецтва. Саме тому вона, не маючи великих статків, знайшла можливість передати значну суму грошей у Національну галерею Осло для придбання творів молодих, неординарних митців.

Досить показовою є остання робота Фріди Хансен для кафедрального собору Ставангера, як подарунок місту в якому вона народилася. Майже два роки вона збирала матеріал та розробляла ескізи, а потім власноруч ткала цей гобелен. Зараз, заходячи у собор, у притворі можна побачити її гобелен присвячений 900-річчю хрещення Норвегії Улавом Святим. Вражає,

наскільки делікатно вписаний цей твір у простір грубих стін, які стоять тут з 1125 року. Нашарування, накопичення, збирання цілісного образу собору йшло тут крізь віки. Важко уявити як, але всі деталі інтер'єру доповнюють одне одного, вступають у діалог сторіч, збагачуючи враження, яке нанизується на символічну нитку Аріадни. Цю нитку міцно тримала у руці художниця. «Фріда Хансен була не тільки найбільшою фігурою у ткацтві Норвегії, вона також стала великим захисником стилю ар-нуво з його захопленням природою» — зазначено у каталозі «Скандинавський дизайн» [8, с. 128].

«Кіті Шелан зобразила пейзаж у видозмінах. Вона жила у суспільстві, яке змінювали індустріалізація, урбанізація, демократизація, національна незалежність. Вона стояла біля витоків руху за права жінок. Вона писала новели, статті про мистецтво, мораль та роль жінок. З пензлем та пером зайняла вона арену чоловіків та виборола своє право пейзажиста, міцно та потужно» — зазначає куратор проекту Інгер Гудмундсон [4, с. 9].

Значення постатей Кіті Шелан та Фріди Хансен, які наполегливо виводили мистецтво Норвегії на міжнародний рівень наприкінці ХІХ та початку ХХ сторіччя, самовіддано обстоювали своє право на професію та доводили необхідність рівних прав чоловіків та жінок, стало могутнім фундаментом нації і не втратило своєї актуальності й досі.

Література

1. Лоренц Я., Скрлик Л., Бергер К. Дизайн выставок: практическое руководство. Москва: АСТ: Астрель, 2008. 256 с.
2. Тобелем Ж.-М. Нова епоха музеїв. Київ: Музейний простір, 2018. 320 с.
3. Gudmundson I. Frida Hansen littrære billedtepper: i katalog til Stavanger kunstmuseums utstilling Frida Hansen — art nouveau i full blomst. 2015.
4. Gudmundson I. Introduksjon: i katalog til Stavanger kunstmuseums utstilling Kitty Kielland — Fri luft. 2017.
5. Gudmundson I. Tilbake til torvmyrene: i katalog til Stavanger kunstmuseums utstilling Kitty Kielland — Fri luft. 2017
6. Leithe J. Alltid blomster — om Frida Hansens transparente portierer: i katalog til Stavanger kunstmuseums utstilling Frida Hansen — art nouveau i full blomst. 2015.
7. Marianne Terjesen. Kitty Kielland: et portrett. Oslo: Gyldendal, 1999.
8. Fiel C., Fiel P. Scandinavian design. Taschen, 2005. 350 p.