

Tresnitt og amerikanske sommerfugler



Norske Grafikere

1919–2019



Tresnitt og
amerikanske
sommerfugler

Norske Grafikere
1919–2019



Knut Tiberg i arbeid.

Forord

1919–2019 = 100 år!

Norske Grafikere jubilerer, og denne boka er en av de be-
givenheter som er med på å markere feiringen. Slik sett
stiller den seg pent inn i rekken av bøker foreningen har
fått utgitt i forbindelse med tidligere jubileer, som i 1973,
1979 og 1994. La oss håpe det vil komme fler. Som fag har
grafikk spilt en enorm rolle som formidler av kunstnerisk
og kulturell informasjon. Som teknikk for å reproducere
annen kunst har grafikken vært en formidler av kunst-
neriske impulser og som sådan vært en tjener både for
billedkunst, arkitektur og kunsthåndverk. Faget har gjen-
nom tidene stått i nær relasjon til og slektskap med bok-
trykkerkunsten, begge fundamentale for utviklingen av
vår moderne massekommunikasjon.

For drøye 100 år siden ble gjengivelser av bilder i stadig
større omfang overtatt av de fotomekaniske teknikker
og det utviklet seg etterhvert et tydeligere skille mellom
reproduksjonsgrafikk og originalgrafikk. For bedre å
kunne ivareta originalgrafikkens eller kunstgrafikkens
interesser og særpreg tok derfor Kristoffer Eriksen Ganer
sammen med O. Willums initiativet til å danne Foreningen
Norske Grafikere. Målsettingen var å arrangere utstillin-
ger og på annen måte ivareta grafikkfaget og medlem-
menes interesser. Stiftelsesmøtet ble holdt i Christiania
Handelsstand's lokale den 15. november 1919. Som inn-
bydere til møtet fikk Ganer og Willums med seg flere av
datidens prominente kunstnere; Erik Werenskiold, Edvard
Munch, Henrik Lund som forøvrig ble valgt til foreningens
første formann, Pola Gauguin, Johan Nordhagen, Harald
Sohlberg og Anders C. Svarstad. Alle de frammøtte skrev
seg inn som medlemmer, de første 30.

Foreningens tidligste år kan neppe karakteriseres som
noen «flying start». Det ble nedlagt mye energi i arbeidet
med å vinne aksept for trykkekunsten som eget uttrykk på
linje med maleriet, der prioriteten ble lagt på å arrangere
utstillinger. I 1922 ble foreningens første utstilling holdt
hos Blomqvist, og i 1929 fikk man sendt en vandreutstil-
ling til Brooklyn Museum of Art. I ti-årene framover ble
det arrangert utstillinger både i hjemlandet og i Skandi-

navia, der flere var vandreutstillinger. Men først i 1930 får vi gjennomslag for en egen gruppe for grafikk på Høstutstillingen og en stor bedring i muligheten for å trykke var det da det i 1931 ble etablert et eget verksted i kjelleren på Kunstnernes Hus.

Bedre fart i formidlingsarbeidet ble det imidlertid i 1972 da vi fikk eget kontor og utstillingssentral i Hegdehaugsveien 29. Noe som representerte en vesentlig styrking av den kunstnerstyrte formidlingen. 70-tallet blir forøvrig gjerne beskrevet som en glansperiode for grafikken med både Gras-gruppa og Biennalen i Fredrikstad, selv om etableringen av disse ikke direkte kan tilskrives foreningens meritter var det momenter med stor betydning for fagmiljøet.

I 1981 fikk foreningen sammen med Billedhuggerforeningen og UKS egne poster på statsbudsjettet, hvilket innebar en betydelig bedring av den økonomiske situasjonen. Foreningens kontor har hatt ulike adresser i Oslo etter Hegdehaugsveien, med beliggenhet både i Youngsgaten og Kongens gate, før vi i 2002 flyttet til Tollbugata 24, der vi holder til nå.

Formidlingsarbeidet er fortsatt en av våre høyest prioriterte oppgaver og et område vi stadig søker å utvikle. I galleriet viser vi skiftende utstillinger; samtidsgrafikk med en høy faglig standard som via ulike uttrykk viser spennvidden innen fagområdet, i tillegg formidler vi salg fra kommisjonsavdelingen. Vi søker også å ha god kontakt med kunsthøyskolene, og har vist flere utstillinger med nyutdannede grafikere.

Blant publikum kan det fortone seg som et paradoks at et grafisk trykk kan være originalt og autentisk når det samtidig mangfoldiggjøres i mange eksemplar. Denne problemstillingen reises igjen til debatt i det stadig ny reproduksjonsteknologi blir tilgjengelig for produksjon av bilder.

Problemstillingen er for så vidt ikke av ny dato – det var jo en av beveggrunnene til at foreningen ble dannet – og også på 1970-tallet ble dette underlagt diskusjoner i de nordiske grafikk foreningene som gjennom samarbeidet i Nordisk Grafikk Union resulterte et sett etiske regler ved grafisk

framstilling av bilder. Nettopp fordi det innen alle de grafiske teknikker ligger implisitt muligheten for mangfoldiggjørelse – det var jo i den hensikt de ble utviklet – synes dette å være et paradoks som alltid vil følge fagområdet. I stedet for å være et problem kan vi hevde det representerer fagområdets tvisyn, noe som holder våre tanker i sirkulasjon. Imidlertid bør vi her ofre en tanke på hvordan trykkplaten (som i vår tid også kan innbefatte en digital fil) blir utarbeidet. Er bearbeidelsen av trykkplaten et originalt arbeid, utført med de teknikker og materialer som den enkelte kunstner finner adekvat for å fremme sitt budskap, sitt uttrykk, eller er bearbeidelsen basert på et allerede eksisterende bilde? I denne sammenheng er det gledelig å notere seg en voksende interesse for materialene med sin sansbare motstand eller føyelighet og det potensiale for kunstnerisk utforskning de inviterer til. Ofte ser vi også grafikere bruker trykkplaten ikke først og fremst for å kunne mangfoldiggjøre et bilde, men for å utforske ulike muligheter under selve trykkeprosessen, f.eks ved bruk av ulike fargekombinasjoner. Spesielt blant yngre kunstnere ser vi hvordan stadig nye idéer får innpass og hvordan utnyttelsen av materialene gir ulike resultater — i enkelte tilfeller kan selve trykkplaten bli det endelige resultatet. Grafikk er mer enn avtrykk på papir!

En varm takk til alle som har bidratt til denne boka:

- kunstnerne som generøst har bidratt med sine bilder.
- Sidsel Helliesen, Gunnar Danbolt og Øivind Storm Bjerke for deres informative tekster.
- Nasjonalmuseet, KODE i Bergen og Vigeland Museet for tilsendt billedmateriale.
- og til de som har gjort dette bokprosjektet gjennomførbart ved å gi oss økonomiske støtte.

Oslo, oktober 2018
Marianne Boberg

23	I: Sidsel Helliesen Foreningen Norske Grafikere	
	Begynnelsen, bakgrunn, hovedsaker og noen lange linjer	
53	II: Sidsel Helliesen Tresnittet i norsk grafikks historie	
	Med særlig vekt på 1940- og 1950-årenes blomstring, den såkalte fargetresnittskolen	
97	III: Gunnar Danbolt GRAS og LYN	221
	To kunstnergrupper på 1970-tallet	Appendix Store og små meritter gjennom 100 år Formenn/styreledere i Norske Grafikere Fire markante ledere
135	IV: Øivind Storm Bjerke Aktuell grafikk	

Griffen – foreningens logo – ble designet i 1925 av Kristofer Eriksen Ganer (1889–1962). I følge Cappelens Symbol Leksikon er griffen et fabeldyr som har symbolbetydning fordi det behersker to livsmiljøer – jorden, takket være sin løvekropp, og luften, takket være ørnehodet og vingene. Tidlige varianter finner vi i den gamle Orienten og i persisk kunst. I Hellas var griffen symbol for vaktsom styrke. Den omtales som Apollons ride-
dyr og vaktet på hyperboreernes gull i det høye nord. Bilder av griffer forekom ofte på gullsmedarbeider og andre kunsthåndverksprodukter, foruten innen heraldikken. Böckler (1688) forklarte griffens rolle innen våpenkunsten slik: «Griffen er skapt med løve-
kropp, ørnehode, lange ører og ørneklør slik at man må forene klokhet med styrke».





Referat og
Årsberetninger
for
foreningen
"Horske Brafikere"

5. og 15. marts 1919

Foreningen

"Norske Grafikere"

Stiftet

15^{de} november 1919.

Referat fra stiftelsesmødet
15^{de} nov. 1919.

Lørdag 15^{de} nov. 1919, kl 7 holdtes i „Christians
handelsstands lokale, møde af norske grafikere
for dannelse af en forening.

Efter anmodning af de herrens Arnt og Christian
Christensen, Kristofer Evensen, Alfred Orten og Olaf
Willems, der forberedte mødet, havde følgende
herrens stillet sig som indbydere, nemlig:
Pala Gunguin, Henrik Lund, Edward Munch, Johan
Nordhagen, Harald Solberg, A. E. Svarstad og
Erik Werenstjöld.

Pala Gunguin påstod sig å være dirigent.
Han redegjorde først om hensigten med forening.
Ovennævnte herunder de forvilede vanskelige trykkeri-
forhold og mente han at man kunne komme
på en forening til å starte et trykkeri
muligens med støtte af foreningen. Talte
så videre om de få og små udstillingslokaler
man nu havde og om at man ved statens høst-
udstillinger burde ha egen jury. Foreningen
kunne arrangere udstillinger foruten af med-
lemmernes egne ting og af andre landes
grafiske kunst. Han kom så inn på kunsts-
handlernes provisjon som nu er meningsløs høj,
snart en 50%, og syntes foreningen kunne
fixere bestemte normer for sådan provisjon.
Angående stipendieudbetaling burde man få
statsmyndighetene til å interessere sig mere
for grafikerne og deres syssler. Pønterte til-
slutt at foreningen ikke skulle blande sig
op i kunstnernes innbygdes stridigheter.

I diskussionen om de enkelte punkter ikke

Kalle Lacomble angående egen jury ved høstutstillingen, at raderingen altid vilde bli henviset til "redaktionskabinettet" så egen jury lite påkrevet. Lünd mente også dette, da malerne måtte forutsettes å ha greie på tegning. Nordhagen fremholdt at ved utstillinger i Berlin er der altid egne saler for grafikk og på "Charlottenborg" er der egen jury for raderinger. Omtalte sin skrivelse til Christian Krohg angående egne rum for grafikk i "Kunstnerhuset" hvorpå han ikke som hadde fått. Han henviser til at arkitektene hadde egen jury. Lünd syntes det var stor forskjell på arkitekters og grafikeres arbeider men fant, støttet av Segecke, at grafikere kunde være representert i jury eller utstillings styre, så standen blir tatt ordentlig hensyn til. Engelbreten syntes som Wernstedt at grafikere kunde danne egen gruppe og få utstillingsplass tildelt efter bestemmelserne. Lünd, Bangsund og Segecke var mot dette for tiden. Nordhagen mente som Lünd at en grafiker skulde være i juryen og likeledes medlem i bildende kunstners styre, hvilket ikke Lünd motsatte sig. Bangsund foreslo sakem opsett til nærmere diskusjon senere som vedtoges.

Angående salgsforholdene blev oplyst at man for tiden hadde især 3 steder å selge imellem til forhandling av grafikk, nemlig: "Kunstnerforbundet", "Blomqvist" og "Kunstforeningen" og Segecke uttalte at styret fikk undersøke, hvilken av disse bød grafikere de beste betingelser. C. Opgesgård vilde ha dette distribuert senere. Lünd og Bangsund nevnte særlig "Kunstnerforbundet" og ga foreningens bestyrelse i oppdrag å forhøre sig om betingelser, eventuelt å oprette eget utvalg for grafikk som bifalder.

Derefter erklærte dirigenten foreningen dannet.

Ved valget av bestyrelse blev Henrik Lünd foreslått valgt til formann, som vedtoges med akklamasjon. Willums blev valgt til næstformann og Svendsen til medlem av bestyrelsen. Så blev der endel diskusjon om 3 eller 4 bestyrelsesmedlemmer og om sekretar og kasserer skulde være lønnet, innen eller utenfor bestyrelsen. Ofter fremholdt at ulønnet sekretar kunde være med i bestyrelse, og denne bestå av 4 medlemmer, 2 eldre og 2 yngre grafikere. Han foreslo til sekretar og kasserer, Kip. Eriksen, som blev valgt.

Willums leste så op et forslag til lov som blev diskutert en del, men de enkelte §§ blev ikke endelig vedtatt. Medlemskontingenten blev bestemt til 76. 20.00 pr. år, uten innskrivningspenge.

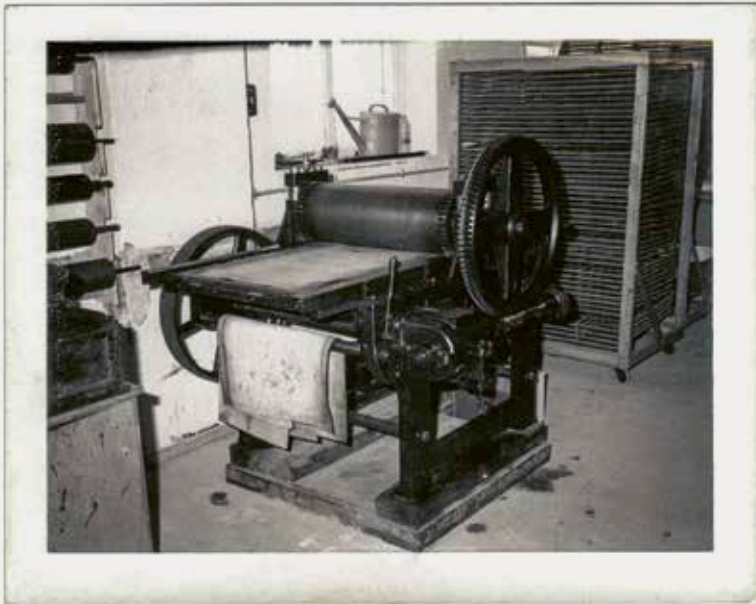
Lünd foreslo et forslag om at en mappe med grafikk eller enkelte raderinger måtte kunde utgis og selges av foreningen, og innkomsten komme denne til gode, eller som stipendium utdeles til medlemmer.

Foreningens navn blev efter forslag av Segecke endelig

"Norske Grafikere".

Samtlige tilstedeværende tegnet sig som medlemmer, dertil 3 som skriftlig eller telegrafisk hadde meldt sin tilslutning.

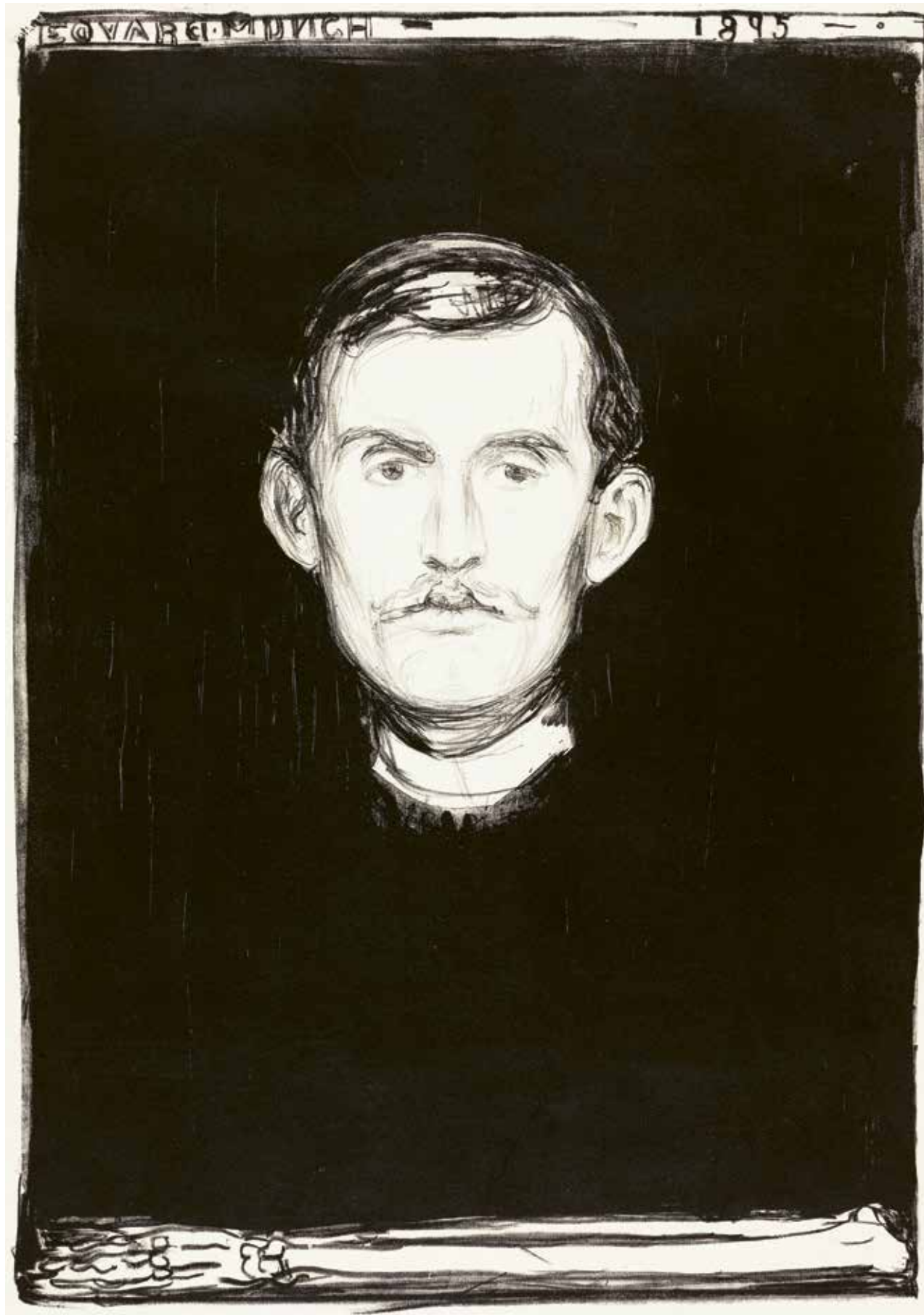
Møtet blev derefter hevet.



Sidse
Helliesen

Foreningen Norske Grafikere

Begynnelsen,
bakgrunn, hovedsaker
og noen lange linjer



Edvard Munch
Selvportrett (1895)
Litografi på papir
31,5×42,3 cm

To ulike portalfigurer: Nordhagen og Munch

Det er tankevekkende at norsk grafikk historie – forstått som en vedvarende produksjon av kunstgrafikk i Norge eller av norske utøvere – kun er to tiår år eldre enn Foreningen Norske Grafikere. Eller vi kan snu på det: Det er bemerkelsesverdig at grafikerne stiftet sin egen faglige forening så kort tid etter at faget ble introdusert i norsk kunstliv. Nå kan det lyde litt spesielt å etablere en så klart definert begynnelse på en norsk tradisjon i en kunstart som allerede hadde blomstret i flere hundre år ellers i Europa. Men det er dekkende.

Før slutten av 1800-årene interesserte bare et fåtall norske kunstnere seg for grafikk. Malerne J.C.Dahl, Thomas Fearnley, Hans Gude og den mindre kjente Wilhelm Peters laget noen raderinger mens de var i utlandet. Det var i henholdsvis 1820, 1830, 1850 og 1880-årene. Heinrich Grosch og Johannes Flintoe, den ene av tysk, den andre av dansk-norsk opprinnelse, flyttet begge i 1811 fra København til Norge, hvor de – blant annen variert kunstrelatert virksomhet i Christianias spede kunstliv – også laget endel grafikk. Det som ble laget ute og det som ble laget hjemme var av ulik karakter. De førstnevnte arbeidene var utført i en ledig om enn tett strekføring, i tråd med tidens rådende radérkunststil. Selv om flere av trykkene var basert på malte motiver, hadde de ikke primært karakter av å være grafiske gjengivelser av maleriene (forøvrig kunstnernes egne). Grosch og Flintoes akvatintetsninger har, uansett deres høye grafikktekniske kvalitet, eller kanskje nettopp derfor, et helt annet preg av å være standardiserte billedtrykk hvis primære hensikt var spredning av motivet, det være seg basert på en annens eller på eget forlegg. Grafikkforekomstene på 1800-tallet var sporadiske og fikk ingen ettervekst. Ved århundreskiftet var situasjonen en helt annen.

Med Edvard Munchs knallstart som grafiker, i Berlin i 1895 og i Paris året etter,¹ på den ene side og med opprettelsen av Radérklassen ved den Kgl. norske Kunst- og Haandværksskole i Kristiania i 1899,² på den annen, var med ett norsk grafikk en levedyktig nykommer på den hjemlige kunstarena. Levedyktig, så absolutt, men

særlig gode kår hadde pionérene ikke. At de samlet seg til felles dugnad for å bedre sin og fagets posisjon, er forståelig. Det skulle imidlertid bli en til dels strevsom kamp for en plass i solen. Samtidig har norsk grafikk hatt sine glansperioder.

Da Munch som moden maler begynte med grafikk, ble han så å si umiddelbart opptatt i den internasjonale avantgarden. Han var en av moderne europeisk grafikkens banebrytere. På grunn av sin kontinentale tilknytning og kunstneriske særstilling fikk han ikke noen umiddelbar betydning for den hjemlige grafikkens utvikling og vekst. Men han er uansett en ruvende figur i norsk grafikkhistorie!

Den hjemlig grafikkens arnested var Radérklassen, med Johan Nordhagens overlærergjerning som avgjørende forutsetning. Her fikk de fleste av den første generasjonen av norske grafikere en grunnleggende innføring i radér- og litoteknikk, som Nordhagen var fortrolig med både gjennom sin tidligere virksomhet som kartograf og sitt selvstendige arbeid med grafikk. Som grafiker laget han en rekke gjengivelser av malerier utført av andre. Hans hovedverk, *En bondebegravelse* (1894), viser som kjent Erik Werenskiolds berømte maleri i Nasjonalgalleriet (innkjøpt i 1885, samme år som det ble fullført).

Munch er med sine epokegjørende, tekniske og billedmessige resultater, særlig innen tresnitt og fargelitografi, nærmest prototypen på en kunstnergrafiker, mens Nordhagen gjerne ansees som den håndverksbaserte grafikerens. Da en gruppe fremtredende kulturpersonligheter, med Erik Werenskiold og Moltke Moe i spissen, gikk i bresjen for å få opprettet en lærerpost for Nordhagen ved Kunst- og håndverksskolen, ble forslaget begrunnet med behovet for en forbedring av de reprodukerende kunstners utdanning og det berettigede krav at bildekunsten «gjøres tilgjengelig for den store almenhet udover landet».³ Hvorfor ble de gjengivende og mangfoldiggjørende aspektene vektlagt og ikke den billedkunstneriske verdien? Begrunnelsen var opplagt strategisk. Ikke bare var hensikten å skaffe Nordhagen jobben (han ble senere ansatt uten konkurranse), men både ut fra skolens oppgave som lærested



Johan Nordhagen
En bondebegravelse (1894)
Streketsning på papir
42,3 × 33,9 cm

for håndverkere, hvor kunsternes utdannelsesbehov ble ivaretatt, men ikke prioritert, og ut fra direktør Wilhelm Holters preferanser, var begrunnelsen smart. Dessuten var tiden ikke moden for opprettelsen av et utdannelsessted for kunstnere. Ønsket om skolens omlegging i retning av et kunstakademi var et aktuelt stridstema – forøvrig en gjenganger i skolens historie, helt til Statens kunstakademi ble opprettet så sent som i 1909.

Nordhagen var utvilsomt opptatt av det håndverksmessige ved radér- og litofaget, og han videreførte interessen for gjengivelser av andres bilder til flere av sine elever. Men det var også spillerom i klassen for mer selvstendige grafikerspirer. Nordhagen var dessuten godt orientert om den internasjonale grafikk-kunstens særlige konvensjoner som å overlate trykkingen av opplag til en profesjonell trykker og visse markedsmessige spissfindigheter som opplag med ulike papirkvaliteter og med eller uten tekst (*avant lettre*).

Norske Grafikeres stiftelsesmøte

Fra Nordhagen tok imot Radérklassens første elever høsten 1899 til han 20 år senere forlot overlærerposten, hadde grafikken fått fotfeste i Norge. Utøverne var mange nok og selvbevisste nok til å etablere sin egen faglige forening. Stiftelsesmøtet fant sted i Christiania Handelsstands Forenings lokaler lørdag 15. november 1919. I referatet fra møtet heter det: «Efter anmodning av de herrer Arent og Christian Christensen, Kristofer Eriksen, Alfred Oster og Olaf Willums, der forberedte møtet, hadde følgende herrer stillet sig som innbydere, nemlig: Pola Gauguin, Henrik Lund, Edvard Munch, Johan Nordhagen, Harald Sohlberg, A.C. Svarstad og Erik Werenskiold.»

Initiativtagerne, kjernetroppen kan man si, hadde alle vært Nordhagens elever i kortere eller lengre tid. Som klassens uoffisielle navn viser, sto radérteknikk sentralt, og flere av dem som gjorde dytrykkgrafikk til sitt hovedfelt, benyttet en fremstillingsform som ga arbeidene deres et visst fellespreg. De omtales gjerne

som Nordhagen-skolen. Arent Christensen og Kristofer Eriksen (Ganer fra 1946) er fremtredende representanter, om enn Arent Christensen hadde et videre motivrepertoar enn «skolens» tradisjonelle. Olaf Willums benyttet en friere radérstil og var dessuten opptatt av tresnitt og var slik sett en mer tidsmessig utøver. Han etterfulgte forøvrig Nordhagen som Radérklassens overlærer.

Som innbydere til møtet, frontfigurer om man vil, hadde arbeidsgruppen sørget for å få noen prominente støttespillere. Werenskiold var vel selvskreven, likeledes Nordhagen, Munch var antagelig et trumfkort, Pola Gauguin var maler og grafiker, men ikke minst en kjent skribent, og Harald Sohlberg og Henrik Lund var fremtredende malere som også laget grafikk. Som grafikere sto forøvrig alle, unntatt selvfølgelig overlæreren selv, utenfor klassens skoledannende tendens.

Pola Gauguin ledet møtet og gjorde rede for hensikten med foreningen. Han tok for seg de mest presserende problemene de som ville arbeide med grafikk, sto overfor. Først de «fortvilet dårlige trykkerforhold» – kunne foreningen få til avtaler med noen trykkerier? Dernest «de dårlige utstillingsforhold» – kunne foreningen arrangere utstillinger av så vel medlemmer som ikke medlemmer? Hva med en egen jury ved Høstutstillingen? Videre ble kunsthandelens meningsløst høye provisjon på 50% fremhevet. Dessuten mente han at statsmyndighetene ved stipendieutdelingene burde interessere seg mer for grafikerne og deres sysler.

Etterpå ble det en tilsynelatende livlig diskusjon om det var mulig eller endog hensiktsmessig for grafikerne og foreningen å foreta seg noe i de omtalte sakene. Etter at dirigenten hadde erklært foreningen for stiftet, ble dens «bestyrelse» valgt med Henrik Lund som formann, Olaf Willums som viseformann, Anders C. Svarstad som medlem og Kristofer Eriksen som sekretær og kasserer. Et lovforslag ble lagt frem uten å bli realitetsbehandlet. Kontingenten ble fastsatt til kr. 20 pr. år. Foreningens navn – Norske Grafikere – ble enstemmig vedtatt. Deretter tegnet samtlige av de

tilstedeværende seg som medlemmer,⁴ «dertil tre som skriftlig eller telegrafisk hadde meldt sin tilslutning».⁵

Det skulle vise seg å ta flere tiår før fanesaker som tilgang til verksted og trykkeri, bedre utstillingsmuligheter og fullverdig deltagelse i styrer, komiteer og juryer, på linje med malerne og billedhuggerne, ble noenlunde tilfredsstillende løst. Sammen med tegnerne har grafikerne, om ikke i alle år og alle henseende, så stor sett, vært kunstlivets stebarn. At tegnerne hadde dannet en egen forening i 1916, inspirerte sikkert grafikerne til å få sin forening på bena.

«fortvilet dårlige trykkerforhold»

Å trykke opplag hos en profesjonell trykker var vanlig praksis i utlandet. Vel kjent er Munchs samarbeid med mestertrykkeren Auguste Clot i Paris og det velrennerte O. Felsing i Berlin. Å ha sin egen presse var både kostbart og plasskrevende, noe de færreste hadde anledning til. At det etterhvert her i landet ble vanlig for grafikere, det vil si de som arbeidet med dyptrykk og tresnitt, å skaffe seg det nødvendige utstyret for hele arbeidsprosessen i eget atelier, er faktisk litt spesielt. Men til å begynne med var trykkemulighetene et stort problem for den nyetablerte grafikerstand.

Radérklassen var selvsagt først og fremst et lærested med formalisert studieopplegg for skolens elever. Verkstedet og den kyndige overlæreren tok imidlertid også imot folk som ikke var formelt tilknyttet skolen, men som hadde behov for en innføring eller en håndsrledning. Her kunne de som ønsket det, få profesjonell hjelp til å få trykt sine dyptrykk og litografier, som krever spesielle presser. Brødrene Arent og Christian Christensen var også hjelpsomme og stilte sin presse og kunnskap til disposisjon. Avtaler med trykkerier var en mulig løsning, men helst ville man at foreningen selv skulle ha et verksted. Først i 1931 kunne Norske Grafikere åpne sitt eget verksted. I det nybygde Kunstnernes Hus fikk de leie et rom kjelleren, hvor forøvrig Kunstakademiet også fikk hårdt tiltrengte lokaler. Med nykjøpt dyptrykkpresse og

Fra verkstedet i
Kunstnernes Hus.



litopresse lånt av Hans Holm var det fest og gammen – selv om rommet var lite og lysforholdene elendige. Fortsatt små forhold med andre ord.

I startfasen var Radérklassen ikke bare et praktisk-faglig arnested, men fungerte også som et sosialt-faglig møtested. Med verkstedet i kunstnerhuset fikk grafikerne endelig også et eget sted å samles til møter og selskapielig samvær.

I 1982 sa Kunstnernes Hus opp leieforholdet, men tilbød nytt lokale i 2. etasje i bakbygningen. Foreningen hadde da i en del år også hatt silketrykk- og litoverksted i Hegdehaugsveien 23, men dette var ifølge verkstedsutvalgets rapport, ved Trygve Retvik, i 1981 «ubrukkelig».

Verkstedet har vært en sentral sak i foreningen. I en årrekke var utfordringer med lokalenes egnethet, verkstedet økonomi og finansiering, behov for vedlikehold og fornyelse og organisering av drift en gjenganger i årsrapportene. Men i 1988 ble det nye tider. Verkstedet ble skilt ut som egen stiftelse og slått sammen med Nora Gras som holdt til i Christian Krohgs gate 32. Her ble det plass for 20 brukere og et aktivt kursprogram. I 2006 ble verkstedet omgjort til en forening driftet av dem som til enhver tid er medlemmer og faste brukere, og flyttet til Kalbakken. Det kreves ikke medlemskap i Norske Grafikere for å være bruker. Publikumsrettet informasjon om de grafiske teknikker inngår fortsatt i virksomheten.

«de dårlige utstillingsforhold»

Tilgang til verksted var én grunnleggende forutsetning for å kunne arbeide seriøst med grafikk. Like viktig var å få tilgang til markedet. Men å få utstillingsplass for grafikk var ikke lett. Saken sto rimeligvis høyt på pionérgenerasjonens dagsorden. På stiftelsesmøtet ble det foreslått at foreningen selv skulle arrangere utstillinger. Dessuten ble styret bedt om å forhandle med Blomqvist, Kunstforeningen og Kunstnerforbundet om hvem som kunne by grafikken de beste betingelser.

Valget var nærliggende. De tre utstillingsstedene hadde lenge vært hovedstadens viktigste og hadde

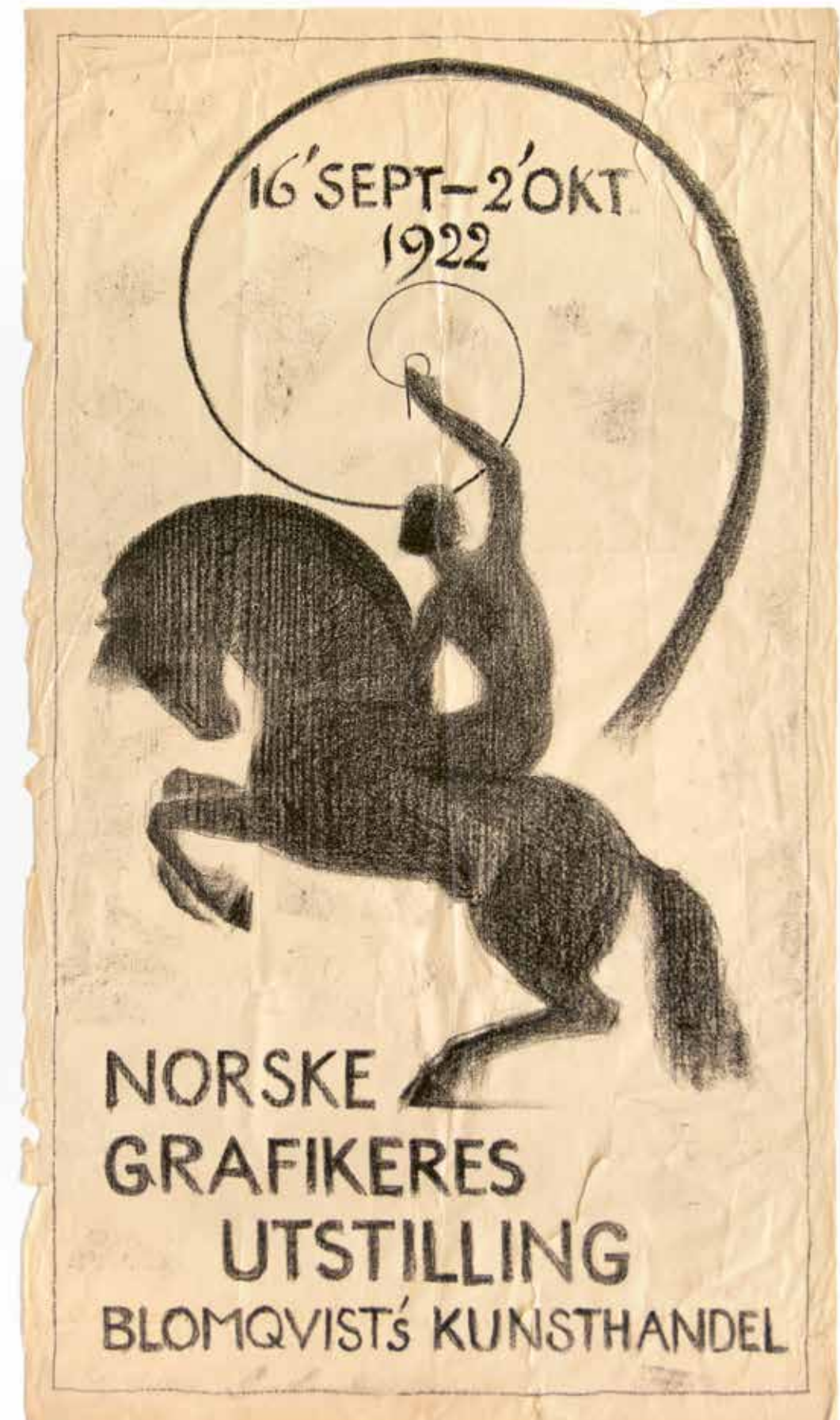
år om annet åpnet for ulike mønstringer av grafikk. Men det skulle ta tid å vinne utstillingsarrangørenes og kunstpublikums interesse for grafikk. Forholdene i norsk kunstliv var generelt små, eller iallfall snevre. Og uten en tydelig lokal forankring var grafikken nødvendigvis et marginalt innslag.

Munchs og Nordhagens posisjoner i oppstartfasen er nevnt. Men selv om Munch viste sine ferske, og skulle det vise seg, epokegjørende grafiske arbeider på separatutstillinger hos Blomqvist høsten 1895 og to år senere i Dioramalokalet i 1897, fikk grafikken liten eller ingen omtale i pressen. Den kom nok helt i skyggen av det oppsiktsvekkende – skandaløse mente noen – ved Munchs malerier. Dessuten var det jo ikke mange som hadde kunnskap om eller var særlig opptatt av grafikk. Like fullt fikk Nordhagen endel oppmerksomhet i pressen ikke bare for gjennombruddsverket *En bondebegravelse* i 1894, men også for de tre raderingene han i de neste årene utførte etter kjente maleres arbeider.⁶ Foruten trykkenes kvalitet ble gjerne radérkunstens betydning som reproduksjonsmedium fremhevet. Omtalen i pressen må ha betydd svært mye for kontakten med det kjøpende publikum. Markedsføringen foregikk til å begynne med primært gjennom abonnementsinnbydelser. Men allerede i 1901 hadde Nordhagen sin første separatutstilling, hos Blomqvist. De første to tiårene etter århundret hadde Munch en rekke separatutstillinger i Kristiania og andre steder i Norge, hvorav de fleste også omfattet grafikk.⁷

Såkalte sort-hvitt-utstillinger var i slutten av 1800-årene en internasjonal sjanger, både som kopierbart konsept og konkret, i form av internasjonale utstillinger. I 1890-årene fant denne utstillingstypen også veien til Norge, bl.a. til Blomqvist, som ved årsskiftet 1896–1897 hadde en stor «Sort-Hvidt-Udstilling». Her ble fotomekaniske reproduksjoner (en nyhet i tiden), reproduksjonsgrafikk og kunstgrafikk vist om hverandre – et talende eksempel på oppfatningen av «grafikk» før århundreskiftet, og et relevant bakteppe for forslaget om å opprette en overlærerstilling i faget for Nordhagen.

Allerede på Kunstnernes Udstilling i 1882 (som var forløperen til Statens Kunstutstilling) var det med grafikk.⁸ Så var det pause til 1886: Da var det en egen avdeling Grafisk Kunst hvor Nordhagen viste tre reproduksjonsgrafiske portretter i lito. At Nordhagen frem til århundreskiftet var hyppig deltager, og at det ikke ble skjelnet mellom fri radérkunst og reproduksjonsgrafikk, er ikke overraskende. Forøvrig var det innimellom med en og annen utlending. Etter århundreskiftet var det en jevn stigning i antallet grafiske blad, i takt med økningen i antallet utøvere, og så godt som alle hadde gått i Radérklassen. Men grafikerne følte uansett at de ikke var med i det gode selskap. På stiftelsesmøtet ble en egen jury for grafikk ved Høstutstillingene drøftet. Louis Lacomblé mente det var lite påkrevd – fordi raderingen alltid ville bli henvist til et «rædselskabinet». Også på Høstutstillingene – kunstnerstandens egen prestisjemønstring – omfattet sort-hvitt-kategorien likt og ulikt på papir, og arbeidene ble ofte hengt hulter til bulter uansett teknikk og uttrykk. Noen delte nok Lacomblés nedslående syn, men stort sett var håpet om at grafikken skulle bli akseptert som fullverdig kunst og dens utøvere som likeverdige medlemmer av kunstnerstanden og deres laugspregete institusjoner, en sterk motivasjon for felles innsats. Også denne saken krevde imidlertid mye strev i mange år for å få løst. Først etter at Høstutstillingene var etablert i Kunstnernes Hus i 1930, fikk grafikerne, fortsatt kalt sort-hvitt-gruppen, sin egen jury. Etter hvert som grafikken i de neste tiårene vokste adskillig i omfang og karakter, ble Høstutstillingen et viktig formidlings- og salgssted.

I begynnelsen av århundret sto Kunstforeningen for et interessant tiltak til fremme av interessen for og kunnskapen om grafikk: Vinteren 1905 ble det vist en vandreutstilling av franske fargeraderinger, hvor forøvrig Frits Thaulow var med. Til utstillingen ble det ugitt et illustrert hefte, *Kobberstik og Raderkunst*, hvor Hans Dedekam, som var styremedlem og hadde fått utstillingen til foreningen, gjorde rede for de grunnleggende teknikker og noen særphenomener som «pladetilstande» og «aftryk



Plakat tegnet av Olaf Willums
til Norske Grafikeres første
utstilling hos Blomqvist i 1922.
©Olaf Willums / BONO 2019



«Nordhagen med laurbærkrans på sin 80-årsdag i Norske Grafikeres rum i Kunstnernes Hus. Tilstede var (fra venstre) Stensby, Svarstad, Lilla Hellesen, Henr. Sørensen, Frk. Nordhagen, Salichat, Fru Müller, Hammerback, Kölbel, Fru prof. Kylbel, frk. Nordhagen, Hans Holm, Kristoffer Eriksen (Ganer).» Tekst fra bildets bakside, 1936.

før skriften» samt omtalte endel sentrale utøvere fra eldre tid. Allerede om høsten fulgte Dedekam og Kunstforeningen opp med en utstilling av engelsk grafikk.

Samme år holdt Grafiske Kunstneres Klub en utstilling hos Blomqvist. Dessverre er det ikke kjent hva slags sammenslutning dette var eller hva som ble vist på denne muligens første spesialutstillingen av norsk grafikk. I desember 1907 arrangerte direktør Henrik Grosch ved Kunstindustrimuseet en liten grafikkutstilling som en forhåndsreklame for Norsk Forening for Grafisk Kunst som han, sammen med Nordhagen, fikk etablert året etter. Foreningens formål var «at utbrede Kjendskab til de grafiske Kunster og fremme deres Udvikling ...» fortrinnsvis ved årlig utsendelse til medlemmene av mapper med noen grafiske blad. NffGK har siden den gang vært en viktig støttespiller.⁹ Innkjøp til mappene har gitt en rekke grafikere er liten, men kjærkommen inntekt, og ført til en verdifull spredning av deres arbeider. I tråd med foreningens formidlingsformål ble det i 1918 arrangert en utstilling i Kunstnerforbundet av de første ti årenes mapper. Tre år senere besørget foreningen utgivelsen av et hefte tilsvarende Dedekams fra 1905, *Om raderinger og raderteknikk*, forfattet av Henrik Grosch som siden stiftelsen hadde vært foreningens formann.

Kunstnerforbundet – etablert i desember 1911 og eid og styrt av en gruppe kunstnere – har siden starten drevet en aktiv og aktuell utstillingsvirksomhet, som innimellom også kom grafikken til gode. Allerede våren 1912 ble det arrangert en sort-hvitt-utstilling, hvor forøvrig Nikolai Astrup antagelig for første gang stilte ut sine særpregede fargetresnitt. Året etter var det nok en sort-hvitt-utstilling, og en av europeisk grafikk i 1914.

På Jubileumsutstillingen på Frogner i 1914 var det en egen avdeling for grafisk kunst. Over 300 arbeider ble vist av i alt 64 kunstnere, inkludert noen få avdøde. De fleste aktive deltok, Nordhagen, Astrup og Henrik Lund med et anselig antall. Mønstringen var både fyldig og representativ for norsk grafikk frem til 1914 (skjønt Munch ikke var med), men avdelingen ble viet liten oppmerksomhet i avisomtalen. Nå omfattet Jubileumsutstillingen mye annet og noen langt mer

oppsiktsvekkende innslag. Like fullt er pressebildet karakteristisk for grafikkens marginale stilling generelt.

Om ikke oversikten er komplett, er nok det meste av det som hadde vært av litt større utstillinger av grafikk før 1919 omtalt. Å kunne forhandle med Blomqvist, Kunstforeningen og Kunstnerforbundet om hvem som kunne by grafikken de beste betingelser, var nok i overkant optimistisk. Noen fast ordning med Kunstnerforbundet oppnådde grafikerne først i 1965, da en liten vegg i resepsjonen ble reservert for grafikk. At det ble ansett som en vesentlig vinning, sier noe om forholdene så sent som i 60-årene! Og ikke før i 1967 arrangerte Riksgalleriet (etablert i 1953) en vandreutstilling viet grafikk – pussig når man tenker på hvor godt dette materialet var egnet for Riksgalleriets reisekasser og modulvegger.

Egen utstillingsaktivitet og egne lokaler

At Norske Grafikere selv skulle arrangere utstillinger, var et nærliggende formål, men heller ikke en enkel sak. En storsatsning fant imidlertid sted allerede i 1922. Som opptakt ble medlemmene bedt om å sende inn fem av sine beste arbeider til Johan Langaard som hadde påtatt seg å skrive en «større illustrert propaganda artikkel om norsk grafikk» i *Kunst og Kultur*. Deretter ble medlemmene invitert til å delta i en utstilling hos Blomqvist fra 15. september. Det kom inn 278 arbeider av i alt 30 kunstnere. Utstillingen fylte Blomqvists 2. etasje. De fleste av de aktive deltok. Åpenbare savn blant de sentrale er Nordhagen og Werenskiold. Til gjengjeld var Munch med. Olaf Willums tegnet en stor plakat og det ble trykt katalog. Og pressen ga bred og stort sett positiv omtale.

Foreningens utstillingsaktivitet foregikk i årevis fortrinnsvis i samarbeid med andre organisasjoner, både i inn- og utland. Pågangsmotet og innsatsen var upåklagelig, men til tider overgikk nok strevet nytten og gleden, kanskje særlig i forbindelse med visninger på flere enn ett sted og arrangementer i utlandet, som



Utstillingslokalet i
Hegdehaugsveien 29.



Fra kontoret i Hegdehaugsveien.

jo var krevende å gjennomføre. Men internasjonalt samarbeid og kontakt, bl.a. gjennom Nordisk Grafikkunion, har i alle år vært viktig for foreningen. Noen større innenlandske mønstringer bør imidlertid være nevnt som Norske Grafikeres og Tegnerforbundets «Utstilling av SORT OG HVITT» vinteren 1938–1939 i Kobberstikk- og håndtegningsamlingens nye sal i Nasjonalgalleriets 1. etasje, «Norsk grafikk» i Kunstnernes Hus i 1941, hvor 49 grafikere viste i alt 498 arbeider, og jubileumsutstillingene i 1959 og 1969 i Kunstnernes Hus, i 1979 i Munch-museet, i 1987 hos Blomqvist med en historisk del inspirert av 1922-utstillingen og en samtidsdel. I 1989 hadde jubileumsutstillingen parallelle visninger i Tromsø, Namsos, Trondheim, Bergen og Oslo. Og omfattet kun 25 kunstnere som i katalogen er presentert med cv og en helsides illustrasjon hver. En komplett medlemsfortegnelse i petit er imidlertid satt inn bakerst. I katalogen hevder utstillingsutvalget at foreningens tidligere stormønstringer ved å fokusere på teknikk og historie, har bidratt til en avsporing fra det grafiske bildet som uttrykk, mens de ved å begrense utvalget ønsker å «understreke at de grafiske teknikker er kilder til personlig kunstnerisk uttrykk». Da foreningen rundet 80 var det ingen spesielle arrangementer. I 2009 var det imidlertid en markering på Munch-museet hvor Munch ble lansert som stifter av foreningen, en historisk «tilsnikelse» man senere har skrinlagt.

Ikke før i 1972 klarte foreningen å skaffe seg et eget utstillingslokale, i 1. etasje i Hegdehaugsveien 29. Her ble en kobbertykkpresse installert. Den hadde tilhørt Rolf Rude, foreningens mangeårige formannen og grafikkens entusiastiske talsmann, som døde året før. I tilknytning til utstillingene ble det arrangert demonstrasjoner av hvordan grafikk lages. Foreningens iherdige formann, Anne Breivik, hadde utvilsomt hovedæren for at leie av lokalet kom på plass. Det var et betydelig løft for Norske Grafikere. Siden 1972 av har det løpende utstillingsprogrammet stått sentralt i foreningens virksomhet.

Foruten utstillingslokale leiet foreningen også kontorlokale, og det ble ansatt både en daglig leder og en forretningsfører. Etter vel 50 års virke, med protokoll og

kartotek i de vekslende formenns personlige varetekt, og med møter og sosialt samvær i ymse lokaler, hadde Norske Grafikere endelig fått et sted å være. At dette lykkes i 1970-årene hang i høy grad sammen med dette tiårets sterke kulturpolitiske vind i favør av desentralisering og kunstnerstyrt formidling. Det var således nå mulig å få støtte fra ulike offentlige instanser.

Men «hussaken» dukket på ny opp som et hovedanliggende for foreningen. I 1983 ble aktiviteten flyttet til Youngsgaten 6. I 1990 etablerte foreningen seg i Kongens gate 6, i 1993 flyttet man «over gaten» til nr. 9. Fra 2002 har Norske Grafikere holdt til i Tollbugaten 24.

Utstillingsplass er ikke forbeholdt foreningens medlemmer, men innvilges etter søknad av styret supplert med foreningens kunstneriske rådgiver. Foruten separat- og gruppeutstillinger vises det utstillinger med ulike temaer. De siste årene antallet utstillinger per år vært pluss/minus 11 med et antall besøkende på mellom 6000 og 8000. I tilknytning til utstillingene er det ofte et variert formidlingsprogram. Parallelt med salg fra utstillingene har foreningen en egen avdeling med kommisjonssalg (nå av skattetaktiske grunner omtalt som formidlingssalg) av medlemmenes arbeider, et tilbud som både gir publikum tilgang til et stort utvalg grafiske arbeider og gjøre medlemmenes arbeider bedre kjent og genererer en viss inntekt. Provisjonen fra salg på utstillinger og i kommisjonsavdelingen bidrar også til foreningens økonomi.

Et nytt, tidsmessig tiltak er nettbutikk og aktivitet på Facebook. Betegnende er den vekten som det legges på at så mye kan vises og «alle» gis anledning til å være med. Foreningen har alltid hatt en demokratisk innstilling med hensyn til medlemmenes mulighet til deltagelse i utstillinger som foreningen er med å arrangere i inn- og utland.

Formidling og beskyttelse av egenart

Utstillinger er ikke bare avgjørende for å oppnå et visst salg, de er også viktige som fora for formidling av kunstopplevelse og kunnskap. Informasjon om gra-



Fra inngangspartiet i Youngsgaten 6. Bak vinduet skimtes Randi Kolstad og Stig Sæterbakken.



Sidsel Helliesen

Fra kommisjonsavdelingen i Kongens gate 9. Grethe Geard pakker ut eller inn en utstilling.

fikk, særlig om kunstartens grunnleggende teknikker, har gjennomgående opptatt grafikerne selv og deres støttespillere. Hans Dedekam og Henrik Groschs hefter fra henholdsvis 1904 og 1921 er nevnt, likeledes Langaards artikkel i *Kunst og Kultur* i 1922. Antagelig ansporet av 1914-utstillingen publiserte en annen av grafikkens støttespillere, Henrik A. Th. Dedichen, samme år artikkelen «Litt om grafisk kunst», med vekt på samtidig norsk grafikk, i *Kunst og Kultur*.

I etterkrigsårene var foreningens formenn, Chrix Dahl (1946–1953) og Rolf Rude (1953–1964), begge iherdige talspersoner for grafikken i en rekke fora, også i form av informative og promoterende artikler.¹⁰ Stadig var grafikkens egenart, dens ulike teknikker og egnethet som «kunst for alle», ikke bare for de pengesterke og spesielt innvidde, sentrale tema.

Siden 1950-årene har foreningen stått for flere publikasjoner til fremme av faget og foreningens medlemmer. I 1954 ga Utenriksdepartementet ut heftet *Norwegian Printmakers*, hvor 85 medlemmer av Norske Grafikere ble presentert med en kort biografi og et arbeid gjengitt i sort-hvitt. I 1965 ga Aktuell Kunst ut en utvidet utgave av dette heftet, *106 norske grafikere*. Til foreningens 50-årsjubileum hadde Rolf Rude påtatt seg å skrive om norsk grafikk historie generelt og om foreningens spesielt. *Norske grafikere*, tilrettelagt av Sidsel Helliesen og utgitt hos Gyldendal i 1973, viste medlemmenes arbeider som margbilder i sort-hvitt og inkluderte en liste over foreningens medlemmer fra 1919 til 1972. Til 60-års jubileet ble *Norske grafikere i dag* utgitt hos Tanum-Nordli med en grafikkhistorisk oversiktsartikkel av Harald Flor og helsides presentasjoner, fortsatt i sort-hvitt, av 141 kunstnere, gruppert etter teknikk og med en innledning om teknikken til hver bolk, samt en medlemsfortegnelse. Til 75-årsmarkeringen ble det også utarbeidet en jubileumsbok, som i tråd med tidens krav og muligheter, var utvidet i format og utstyr. Innledningsartiklene er igjen viet de grunnleggende grafiske teknikker, dessuten har boken en artikkel med herværende forfatters historiske og prinsipielle betraktninger om reproduksjonsgrafikk,

originalgrafikk og kunstgrafikk samt Ove Stokstads «Tanker om grafikk i går, i dag og i morgen». Medlemmene er presentert med små portrettfotografier. Men hoveddelen av boken er viet 264 helsides illustrasjoner av et arbeid av hvert av medlemmene, i farger der hvor det er relevant: Med andre ord en tidsmessig og påkostet markedsføring av foreningens medlemmer.

På stiftelsesmøtet ble et forslag til lover diskutert, men foreningens første lover ble ikke vedtatt før i februar 1924. Formålet var kort og godt: «på beste måte å ivareta norske grafiske kunstners felles interesser». «Kunstnere der vites å beskjeftige sig med grafisk kunst (radering, litografi og tresnitt)» kunne opptas som aktive medlemmer. Siden har lovene/vedtektene vært jevnlig diskutert og rimeligvis år om annet forandret i overensstemmelse med aktuelle holdninger og behov. Dagens vedtekter ble sist justert i 2004. Formålet er nå formulert som «å ivareta medlemmenes faglige, sosiale og økonomiske interesser og å arbeide for gode kollegiale forhold», dessuten skal Norske Grafikere «arbeide for å øke samfunnets bruk av grafikk». Rett til medlemskap har yrkesaktive grafikere som fyller vilkårene for opptak, som siden 2001 har krevet skriftlig søknad med innsendelse av 10 grafiske verk, dessuten tillegges fullført studium ved kunsthøgskole stor vekt. Søknaden vurderes av en jury (det såkalte stortyret hvor minst 6 grafikere er tilstede).

Den teknikkbaserte definisjonen av en grafikers arbeid forsvant rimeligvis med utvidelsen av det tekniske grunnlaget for grafisk kunst som har funnet sted siden opprettelsen av foreningen i begynnelsen av forrige århundre. Samtidig er kravet til dokumentasjon av «verdig» produksjon skjerpet. For foreningen er det viktig å ivareta det kunstneriske nivået og den faglige profesjonaliteten. Det skolebaserte studiets betydning var et resultat av 1970-årenes utvidelse og omlegging av utdannelsesmulighetene.

Selv om det å fremme av grafikkens anseelse og utbredelse ikke var nevnt i de første lovene, har foreningen, som det vil ha fremgått, viet den oppgaven stor oppmerksomhet. I forbindelse med utstillingen i 1922



Noen som kjenner seg igjen? Fra 75-årsjubileets feiring i Munchmuseets restaurant. Her er det mange ukjente, men blant de vi gjenkjenner er: Per Kleiva, Søs Magnus, Dag Skedsmo Øyvind Brune, Liv Benedikte Nielsen, Sidsel Helliesen, Halvard Haugerud, Kjell Thorjussen og Helge Wahl. Med ryggen til: Sigrid Ørehagen og Inger Lampe Søholdt. Og helt til høyre i bildet gjenkjennes Lillen Dahl Vogt, Kjetil Ingvar Berge, Jan Kolstad.

uttalte Kristofer Eriksen (Ganer) til *Verdens Gang* at foreningens formål var for det første å vekke sansen for grafiske arbeider her i landet, for det andre å bekjempe invasjonen av mer eller mindre søtladne utenlandske trykk, for det tredje å oppmuntre samlere.

Selv om det ikke sies eksplisitt, var nok de utenlandske trykkene Eriksen hadde i tankene en form for reproduksjoner. Når foreningen gjennomgående har vært opptatt av å beskytte den grafiske kunsts egenart og dens kunstneriske verdi, har det gjerne gått ut på å markere at grafikk er noe annet enn reproduksjoner, det vil si masseproduserte og fotomekaniske billedgjengivelser. Samtidig har man følt behov for å fremheve forskjellen mellom kunstgrafikk (også omtalt som originalgrafikk) og visse former for mekanisk fremstilt grafikk. Temaet er sammensatt og skal ikke utdypes her.¹¹ Diskusjonen gikk imidlertid høyt internasjonalt og her hjemme i 1960- og 1970-årene. Det ble holdt seminarer og workshops og utarbeidet definisjoner og regelverk, som kunne helle vel mye i retning av varedeklarasjoner. Kjernen i tematikken dreier seg til syvende og sist om grafikerens etiske og kunstneriske avveininger og vurderinger. Samtidig har man ikke helt gitt slipp på ønsket om å fastsette noen rammer. Som supplement til gjeldende lover er kunstgrafikk kort og godt definert som «et verk som helt eller i vesentlig grad [er] fremstilt ved hjelp av et trykkmateriale som med en kunstnerisk hensikt er utformet eller arrangert av kunstneren». I tråd med dagens tekniske muligheter er det føyet til: «Kunstgrafikk kan også omfatte verk som er fremstilt digitalt».

Det tok mange år og mye arbeid å bringe i havn de sakene som sto sentralt da grafikerne for 100 år siden samlet seg til felles innsats for faget og standen. De startet under små forhold og med begrensede ressurser, men utholdenhet og entusiasme har gitt betydelige resultater. Samspillet mellom arbeidet for grafikernes yrkesfaglige interesser, både innad i kunstnerens organisasjonsliv og utad overfor myndigheter og kunstlivets institusjoner, grafikernes praktisk-faglige behov og ikke minst det faglige felleskap, som opptok pionérgenerasjonen og som har preget Norske Grafikeres virksomhet

i alle år, er fortsatt foreningens profil. Situasjonen omkring er en helt annen i dag, men kjernesakene er fortsatt aktuelle. Grafikens posisjon er ikke gitt. En synlig plass i kunstlivet vil alltid kreve innsats av fagets utøvere og deres støttespillere. Og det fortjener grafikken!

- 1 Med blant annet sort-hvitt litografiet Selvportrett med knokkelarm, Berlin 1895 og fargelitografiet Det syke barn, Paris 1896.
- 2 Skolen har siden den ble opprettet hatt en rekke forskjellige navn, fra 1911 Statens Håndverksskole- og kunstindustriskole (Kunst- og håndverksskolen / SHKS). I dag er den en del av Kunsthøgskolen i Oslo.
- 3 Utførlig omtalt i Sidsel Helliesen, Norsk grafikk gjennom 100 år, Oslo: Aschehoug 2000.
- 4 Medlemsprotokollen er ikke helt entydig, men antagelig var 31 tilstede.
- 5 I 2018 har Norske Grafikere 348 betalende medlemmer og årskontingenten er kr. 600.
- 6 Innseilingen til Christiania, 1894, etter maleri av Hans Gude, 1874; Bundefjorden fra Malmøya, 1895, etter akvarell av Hans Gude, 1884; De ensomme gamle (Husandakt), 1897, etter maleri av Adolf Tidemand, 1849. Alle forleggene tilhørte Nasjonalgalleriet da Nordhagen utførte sine raderinger. De ble forøvrig trykt hos O. Felsing i Berlin og utgitt av H. Abels Kunsthandels Forlag i Christiania.
- 7 Gerd Woll, Edvard Munch. Samlede grafiske verk, Oslo: Orfeus 2012, s. 486–487.
- 8 Seks originalraderinger av Wilhelm Peters.
- 9 100 år i grafikens tjeneste. Norsk Forening for Grafisk Kunst, Oslo: Nasjonalbiblioteket 2008.
- 10 For eksempel Chrix Dahls «Omkring Nordisk Kunstforbunds utstilling av grafikk i Nasjonalgalleriet», Spektrum, Oslo 1947 og «Grafikkens dilemma», Kunsten Idag, Oslo 1957 og Rolf Rude, «Fargetresnitt», Kunsten Idag, Oslo 1947/48.
- 11 Sidsel Helliesen, «Reproduksjonsgrafikk, originalgrafikk, kunstgrafikk. Noen historiske og prinsipielle betraktninger», Grafikk. Norsk kunstgrafikk i dag, Oslo: Grøndahl Dreyer 1994, s.9–19.

||

Sidsel
Helliesen

Tresnittet i norsk grafikk historie

Med særlig
vekt på 1940-
og 1950-årenes
blomstring, den såkalte
fargetresnittskolen



Edvard Munch
Måneskinn (1897)
 Tresnitt
 41,4 × 46,7 cm
 Neste oppslag: detalj

Den eldste

Tresnittet er den eldste av de grafiske teknikker, og rent praktisk er den nok den enkleste. Ikke derved sagt at det er den minst krevende å lage interessante bilder med! Allerede i slutten av 1400-årne brakte Albrecht Dürer tresnittet til kunstneriske høyder. Typisk for hans fremstillingsform er strektegningen, en skjærestil som dominerte tresnittet frem til slutten av det 19. århundret. Da ble teknikkens egnethet for flatevirkninger et fremtredende trekk og bruk av farger et viktig virkemiddel. Det eldre europeisk tresnittet var fortrinnsvis utført i sort-hvitt,¹ mens man i Japan fra 1600-årene av hadde eksellert i flerfargetrykk. I den moderne, europeiske fornyelsen av tresnittet er Edvard Munch en av foregangsfigurene.

Munch er også en pionér i norsk kunstgrafikk historie. Like fullt var det ikke Munchs banebrytende og eminente innsats som grafiker, men opprettelsen i 1899 av en klasse for grafikk, gjerne omtalt som Radérklassen, ved den Kgl. norske Kunst- og Haandværksskole i Kristiania, og Johan Nordhagens overlærergjerning som ble den norske grafikkens viktigste fødselshjelper (jfr. s. 28).

Hverken overlæreren eller elevene i Radérklassen var til å begynne med opptatt av tresnitt. Her var det dyptrykk og litografi det dreiet seg om, både i undervisningen og i klassens funksjon som verksted og trykkeri. Utnyttelse av etseteknikk og koldnål ble et fellestrekk for elevene også etter endt skolegang. Utenom denne Nordhagen-skolens fold fant imidlertid Nikolai Astrup i de første to tiår av århundret frem til en personlig og billedmessig fruktbar anvendelse av fargetresnittet.

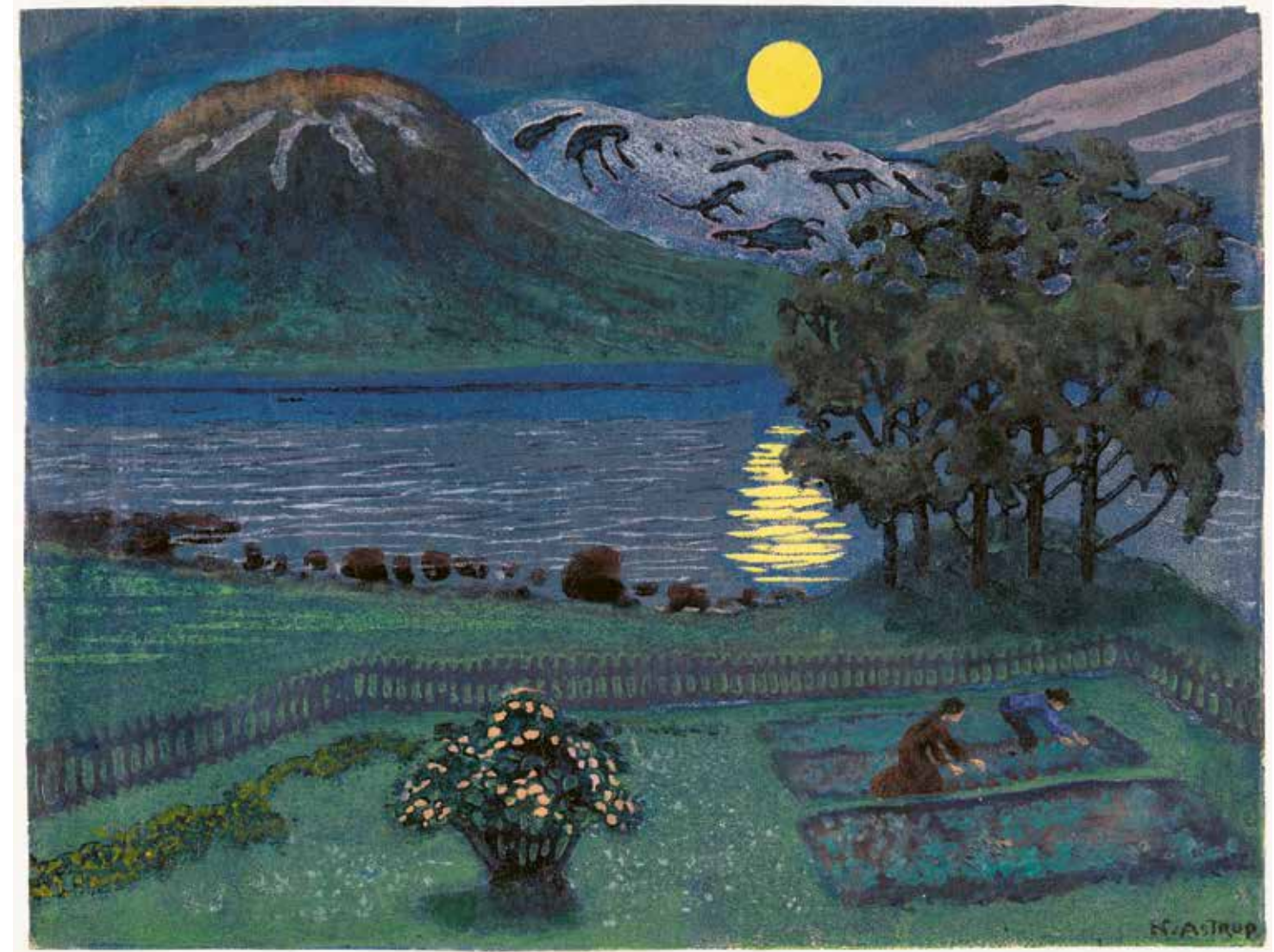


De to første: Munch og Astrup

Både Munch og Astrup brøt med den tradisjonelle måten å lage fargetresnitt på: Munch ved å dele platen i biter, farge inn hver bit for seg, legge dem sammen igjen og trykke «puslespillet» som én plate med flere farger. Astrup ved å kombinere vanlig innfarging av høytrykk-platen med å male på deler av den med pensel – som i monotypi – og slik variere fargene i avtrykkene. Dels malte han også på selve avtrykket (håndkolorering). Både Munch og Astrup oppnådde fremragende resultater med sine tekniske manipuleringer, for Munchs del med vekt på billedmessig forenkling og uttrykksmessig fortetning, for Astrups med stemningsladet, malerisk rikdom. Men hverken Munch eller Astrup fikk direkte betydning for den hjemlige grafikkens utvikling. Dertil var de kanskje for særpregete og kunstnerisk avanserte?

Munch var banebryter ikke bare som fargetresnitt-kunstner, men også i sin utnyttelse av sort-hvitt- og tontresnitt. Stikkord er på den ene siden en røff skjærestil og markant sort-hvitt-kontrast og på den annen utnyttelse av treplatens årringer som mønstring av trykkflaten. Den røffe skjærestilen ble ett av det moderne tresnittets særpreg generelt, men fikk umiddelbart særlig betydning for den tyske, ekspressionistiske Die Brücke-gruppen. Også Astrup var i sine sort-hvitt-tresnitt påvirket av Munchs stil. Utnyttelsen av platens årringer ble etter hvert et fremtredende trekk ved en rekke norske tresnitteres arbeider.

Nordhagens etterfølger som overlærer i Radérklassen fra 1919, Olaf Willums, benyttet alle de tre grunnleggende grafiske teknikkene, tresnittet fortrinnsvis som bokillustrasjoner, en kontekst som tresnittet hadde vært brukt i siden starten så å si. Men bortsett fra et par bemerkelsesverdige unntak,² fikk ikke overlærerens interesse for tresnitt noen betydelig ettervekst. Uavhengig av tidens hovedtrend markerte imidlertid noen seg i mellomkrigstiden med tresnitt.



Nikolai Astrup
Mai måne (1908)
 Fargetresnitt med håndkolorering på papir
 42,3×40,5 cm



Gustav Vigeland
Pike står på steiner i sjøen (1935)
 Tresnitt

Nye innslag I: Vigeland, Savio og Rian

Gustav Vigeland, som fra ca. 1915 til 1941 laget et anseelig antall tresnitt, var nok inspirert av Munch, men utviklet sin egen sort-hvitt-stil. Hans arbeider har gjerne et kraftfullt formspråk, dels basert på en grovskåret konturstrek, dels på flater med og uten skurd. En annen som var opptatt av sort-hvitt-tresnitt, er Johan Savio. Han er særlig kjent for sine skildringer av samenes liv, fremstilt i et stilisert formspråk med mørke former rytmisk fordelt i flaten og rommet.

I løpet av 1930- og 1940-årene fant det sted en fornyende interesse for tresnittet. Det dreiet seg både om individuelle innsatser og om det man kan kalle en bevegelse i tiden. Uttrykket varierte fra det ekspressive, lyriske og dekorativt fortellende, dels med tilknytning til fortidens store mestre, men fortrinnsvis med en selvstendig utnyttelse av teknikkens billedmessige muligheter.

Johs. Rians fargetresnitt er et eksempel på den inspirasjon man kunne ha tenkt seg i kjølvannet av Munchs og Astrups slående nybrottsarbeid. I en tiårsperiode fra 1933 av laget Rian en rekke ekspressivt ladete, billedmessig og teknisk uvanlige trykk, med utpreget male-risk preg. Han kombinerte et forenklet formspråk og røffe skurd med påføring av farge med pensel på platen (monotypi) og på avtrykket (håndkolorering). Rians bidrag var på ingen måte en del av en tidens trend.



Johan Savio
Lasso (ukjent år)
 Tresnitt på papir
 42,3 × 39,1 cm

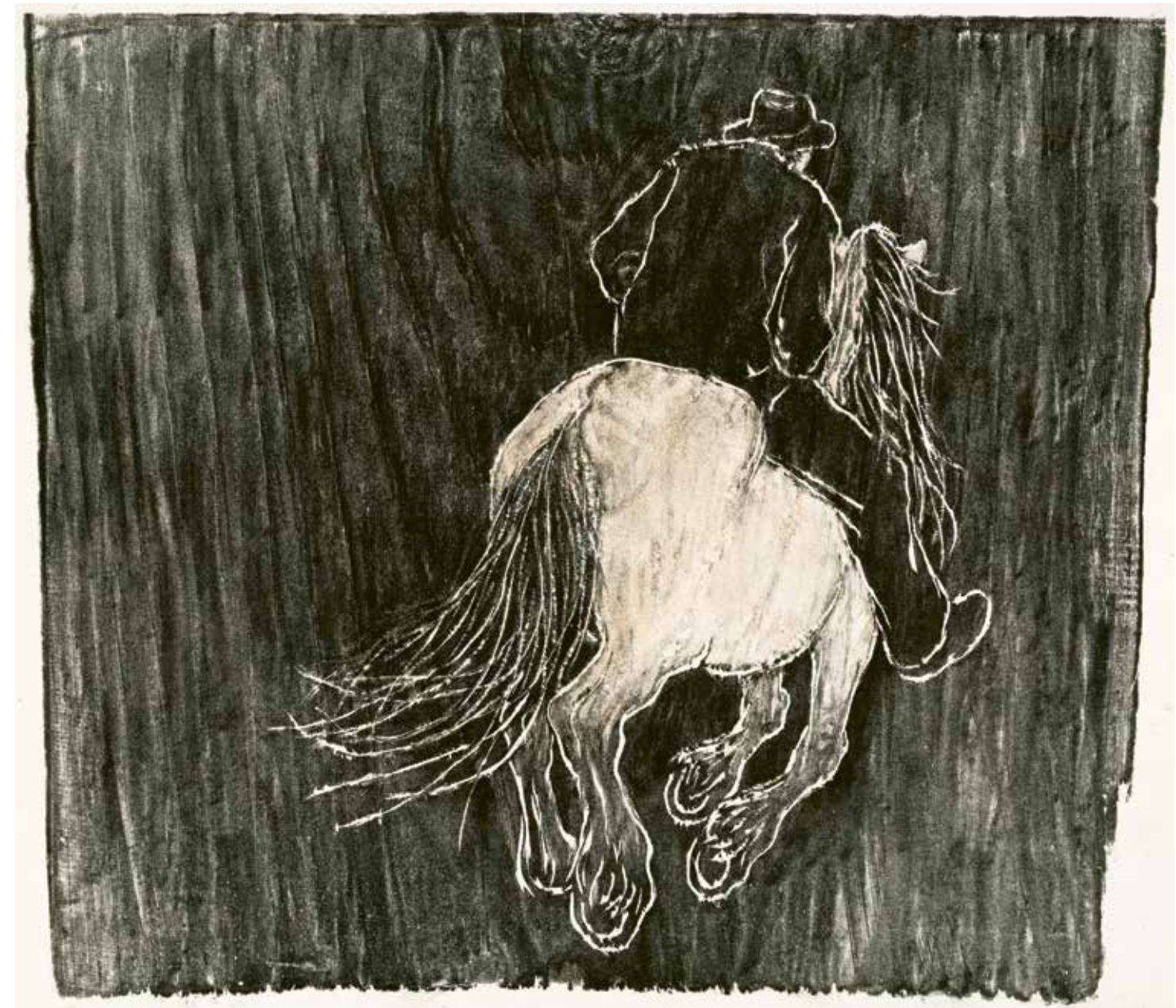


Johs Rian
Såmann (1941)
 Håndkolorert fargetresnitt på papir
 31,4 × 42,3 cm
 © Johs Rian / BONO 2019

Nye innslag II: Kihle og Rumohr

Det var heller ikke Harald Kihles. Han begynte med tresnitt i slutten av 1930-årene og fant etter hvert fremt til en personlig form for tontresnitt som han holdt fast ved i en årrekke. Karakteristisk er transparente grå flater i ulike valører, hvor treplatens årringmønster trer tydelig frem, og hvor figurmotivet er «tegnet» i flaten med hvite riss. Kihle var ikke bare trofast mot sitt personlige idiom i det tekniske, men også motiv- og temamessig. Telemark sto ham nær, og fortrinnsvis fremstilte han hest og kar og kvinne til hest, i ulike bygdelivssituasjoner eller tilknyttet folkeliv og sagn.

En tredje som i mange år arbeidet med høytrykk og markerte seg med en personlig stil, var Knut Rumohr. Til forskjell fra Munch, Astrup, Vigeland, Savio, Rian og Kihle hadde Rumohr utdanning som grafiker; i likhet med de nevnte (bortsett fra Vigeland som primært var billedhugger), var Rumohr også aktiv som maler. Han laget sine første tresnitt i slutten av 30-årene, mens han var elev hos Willums i Radérklassen. Men han var ifølge ham selv ikke ansporet av læreren. Rumohr fattet tidlig interesse for tverrvedplatens (xylografiets) særlige muligheter for tette spill av fine riss som han utnyttet til en dominerende bruk av valørnyanser og mønstring i flaten. Billeduttrykket er flatebetonet og lyrisk ekspressivt. Spesielt for Rumohrs xylografier er de store formatene. Etter hvert vekslet han mellom tverrved og langved. Noen år senere, da Rumohr viet maleriet større oppmerksomhet, førte han inn farge i tresnittene, samtidig som han gikk over til en non-figurativ uttrykksform i begge medier. I så måte var Rumohr del av en trend i tiden, men i sine første år som høytrykk-kunstner gikk han egne veier.



Harald Kihle
... i ville floget han rid avstad (1955)
 Høytrykk
 42,3 x 38,0 cm
 © Harald Kihle/BONO 2019



Knut Rumohr
Dødsleiet (1946)
 Trestikk på papir
 42,3 x 38,1 cm
 © Knut Rumohr / BONO 2019
 Neste oppslag: detalj

Den norske tresnittskolen – pionérene: Gauguin, Finne og Tveteraas

Parallelt med disse individuelle bidragene til tresnitt-kunstens blomstring i 1940- og 1950-årene dukket det opp en rekke utøvere som, selv om de ikke var organisert som en gruppe, hadde såpass mye til felles at de med rimelighet kan sies å representere en bevegelse, eller «skole», en betegnelse de, noe upresist, fikk allerede i samtiden. Den norske fargetresnittskolen er siden blitt stående som merkelapp for to generasjoners spesielle manifestasjon i norsk grafikkhistorie.

Foregangsfigurer og fremtredende representanter var Paul René Gauguin, Henrik Finne og Vilhelm Tveteraas. I 1950-årene fikk pionérgenerasjonen oppfølging av blant andre Frithjof Tidemand-Johannessen, Knut Frøysaa, Bernhard Berbom, Ellef Gryte, Terje Grøstad og Eystein Sigurdsson.

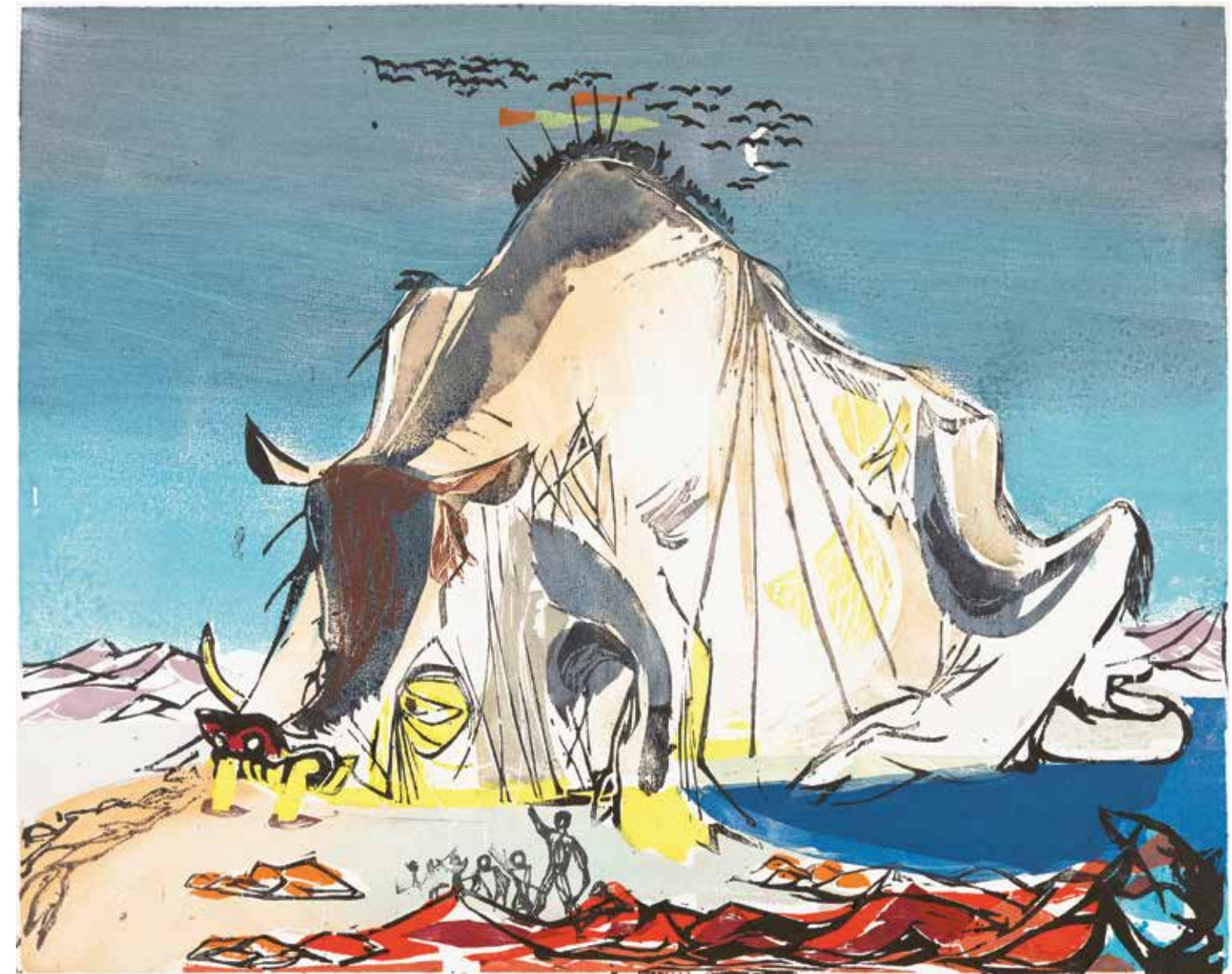
Først ute var Paul René Gauguin. Etter noen begynnerarbeider i sort-hvitt og farge i en enkel og robust stil utført i midten av 1930-årene, mens han livnærte seg som fisker og jordarbeider på Ibiza, fant Gauguin i *Barcelona* (1939–1942)³ frem til en personlig stil, som dessuten skulle vise seg å være i samsvar med den gryende norske fargetresnitt-trenden. *Barcelona* er således ikke bare Gauguins gjennombruddsarbeid, men også et pionérstykke i den norske fargetresnittskolen. Karakteristisk er den sammensatte koloritten, det flatebundne, stiliserte formspråket og den innholdsmettede fortellingen. Isolert sett er i og for seg elementer som fargerikdom, flatestil og figurativ fortelling ikke særskilt for etterkrigstidens fargetresnitt. De kan for eksempel gjenfinnes hos Munch og Rian, men samlet sett og i samspill danner disse elementene hos Gauguin og hans samtidige en særpreget billedstil.

I *Barcelona* er motivet en brennende by dominert av en kirke hvorfra noen soldater forlater en utstrakt, halvnaken skikkelse. Foranledningen er den spanske borgerkrigen, som Gauguin opplevet på nært hold som avisreporter, og temaet falangistenes brutale ugjerninger. Med sitt internasjonalt forankrete,



samtidspolitiske innhold er *Barcelona* representativt for én gruppe innen Gauguins tresnittproduksjon. Et annet eksempel er *Bøygen* (*Gammel bøyg før morgen, Kina*) (1949). Gauguin har selv kommentert fremstillingen: Det gamle Kina er som en døende koloss, noe gammelt, tungt og svært som hjelpeløst går sin undergang i møte. De ørsmå menneskene med bannere på det veldige dyrets rygg, erobrerne, og fugleflokken over angir dimensjonene.⁴ Andre politisk ansporede bilder er *Protest*, *Hellas* og *Shalome Israel* (begge fra 1948), *Russiske menn og kvinner* (*Ungdom*) og *Masken* (begge fra 1949). Disse kan virke noe villet og anstrengt, med et billedspråk som enten er robust og forenklet eller komplisert og oppstablet. En billedmessig velklingende anvendelse av materiale og metode er derimot karakteristisk for Gauguins øvrige fargetresnitt, som stort sett er viet en muntert fabulerende motivverden fortrinnsvis befolket av fantasifullt formede og fargede dyr. Typisk er en nennsom, dekorativ utnyttelsen av treets struktur, transparente fargeflater, rike og raffinerte fargevirkninger og et stilisert formspråk, som i *Fiske med bluss* (1947), *Skogbrann* (1947) og *Havhest* (1949). En humoristisk fortelling er også typisk, som i *Tre fromme gudstilbedere* (1947) (i form av insekter med menneskeaktige bevegelser og uttrykk) og *En Pøbbel* (1949) (en underlig krysning av en katt, en fisk og en fugl).

Gauguins tekniske dyktighet ble behørig omtalt i samtiden. Også i ettertidens perspektiv synes denne oppmerksomheten berettiget. I sine tresnitt utnyttet han ofte materialets egenkarakter som fremtredende billedmessige elementer, som en del av selve motivet eller av flatestrukturen og stoffvirkningen. For mange synes riktignok en iøynefallende bruk av treets struktur og de billedmessige spor av bearbeidelsen av treplaten å være et vesentlig aspekt ved selve tresnittteknikken, men det er i og for seg ikke gitt og kan lett bli til manér. For Gauguin inngikk det tekniske – valg av platemateriale, skjæringen av platene, innfargingen og trykkingen – som en vesentlig og integrert del av det billedskapende arbeidet. Han utforsket og



Paul René Gauguin
Bøygen (1949)
 Fargetresnitt på papir
 42,3 x 36,4 cm
 © Paul René Gauguin / BONO 2019



Paul René Gauguin
En pøbbel (1949)
 Tresnitt, farge, på papir
 42,3 x 31,9 cm
 © Paul René Gauguin / BONO 2019

utnyttet samspillet mellom materiale, form og farge med oppfinnsomhet og artistisk raffinement, til å begynne med i tøylet grad og med stor vekt på det billedmessige, etterhvert mer løssluppent og motivmessig motivert. Det fornøyelige og dekorative lå ham nær for hånden. Gauguin arbeidet også med raderinger, skulptur og silketrykk kombinert med sandpapir.

Henrik Finne tilhørte en eldre generasjon enn Gauguin, men som grafikere var de samtidige. Finne hadde vært virksom som maler i 20 år da han våren 1940 fikk en innføring i grafikkfaget av Rolf Nesch, som i de første krigsukene hadde søkt tilflukt hjemme hos familien Finne. Året etter tok Finne fatt på tresnitt, som fra da av ble hans metier. Det har vært bemerket at Finne ikke ga seg i kast med Neschs særegne metalltrykkteknikk eller var synlig påvirket av «lærerens» eksperimenterende og fabulerende utnyttelse av materialer og metoder. Nesch hadde uansett både erfaring og innsikt nok i grafisk teknikk generelt til å kunne gi Finne en mer enn tilstrekkelig innføring i de grunnleggende håndgrepene. Finne fortalte forøvrig i forbindelse med sin første tresnittutstilling, vinteren 1942, at han var blitt inspirert til å begynne med tresnitt av et foredrag Rolf Rude hadde holdt i tilknytning til en utstilling av samtidstresnitt som konservator Eli Ingebretsen Greve hadde arrangert i Nasjonalgalleriet høsten 1940.⁵ Finne fremhevet ellers selv de utfordringer han fant i materialene og metoden. Nå er fokusering på materialenes motstand som et kunstnerisk ansporende element en gjenganger henimot det frasepregete i forbindelse med tresnitt. I Finnes tilfelle virker det imidlertid sannsynlig at selve arbeidsmåten som han – og hans kolleger innen fargetresnittskolen – benyttet, var en viktig inspirasjonskilde. Både Finne selv og folk som kjente ham, fremhevet hyppig hans utpreget analytiske legning. Han var opptatt av å beregne virkningene komposisjonelt, og han la stor vekt på innfarging og trykkingen av platene.

Gjennom hele sin produksjon holdt han seg temmelig trofast til «sin» motivkrets. Mennesker i hverdagslige arbeids- og fritidssituasjoner var hans hovedtema. Foruten sydlandsk landsbymiljø og folkeliv sto fiskeres

arbeid og redskap sentralt. Portretter utgjør en annen sentral gruppe. Dertil kommer landskaper.

Finnes analytiske grunnholdning og planmessige fremgangsmåte svarer til hans tresnitts karakter av oppstilling. Sammenstillingen av nøye avstemte former og farger synes å ha spilt større rolle for ham enn motivets fortelling og ekspressive aspekter. Et tidlig eksempel er *Fiskere* (1942), med sin frontalt arrangerte gruppe av tre trauste, oljehyrekledte karer i ferd med å tømme en not. De grovt tilskårne, mørke konturene fremhever formenes flate og kantete karakter. Fargene er tunge og lagt tykt på.⁶ Dempet fargeholdning og flatemessig arrangert figurfremstilling er også karakteristisk for *Pike med skaut* (1944) I 10. september 1941 (1944) er koloritten tett og dyster, noe som for så vidt er i samsvar med bildet tematikk. Tresnittet er en hommage til Viggo Hansteen og Rolf Wichstrøm som var de første motstandsfolkene som ble henrettet av tyskerne. I *Araberkvarter i Tetuan* (1947) er koloritten langt friskere. Finne har her lyktes å gi fargene og formsammenstillingen et ledig rytmisk preg. Om enn Finne i midten av 1950-årene forlot det utpreget flatebundne til det mer romlig modellerende, som i oppdragsportrettet *Leiv Kreyberg*, (1955), beholdt han et flatefasettert formspråk.

Vilhelm Tveteraas var jevn gammel med Finne og kom som ham sent i gang med tresnitt, etter først en tid å vært opptatt av maleri og tegning. Fra 1940 arbeidet han i vel 30 år jevnlig med tresnitt. Parallelt med sitt kunstneriske virke praktiserte Tveteraas som tannlege, men noen typisk «søndagskunstner» var han ikke. Hans beste blad har et særpreg og en styrke som også i ettertidens perspektiv forsvaret den fremtredende posisjonen samtiden tillot ham.

Tveteraas utnyttet tresnittets særlige mulighet for forenklet og fortettet formspråk og billeduttrykk, en i og for seg krevende uttrykksform, som passet som hånd i hanske med hans foretrukne tematikk: Den norske fiskerens, bondens og tømmerhuggerens livsform. Fortellingen er knapp og konsis, gjerne romantisk i sin grunntone, men ekspressiv i sin utførelse.



Henrik Finne
Fiskere (1942)
 Høytrykk, farve
 36,0 x 42,3 cm
 © Henrik Finne/BONO 2019

I *Mann og stut* (1948) er den trauste bonden skildret med et snev av humor og ironi: Litt lut, med hendene dypt i bukselommene og blikket beslutsomt rettet forover; tatt på kornet kun ved hjelp av en silhuettaktig samlet kroppsform og noen grove skurd i fjeset. Tilsvarende enkelt formet og fornøylig karakterisert er bondens følgesvenn, stuten, med sine dumt-olme, stirrende øyne. Det robuste formspråket og uttrykket i figurgruppen i *Bosettere* (1948) kler bildets tema. Samtidig har det karrige landskapet en lys og mild farveklang, en poetisk tone, som antyder et håp. Det kontrasterende samspillet mellom de mørke partiene med grove skurd og de lette, lyse fargeflatene gir en egen billedklang som er karakteristisk for flere av Tveteraas' arbeider.

Utover i 1950-årene benyttet Tveteraas til dels en mer dekorativ skjærstil der for eksempel stammer og grener danner et flatebundet, ornamentalt mønster, en utvikling som var i tråd med en generell tendens innen det samtidige tresnittet. Men Tveteraas ga ikke helt slipp på sin fortettede, ekspressive uttrykksform. I *Hvil, Røldal* (1962) gjenfinnes det forenklete formspråket, den robuste skjærestilen og de rene flatene, rytmisk satt sammen til et billedmessig hele hvor form, farge og valør fint formidler den jordnære fortellingen om dagliglivet på gården.

Gauguin, Finne og Tveteraas var temmelig ulike i kunstnerisk lynne. En del av Gauguins arbeider har en uttalt politisk tendens, men de fleste er preget av en løssluppen, munter fabulering. Finnes trykk har et redelig og rakrygget, lett moraliserende hverdagsalvor over seg. Mens Tveteraas' har en episk fortettet ekspressivitet. Men ulikhetene til tross er det nærliggende å få øye på fellestrekkene. Det kanskje mest iøynefallende er fargens rolle. Selv om den koloristiske holdning varierer i overensstemmelse med kunstneres ulike lynne, så var de alle opptatt av flerfargethet. I samsvar med, eller som en naturlig konsekvens av dette utgjorde trykkingen – inklusive innfargingen av platene – et vesentlig ledd i arbeidsprosessen. Både kunstnerne selv og de som skrev om dem, fremhevet



Henrik Finne
Dame i blått
 Fargetresnitt på papir
 32,5 x 42,3 cm
 © Henrik Finne/BONO 2019



Vilhelm Tvetraas
Mann og stut (1948)
 Fargetresnitt på papir
 37,4×42,3 cm

gjørne denne delen av arbeidet og hvordan grafikerer ikke bare utførte den egenhendig, men også på en selvstendig måte. Et annet fellestrekk er trykkesens relativt store formater, som sammen med flerfargetheten fremhever deres slektskap med maleriet. Dette slektskapet gjelder på to plan: Dels rent fysisk og billedmessig, i materialvirkning og visuelt, men også funksjonelt som gjenstand, som bilde til å henge på vegg. For flere av fargetresnittkunstnerne var det et poeng å kunne lage trykk som, i den individuelle trykkemessige behandling av hvert blad, nærmet seg maleriets karakter av unikat, men som samtidig nettopp var mangfoldiggjort kunst, ett av flere tilnærmet like eksemplarer. På den måten kunne grafikken både forlenes med noe av maleriets status og samtidig være et billigere alternativ, en lødig, men rimelig kunst for de tusen hjem.

Allerede i samtiden fikk tidens fremtredende fargetresnittkunstnerne betegnelsen den norske fargetresnittskolen. Men noen skole i snever eller tradisjonell kunsthistorisk forstand var det ikke snakk om. De aktuelle utøverne hadde hverken hatt felles lærer eller felles påvisbare forutsetninger, og de arbeidet ikke i noen form for felleskap. Men fellestrekkene var tydelige nok til at betegnelsen festet seg.

Den stammer antagelig fra en artikkel Rolf Rude, som var grafiker og ivrig talsmann for faget og standen, i 1947 publiserte i *Kunsten Idag* hvor han hevder «Forskjellige som de alle er, det har de til felles, at er noe nytt og friskt i emning: den norske tresnittskole.»⁷ Rude benyttet altså skolebetegnelsen for å fremheve og fremme trendens lovende muligheter.

Grafikerens mindreverdighetsfølelse vis à vis malere er et velkjent fenomen i moderne grafikkens historie og fremstøt for å bedre situasjonen en gjenganger, riktig nok med varierende styrke og hyppighet. Men for dem den angår, har problemstillingen like fullt vært virkelig og viktig nok. For Rolf Rude var den et vesentlig poeng. Mot slutten av sin artikkel i 1947 hevdet han at: «Hvis det en gang kunne slås fast i publikums bevissthet at den grafiske teknikk er et kunstnerisk uttrykksmiddel likeverdig med maleri, og at kunstverket ikke forrin-



Vilhelm Tvetraas
Hvil i Røldal (1962)
 Fargetresnitt på papir
 42,3×36,6 cm

ges i verdi om det trykkes i mange eksemplarer, ville meget være vunnet for begge parter.» Som nevnt var tidens fargetresnitt særlig egnet i denne kampen om publikums interesse og en plass på veggen i de tusen hjem, et potensial utøverne selv også var opptatt av. I stor grad må det kunne sies at man lyktes i å nå et bredere publikum. Fargetresnittet var i en årrekke Høstutstillingens bestselger. At store formater, rik koloritt, dekorativ stil og hverdagskjente motiver har en bred appell, er for så vidt et velkjent fenomen. Samtidig passet fargetresnittskolens bilder som bestilt til tidens generelle kulturpolitiske ønske om å spre kunsten til folket ut fra overbevisningen om den estetiske opplevelsens positive betydning for folks livskvalitet.

En rekke grafikere fulgte etter hvert opp den fornyelsen av fargetresnittet som Gauguin, Finne og Tvetraas hadde stått for. Både teknisk og tematisk representerer fortsettelsen en stor grad av kontinuitet. Interessen for dekorativ og formalistisk, til dels konstruktiv billedbygging på den ene side og for norsk natur, arbeidsliv og byggeskikk på den annen, var fortsatt fremtredende. Samtidig ga tidens gryende orientering mot det non-figurative ny næring til en kvasi-kubistisk fasettering av former og fargeplan.

Neste generasjon: Sigurdsson

Eystein Sigurdsson er en fremtredende representant for denne 2. generasjon av den norske fargetresnittskolen. I en rekke år konsentrerte hans seg om en systematisk utprøving av flatefasettert, til dels ornamentalt stilisering av motivet, kombinert med omhyggelig varierte flatevirkninger. I denne fasen vekslet han mellom radering og tresnitt. Til å begynne med var det spanske og franske bymotiver han analyserte, så dro han til Telemark, hvor han, i likhet med en rekke andre, eldre og samtidige norske kunstnere, ble fascinert av så vel naturen som den gamle bebyggelsen.

Utover i 1960- og 1970-årene konsentrerte han seg imidlertid om fargetresnitt og landskapsmotiver.

Sigurdssons arbeider er gjennomgående preget av stor teknisk kyndighet. Han benyttet gjerne mange, omhyggelig avstemte og delvis overlappende transparente farger, som han påførte platene med pensel, en fremgangsmåte som er komplisert og krever nøyaktige beregninger. Et karakteristisk eksempel er *Gamle trær* (1968). Utover i 1970-årene ble gjerne farge- og stoffvirkningene kraftigere, til dels med en maleriaktig pastositet og styrke.

Foruten Sigurdsson bidro Frithjof Tidemand-Johannessen, Knut Frøysaa, Bernhard Berbm, Ellef Gryte og Terje Grøstad til fargetresnittskolens sentrale stilling i 1950-årene.

Som nevnt var mange av fargetresnittkunstnerne opptatt av å nå et bredere publikum og gjøre kunsten tilgjengelig for flere. Noe de også i høy grad lyktes med. De store og fargerike trykkene tilfredsstilte et voksende behov i tiden for veggbilder som den økende levestandarden førte med seg. Etterspørselen etter trykte dekorative veggbilder var ikke et særnorsk, men et internasjonalt fenomen som for så vidt gjorde seg tidligere og sterkere gjeldende i Sverige og Danmark enn i Norge. Spesielt for Norge er imidlertid at det var tresnittet, og ikke som i mange andre land litografiet, som først og fremst vant terreng.

Den norske fargetresnittskolen ga i 1940–1960-årene norsk grafikk et oppsving, en oppmerksomhet og utbredelse som grafikken ikke hadde hatt tidligere her i landet. Sånn sett var tresnittskolen med på å forberede grunnen for den brede oppblomstring som norsk grafikk fikk i 1960- og 1970-årene.



Eystein Sigurdsson
Gamle trær (1968)
 Fargetresnitt på papir
 42,3 × 31,5 cm

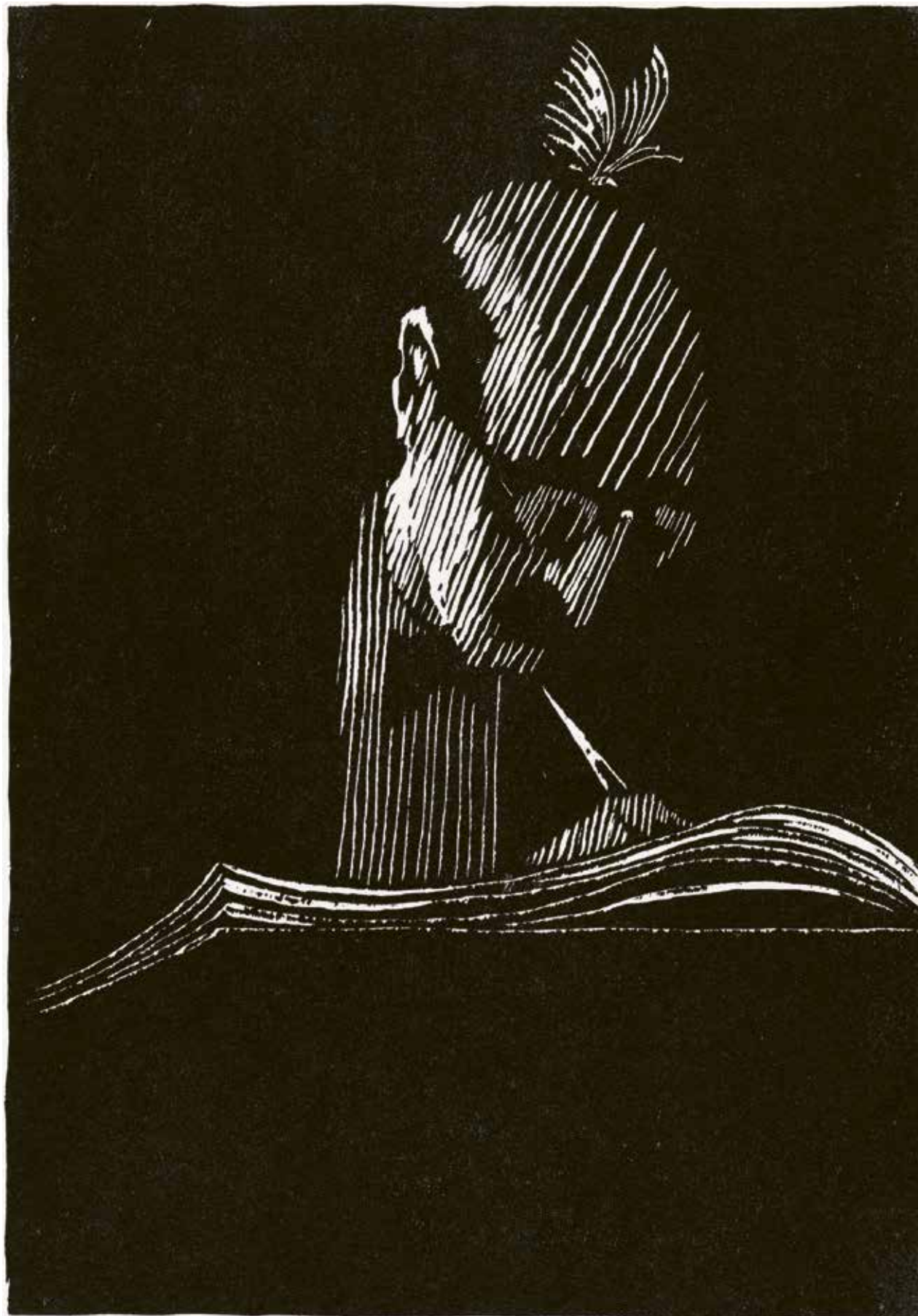
Nye innslag III: Widerberg, Gulbrandsen, Hansen og Gundersen

I denne fasen var det til å begynne med dyptrykk, etter hvert serigrafi som dominerte norsk grafikkliv. Men tresnittet har hele tiden hatt sine særpregete utøvere. En av dem er Frans Widerberg – som ellers er best kjent for sine fargesterke, mytisk-ekspressive malterier og litografier.

Widerberg dukket opp som et friskt pust i begynnelsen av 1960-årene. Som sort-hvitt tresnittkunstner kan hans utgangspunkt knyttes an til tradisjonen fra Thomas Bewick og særlig den danske høytrykkgrafikeren Povl Christensen,⁸ hvis arbeider er preget av markante lys- og valørvirkningerbasert på skurdens finstrekede samspill. Widerberg laget både trestikk og tresnitt i så vel små som store formater. En livlig, tilsynelatende uvøren skjæreteknikk hvor spillet mellom lys og mørke og figurenes intense bevegelse er karakteristisk, som i illustrasjonene til Oscar Wildes skuespill «Salome».⁹ Ekstase er temaet i både *Danserinnen* og *Skjebneengel*, i førstnevnte som et utbrudd av hvirvlende bevegelse i kropp og gevanter, i sistnevnte i form av en visjon. Her har Widerberg funnet fremt til en personlig uttrykksform som samtidig formidler dramatikken i Wildes enakter. Widerberg laget i denne perioden ikke bare sort-hvitttrykk, men arbeidet også med farger. Mens frydefull prakt preger den gnistrende fargerikdommen i *Herodes' påfugler*, forsterker det beherskede innslaget av rødt og oransje i *Hieronymus I* handlingens dramatik: En eksplosjon av solstråler fyller eneboerens skrivestue, hvor løven nettopp har nedlagt sin herre – i seg selv en original versjon av et klassisk kristent motiv. Begge er teknisk sett ukonvensjonelt utført,¹⁰ like fullt fremstår fargevirkningene i de to arbeidene som teknisk og billedmessig immanent. Widerberg avsluttet foreløpig sitt arbeid med høytrykk allerede i midten av 1960-årene,¹¹ men hadde rukket å markere seg med en rekke fremragende, ukonvensjonelle arbeider. Widerberg tok opp igjen tresnittet senere i tre faser: Rundt 1980 eksperimenterte han med en kombinasjon av tresnitt og etsning, noen



Frans Widerberg
Danserinnen (1964)
Tresnitt på papir
35,1 × 42,3 cm
© Frans Widerberg / BONO 2019



Niclas Gulbrandsen
Bokholder med sommerfugl (1994)
 Tresnitt på papir
 33,2×42,3 cm
 © Niclas Gulbrandsen / BONO 2019

år senere ga han seg i kast med puslespillteknikk (à la Munch) med typiske widerbergske motiver og rene, kraftige farger i avgrensede felt, i midten av 1990-årene benyttet han brutte farger og modulering av fargeflatene som dessuten er trykket med en utpreget stofflig karakter, noe som gir trykkene en malerisk virkning.

Etter kritikerslakt av hans debututstilling som maler i 1963, la Niclas Gulbrandsen bort pensler og palett for godt, to år senere tok han opp huljern og treplate, en lest han ble ved i 40 år. Mens vennen Widerberg teknisk og billedmessig varierte og eksperimenterte i sin tresnittproduksjon, holdt Gulbrandsen seg stadig til sort-hvitt-tresnittet. Fortellende og poengtert formulert figurfremstilling, gjerne med humoristisk tilsnitt, er typisk. Gulbrandsen var opptatt av kontrasten mellom sorte og hvite flater og utnyttet skurdernes funksjon som både formbeskrivende og valørdannende bildelementer. Etter en begynnelse med en noe grovere og ledigere skjærestil utviklet han et ytterst økonomiserende billedspråk hvor også det ubeskrevne er billedmessig formulert. Han arbeidet fortrinnsvis med serier, noen knyttet til en tekst, men helst som frie billeserier om enn gjerne med et litterært inspirasjonsgrunnlag. Seriene utgjør gjerne en større fortelling med mange episoder, hvor disse ikke nødvendigvis er fortløpende, men kan oppleves hver for seg som avsluttede skildringer. De minimale virkemidlenes fortettede uttrykkskraft er det bærende, like fullt er fremstillingene fylt med handling og uttrykk. Gjennomgående dreier det seg om mennesker, deres innbyrdes forhold og de sinnsstemninger disse skaper. Fra midten av 1990-årene brakte Niclas Gulbrandsen tidvis inn en gråtone som gir variasjon i trykkenes valør- og stoffvirkninger.

I 1980- og 1990-årne har tresnittet vært gjenstand for fornyet interesse, en oppblomstring som igjen var preget av individuelle innsatser snarere enn som en trend i tiden. En fremtredende representant er Tore Hansen. Både som maler og grafiker har han holdt fast ved en særpreget stil og motivkrets basert på høytrykkteknikkens egnethet for enkle form- og figurfremstillinger som han lar stå som kraftfulle, tegnlignende i billedplanet.

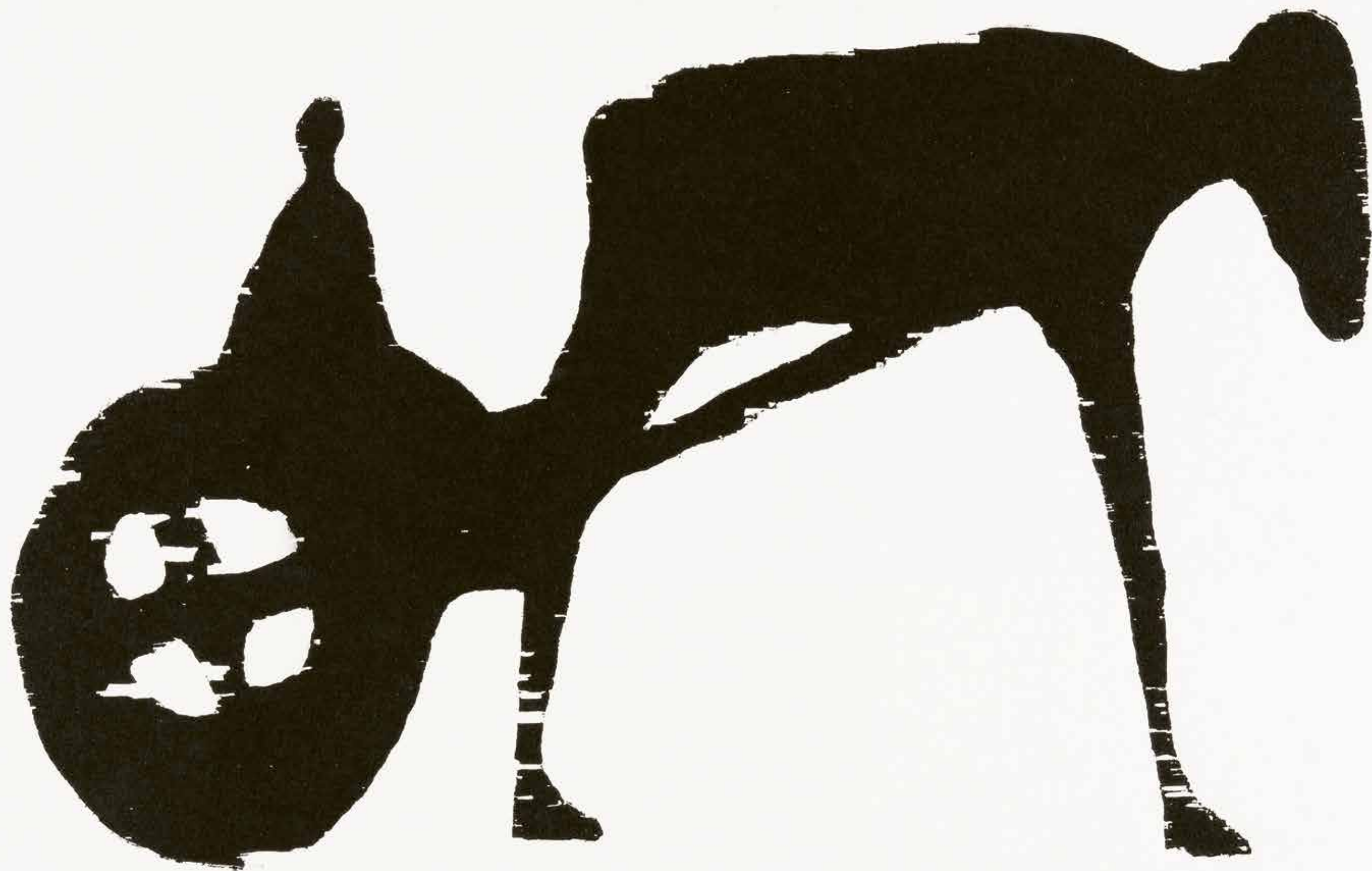
Trær i tett granskog er et av Hansens favorittmotiv, elgen et annet, foruten mennesker, helst i særlige situasjoner eller gjøremål, som på ski eller sykkel, fortrinnsvis fremstilt med humor og snert av ironi. Det designmessige – motivelementenes samspill med billedflaten – og aksentuerte figurkarakteristikker er fremtredende trekk ved Tore Hansens uttrykksform.

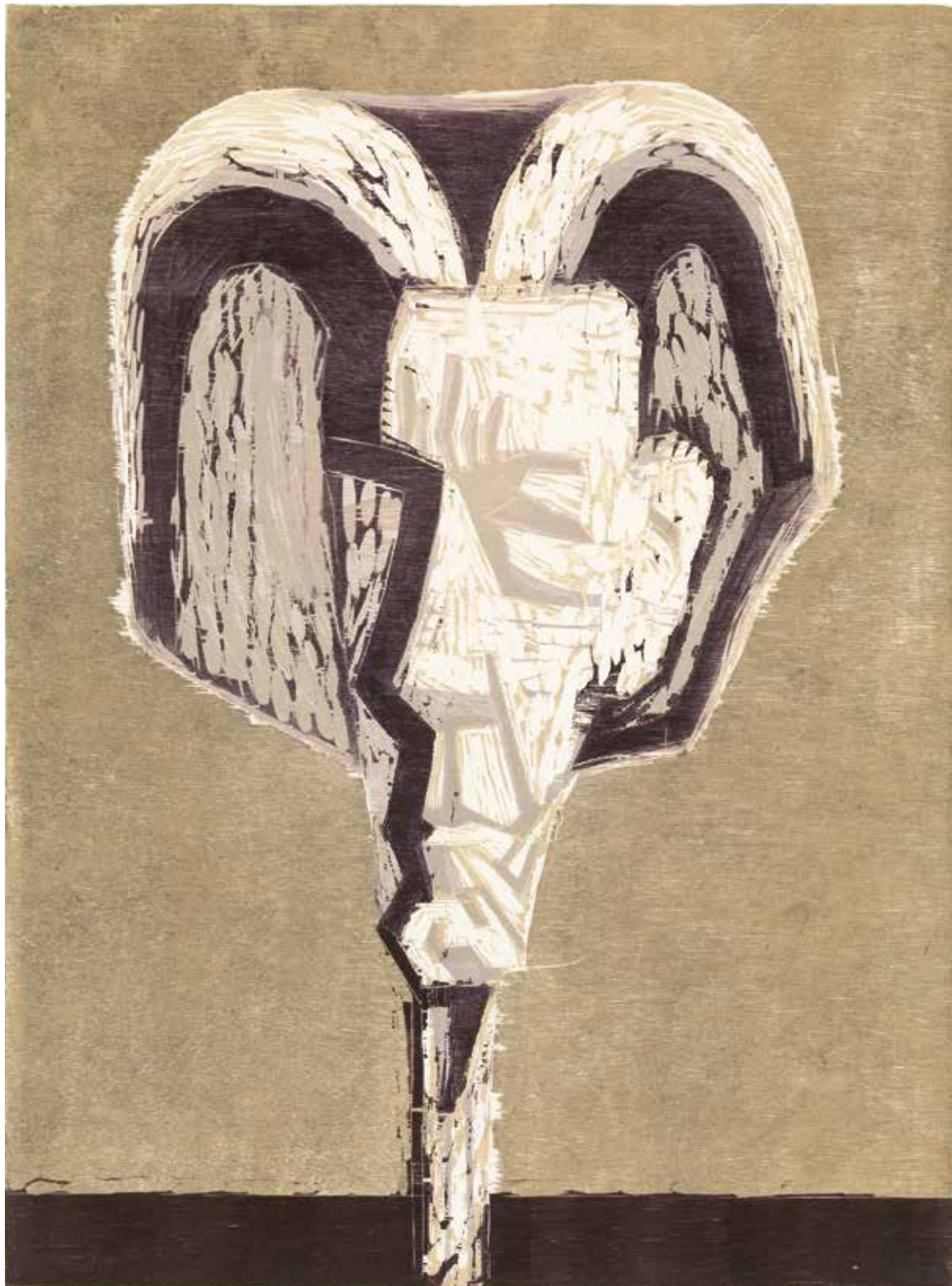
En annen som i de siste tiårene har markert seg med har en høyst personlig tresnittstil er Tom Gundersen. Allerede i studietiden hadde han en særlig interesse for portrett, en genre han som grafiker har utviklet til en særpreget spesialitet. I vesten har som kjent portrettkunsten gjennom århundrer vært en sentral billedtype tuftet på behovet for realistiske avbildninger. Med modernismen og fotografiet ble genren generelt sett marginalisert, samtidig ble den portrettertes personlighet viktigere enn fysiognomisk likhet. Gundersens portretter vitner om at kunstneren både er vel bevandret i kunsthistorie, litteratur og filosofi og er utpreget reflektert i sitt valg av motiv og virkemidler (gjørne uttrykt også verbalt, i titler og tekster). Hans portrettgalleri omfatter en rekke kjente, levende og avdøde personligheter, helst hentet fra forfatternes rekker, men også fra andre felt av samfunnslivet. Modellene er ikke bare gjenkjennelige, men på en slående måte idet Gundersen aksentuerer de utpregete trekkene, det være seg utseendemessig, i sinnelag og temperament eller som samfunnsaktør. Hans portretter kan således ha noe av karikaturens outrerte form; felles er også ofte en humoristisk snert. Det er imidlertid ikke bare Gundersens karakterskildringer som fascinerer. Fundamentalt for hans portrettkunsts særpreg er selve tresnittstilen. Typisk er en forenklet figurbeskrivelse kombinert med en til dels ganske livlig mønstring av flaten som Gundersen gjerne benytter som et assosiasjonsskapende sjikt basert på referanser til ulike forbilder og kilder han har benyttet for bildets idé og utforming.

Tresnittet var ved århundrets slutt slett ikke en utdatert uttrykksform, slik noen svært trendopptatte kritikere kunne hevde. Teknikkens tradisjoner og særlige billedmessige muligheter og begrensninger fortsatte å anspore og utfordre unge til å finne sine spesielle



Tore Hansen
Solvogn (1989)
Tresnitt på papir
42,3 × 38,6 cm





Tom Gundersen
Kjell Askildsen (1998)
Fargetresnitt på papir
31,9 × 42,3 cm
© Tom Gundersen / BONO 2019

løsninger. Slik tresnittet vil gjøre også i fremtiden, med varierende styrke og fornyelse, slik den har gjort i norsk grafikk ikke veldig gamle, men livskraftige historie.

- 1 Strekstilen var ikke enerådende, heller ikke kun trykk i sort-hvitt. I det såkalte tontresnittet, som ble utviklet i begynnelsen av 1500-årene, er flatevirkningene grunnleggende sammen med dempet fargebruk, gjerne i ulike valører av en farge.
- 2 Willums kan ha inspirert Knut Rumohr, som er omtalt nedenfor, og Håkon Stenstadvold, som i 1934–1935 illustrerte Hamsuns *Victoria* med trestikk.
- 3 En tidlig versjon ble vist på Høstutstillingen i 1939, Gauguin fortsatte imidlertid arbeidet med platene til 1942.
- 4 Intervju med Jan Askeland, *Verdens Gang*, 19.11.1949.
- 5 Mais (Marie Fearnley), *Dagbladet*, 26.2.1942.
- 6 Som trykkfarge benyttet Finne til dels såkalte freskofarger som han rev selv. Betegnelsen freskofarge er ikke profesjonell, men ble brukt om et fargepulver som tålte kalk og som ble ført av Engebretsens fargehandel i Oslo.
- 7 Rolf Rude var bl.a. formann i Norske Grafikere fra 1953 til 1964. De som i hans artikkel representerte det nye og friske er: Paul René Gauguin, Thomas Breivik, Thorbjørn Egner, Henrik Finne, Rolf Kristiansen, Knut Rumohr, Håkon Stenstadvold og Frithjof Tidemand-Johannessen. Ikke alle er i ettertid blitt stående som del av «skolen». Rolf Rude, «Fargetresnitt», *Kunsten Idag*, hefte 4, Oslo 1947, s. 19–20.
- 8 Widerberg traff Povel Christensen under et studieopphold i Bergen i 1956.
- 9 Hoveddelen av dette arbeidet ble utført i 1964, men boken, med André Bjerkes oversettelse, ble først utgitt i 1974 (med gjengivelse av 12 tresnitt). Nå syntes ikke Widerberg å ha lagt særlig vekt på den bokmessige sammenhengen bildene skulle settes inni. Trykkene er utført i ulike formater og er mye større enn det som ville være naturlig i en bokutgivelse.
- 10 Bl.a. med innfarging i kombinasjon av høytrykk og dyptrykk, noe som naturlig fører til variasjon mellom eksemplarene.
- 11 Den første fasen i trykkerisamarbeid med V. Ronjev, den andre med Dag Rebeyrol, den tredje med Lu Daxiang.



Gunnar
Danbolt

GRAS
og LYN

To kunstnergrupper
på 1970-tallet



Per Kleiva
Amerikanske sommerfugler (1971)
 Fargesilketrykk på papir
 32,4 x 42,3 cm
 © Per Kleiva / BONO 2019

Endringene i løpet av 1960-tallet

I 1960 kom det på Dreyers forlag ut en essaysamling i Oslo med tittelen *I mangel av opprør. Elleve unge ser på sin samtid*. Disse unge hadde forskjellig bakgrunn, men de var alle i større og mindre grad preget av pessimisme. Yngvar Ustvedt oppsummerte det slik:

Vi var ladet med religiøsitet, men hadde ikke noe å tro på. Helst av alt ville vi beundre, men vi fant ikke noe å se opp til. Vi ville kjempe. Gå i bresjen for noe, stå på barrikaden, ikke slite for brødet i velferdsstatens tredemølle... Den moderne tilværelse er tomhet, meningsløshet og absurditet.¹

Det var i 1960, da de fleste intellektuelle mente at førkrigstidens bevegelser – kommunismen, psykoanalysen osv. – for lengst var utgått på dato. Så kom Vietnamkrigen i 1963, selv om det først var i siste halvdel av tiåret man for alvor i Vesten oppdaget hva denne krigen faktisk representerte. Den kom til å rasere våre fasttømrede politiske forestillinger om verden omkring oss. Særlig gjaldt dette vår nærmeste allierte, USA, som vi hadde fått vite var vår trygge støtte i den kalde krigen. For vi oppdaget at USA førte en imperialistisk utenrikspolitikk, bl.a. i Vietnam, drevet frem blant annet av kapitalismens umettelige behov, selv om kampen mot kommunismen ble anført som hovedårsak. Samtidig med dette ble det i tillegg klart at kapitalismen hadde ført til en økologiske krise av uante dimensjoner – ødelagte skoger, forurenset vann og hav osv.

Plutselig var det all grunn til opprør, men et opprør kan ikke bare være *mot* noe. Det må også ha et mål å arbeide for – en drøm, en utopi. Og her kom maoisme-leninismen inn som en redning, akkurat rundt 1968. I Norge førte dette til dannelsen av et nytt parti – Arbeidernes Kommunistparti (marxist-leninistene) eller AKP (m-l) – tuftet på marxismen-leninismen-Mao Tse Tungs tenkning. Partiet ble riktignok først stiftet i 1973, men allerede i 1967 var det forberedt gjennom den såkalte SUF-bevegelsen (Sosialistisk Ungdomsforbund). Dermed hadde man en tro å kjempe for, som var

skarpsindig nok i flere av sine analyser, for de pekte overbevisende på mange av de svakheter som rådet i våre vestlige samfunn. Problemet var at de løsningene man fant hos Marx, Lenin og Mao ikke var like sterke, fordi de bygget på troen alene. Det så man riktignok ikke så lett på 1970-tallet, fordi man lirket det til slik at det virket som om deres politiske løsninger sprang logisk nødvendig ut av deres politiske analyser.

Dermed hadde man – for å henspille på Ustvedts ord – igjen noe å tro på og se opp til (Marx, Lenin og Mao), noe å kjempe for, gå i bresjen for og stå på barrikaden for. Og det gjorde man da også.

I *I mangel av opprør* hadde også Johan Galtung et essay med tittelen *Skeptikeren og entusiasten*,² hvor han viser hvordan våre vestlige demokratier passer som hånd i hanske til en skeptisk holdning. For her lever man «uten drømmen og håpet, kjølig og iakttagende, fylt av motstridende følelser, men utvendig et uttrykk for ro og besindighet, ikledd de beste intellektuelle dyder som kjølig vurdering av *fakta* og rolig avveining for og imot». Entusiasten derimot er et menneske som tror – «en mann med en drøm, et løfte, et håp, en tanke – en tro».

Mange av de unge kunstnerne på slutten av 1960-tallet var akkurat entusiaster. De var som så mange andre opprørte over amerikanernes herjinger i Vietnam, men også – i likhet med flere av forfatterne i *I mangel av opprør* – av forbrukersamfunnets grove materialisme i tillegg til i-landenes utbytting av u-landene. De hadde gjennom studiegrupper i SUV fått en ny visjon, en drøm om et nytt klasseløst samfunn hvor alt det de reagerte mot var borte. Men veien dit gikk – det var ikke til å unngå – gjennom en «væpna revolusjon».

Kunsten blir nødvendig

Som unge kunstnere fikk de nå en oppgave, en politisk funksjon, som både gikk ut over det rent estetiske og gjorde deres virksomhet nødvendig. De skulle gjennom kunsten gjøre folk oppmerksom på den urett som særlig USA og dens kapitalistisk-inspirerte imperialisme voldte i verden, og da særlig i Vietnam. Men også vise til hvordan man kunne endre verden til det bedre. Derfor måtte kunsten være til for folket og da særlig for arbeiderne. Man måtte få dem til å innse hvor viktig det var at de nå tok makten gjennom en revolusjon slik at forholdene kunne forandres. Men hvordan skulle man få kunsten ut til folket?

På dette punktet ble de hjulpet av en opprinnelig japansk teknikk, silketrykket, som rundt 1900 ble tatt i bruk av reklamen i USA. Amerikanske POP-kunstnere utviklet den videre. Den gjorde det mulig både å trekke inn fotografier i bildene, få jevne, kraftige fargeflater og klare linjer. Og ikke minst viktig: trykke store, helt like opplag. Det var en effektiv måte å gjøre kunsten immun for de kapitalistiske markedskreftene på, for et masseprodusert og billig grafisk blad lot seg knapt kapitalisere til vare. Utstyret som trengtes var heller ikke særlig kostbart – men istedenfor at hver kunstner skulle ha sitt eget utstyr, besluttet de norske politisk-engasjerte kunstnerne i Oslo å lage et arbeidsfellesskap, som de ga navnet GRAS. Det skjedde i 1969–70. Dermed kunne prisen ytterligere senkes. Gruppen besto etter hvert av 14 kunstnere, men av disse var det i særlig grad Per Kleiva, Willi Storn og Anders Kjær som primært arbeidet med grafikk.

GRAS-gruppens arbeider

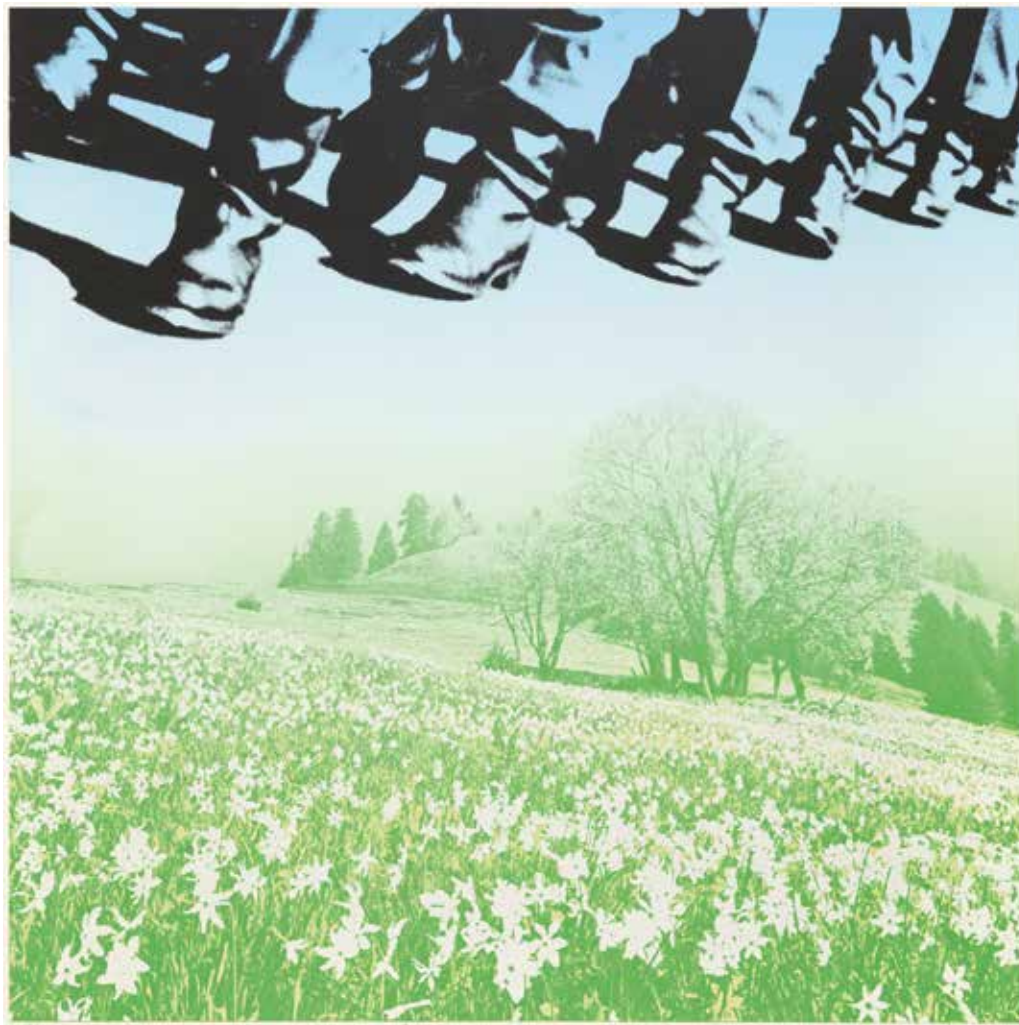
Det er naturlig å starte med Per Kleiva (1931–2017), både fordi han som politisk kunstner var tidligst ute, og fordi han var en art ukronet leder for dette kunstnerfelleskapet. Allerede i 1966 hadde han begynt med silke-trykk, men det var med trykket *Helsing til Ho Chi Minh* (1969) at han innledet den politisk-engasjerte grafikken. (Kjartan Slettemark hadde vært tidligere ute med sin Vietnam-maleri/collage – allerede i 1965). Riktignok er ikke Kleivas trykk i seg selv politisk – det består nederst av en rekke bølgende diagonaler fra mørkblå og i fire steg opp mot en nesten hvitblå. Over dette et klart rødt felt. Og litt til venstre på de to øverste bølgene og litt inn på det røde feltet en gul lotusblomst. Bildet kan leses som et landskap med et bølgende hav og en intens rød morgenhimmel med en stor lotusblomst flytende på vannet. Det som gjør bildet politisk er tittelen, for Ho Chi Minh, som døde akkurat i 1969, var leder av FNL – den nasjonale fronten for frigjøring av det sørlige Vietnam – og deres flagg besto av to horisontale striper: en rød øverst og en blå nederst med en gul stjerne på midten. Som Harald Flor har gjort oppmerksom på er det faktisk noen likheter mellom FNL-flagget og Kleivas trykk, men ikke slik at vi ville finne på å tenke på det, om ikke tittelen hadde satt oss på sporet.³ Når stjernen er byttet ut med en lotusblomst, er det for å uttrykke et ønske og et håp om fred, for lotusblomsten er et fredssymbol i Orienten. Og den røde himmelen kan antyde en ny dag, en ny tid.

Dette trykket sier det meste om hvordan Per Kleiva arbeidet som politisk kunstner. Han reduserte ikke silke-trykkene til enkle plakater, men lot bildene beholde den mangetydighet som kunsten alltid må ha for å kunne overleve. Dette gjelder også hans mer kjente trykk som *Blad frå Imperialismens dagbok 1–3* (1971) og *Amerikanske sommarfuglar* (1971). For selv om han i begge disse har anvendt pressefoto fra Vietnam-krigen, har Kleiva maktet å gi dem estetiske kvaliteter som gjør dem aktuelle utover den tid og situasjon som de ble laget i.

Det samme kan sies om noen av Anders Kjærs silke-trykk. Hans *Requiem* (1971) over Che Guevara, som ble



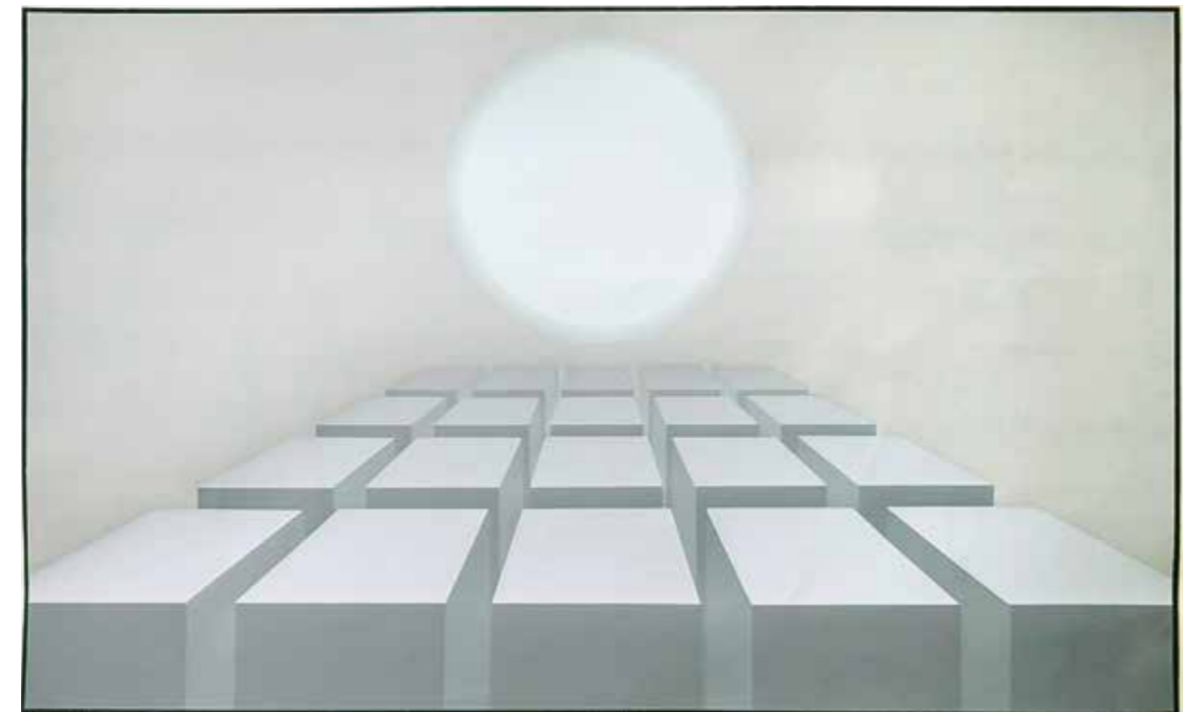
Per Kleiva
Helsing til Ho Chi Minh (1969)
 Serigrafi, farve, på papir
 29,6 x 21,8 cm
 © Per Kleiva/BONO 2019



henrettet i 1967, og de to silketrykkene fra 1974: *Mao – den oppgående sol* og *Syd-amerikansk interiør*, forener på samme måte som hos Kleiva det estetiske med det politiske slik at de ennå fungerer godt som bilder, selv om budskapet kanskje ikke lenger er like aktuelt.

Akkurat dette utgjorde også et problem, for det var vel knapt arbeidere som kjøpte disse trykkene, selv om prisene hadde gjort det mulig. Det var i stor grad rike kunstsamlere i Holmenkollåsen og kunstinteresserte studenter uavhengig av partifarge. Jeg var på denne tiden i et meget vakkert hjem på beste vestkant i Oslo, og over sofaen tronet Kjærs *Mao – den oppgående sol*. Eieren var meget stolt av det, selv om han på ingen måte var tilhenger av hverken Mao eller AKP.

Willi Storn var også svært aktiv på denne tiden, men ikke i samme grad med silketrykk. Han brukte ofte de mer tradisjonelle mediene, som litografi og dyptrykk. Skjønt han kunne også kombinere litografi og silketrykk, som i *Fredselseren* (1971). Hans stil var en helt annen enn Kjærs og Kleivas, influert som han var av Marc Chagall og til en viss grad også av Pablo Picasso. Det gjør bildene hans mer mangfoldige – de yrer ofte av liv – men har kanskje ikke den samme klarhet og kraft som Kleivas og Kjærs. Skjønt i serigrafiet *Morgensol* fra 1972 har han funnet et enkelt og slående uttrykk, nemlig bildet av Mao inne i en sol – ikke ulikt Kjærs – i toppen av et blomstrende tre med hvite blomster omkring (for her blomstrer virkelig de hundre blomster, som Mao som kjent uttrykte det).



Anders Kjær
Requiem over Che Guevara (1971)
Serigrafi
65×80 cm
© Anders Kjær/BONO 2019

Anders Kjær
Solens begravelse (1972)
Serigrafi
100×70 cm
© Anders Kjær/BONO 2019

Neste oppslag:
Anders Kjær
Ny morgen (1971)
Fargesilketrykk på papir
42,3×34,5 cm
© Anders Kjær/BONO 2019

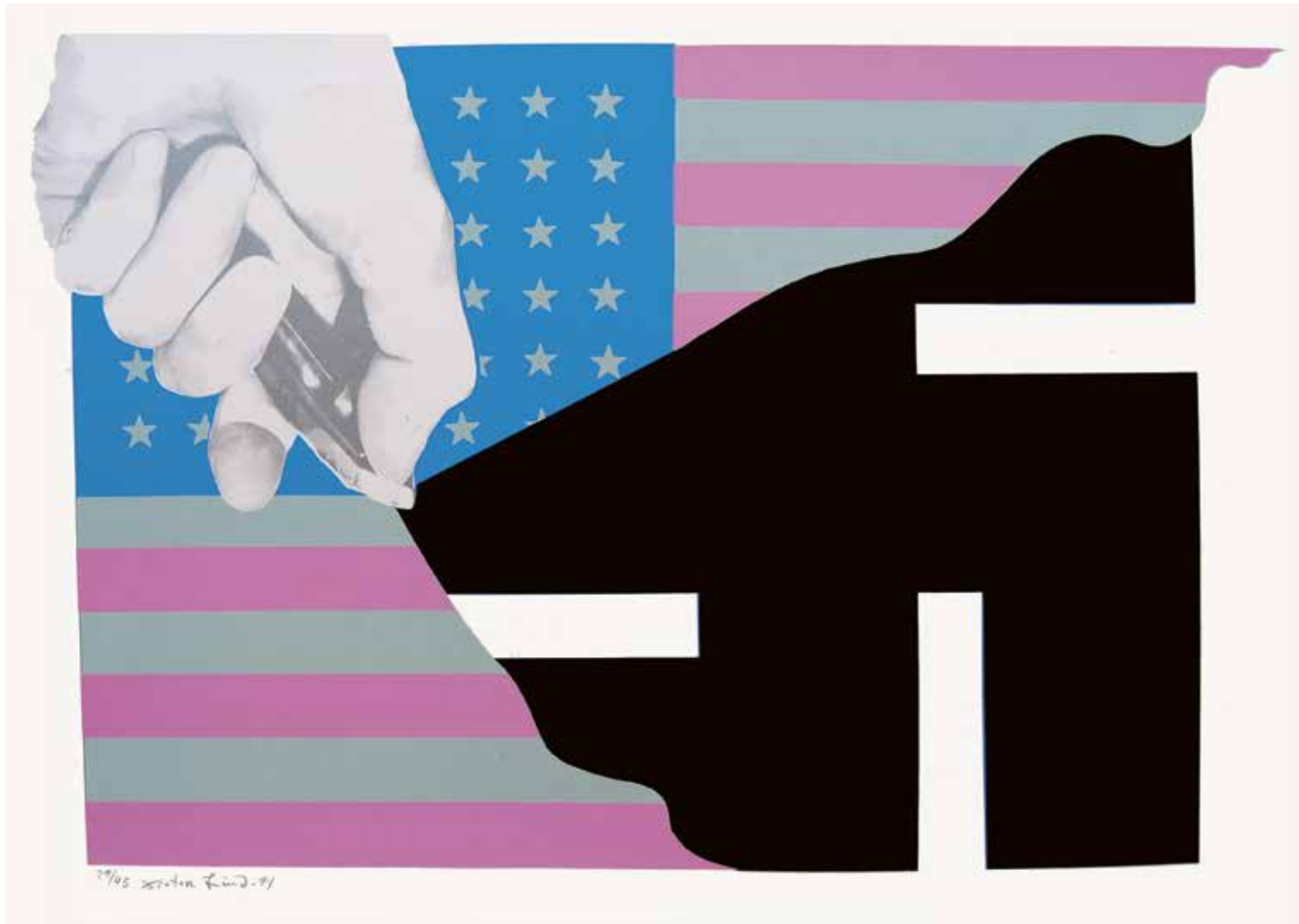




Willi Storn
Fredselseren (1971)
 Fargelito/silketrykk
 75x55 cm
 © Willi Storn/BONO 2019



Willi Storn
Mao (1971)
 Silketrykk
 65x54 cm
 © Willi Storn/BONO 2019



Victor Lind
USA 1971 (1971)
 Serigrafi
 50 x 75 cm
 © Victor Lind / BONO 2019



Victor Lind
Hjelpestikker (1971)
 Serigrafi
 42 x 70 cm
 © Victor Lind / BONO 2019

Victor Lind var kan hende den mest hardtslående og direkte – som i *Natttrytter* (1972) hvor vi ser en politikonstabel til hest mot en enorm måne. Det hadde gjort seg godt i grafikk, men det er malt i olje og akryl på lerret.

GRAS-gruppen flyttet i midten av 1973 til Nora fabrikker i Maridalsveien 3 og ble omgjort til et andelslag, og i begynnelsen av 1974 ble gruppen formelt oppløst. Når denne gruppen fikk så stor betydning – for det har den fått – skyldes det mange faktorer. Deres bruk av silketrykket, hentet fra amerikansk POP-kunst, fikk stor betydning også for andre grafikere. Ikke minst fordi mange av dem, som Per Kleiva, var fremragende kunstnere, og gjennom arbeidene sine fikk demonstrert hvilke muligheter silketrykket representerte. Men også fordi de som sosialister hadde en politisk plattform som de kunne arbeide utfra. Det var grunnen til at deltok i mange forskjellige kunstpolitiske aksjoner, og for eksempel var svært involverte da BKS (Bildende kunstneres styre) ble omgjort til NBFO (Norske Billedkunstneres fagorganisasjon) og ikke minst at de var ganske avgjørende for at Kunstneraksjonen i 1974 ble vellykket.⁴

Selv om grafikken var viktig for mange av medlemmene av GRAS, var det ikke alle som primært arbeidet med grafikk. Hverken Morten Krohg eller Victor Lind, som begge var sentrale medlemmer av gruppen, anvendte grafiske teknikker i særlig grad. Men de som gjorde det, fikk desto større innflytelse, ikke minst fordi de aldri lot seg temme til å bli sosial-realister i sovjetisk forstand, selv om partiet egentlig ønsket nettopp det. Særlig for Kleiva var et slikt program – som var vedtatt på den sovjetiske forfatterkongressen i 1934 – helt uaktuell. Han likte ikke ideologiske «fasitsvar».⁵



Morten Krohg
Summer Blonde (Hot Summer. Newark 1967)
 (1971)
 Serigrafi
 60,5 × 76,5 cm
 © Morten Krohg / BONO 2019



Morten Krohg
Folkets kunst (1972)
 Serigrafi
 68 x 80 cm
 © Morten Krohg/BONO 2019



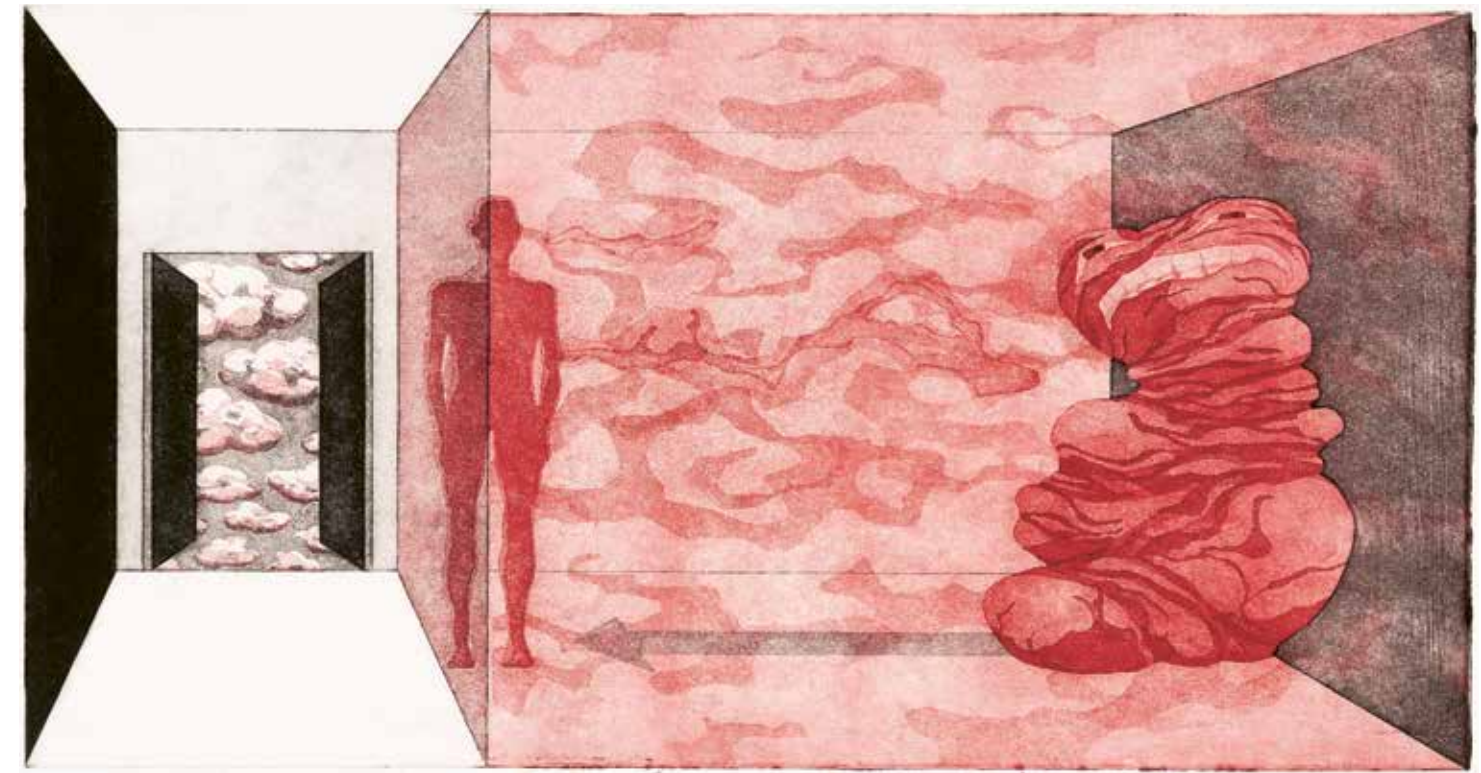
Morten Krohg
Rød Fane (1972)
 Serigrafi
 100 x 67 cm
 © Morten Krohg/BONO 2019

Den bergenske LYN-gruppen

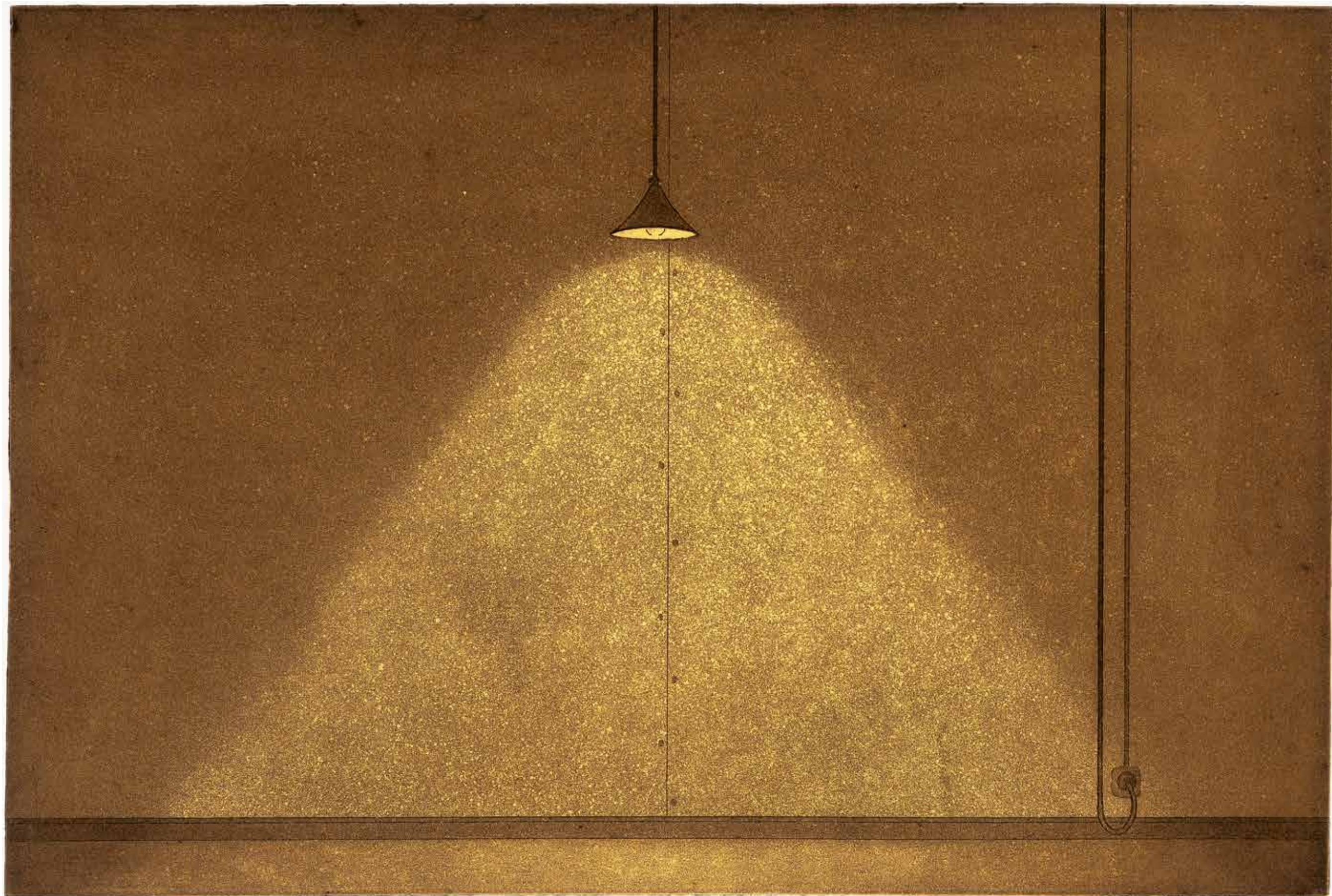
I Bergen var den kunstneriske situasjonen en helt annen enn i Oslo. Da LYN-gruppen ble etablert i 1972 i Bergen var det kun snakk om et arbeidsfellesskap. En gruppe bergenskunstnere hadde fått leie deler av Finnegården på Bryggen i Bergen og der var det i tredje etasje plass både til et galleri, Galleri 1, og verksteder. Galleriet var først ute. Det ble til allerede i 1969 med sine hvitmalt, ubehandlede tømmervegger og et tak som ikke var høyere enn at man nesten kunne ta i det. Det var den nesten legendariske Asbjørn Brekke, maler og grafikklærer på Kunsthåndverkskolen i Bergen, som tok initiativet til dette. Fordi det var relativt god plass ved siden av galleriet, mente Bård Breivik at man kunne utnytte dette til verksteder – ikke bare for en eller to, men for flere i et atelierfellesskap. Begrunnelsen var typisk for Bård Breivik, nemlig at dette var en ypperlig måte å få litt «fart i sakene» på. Skjønt den egentlige grunnen snarere var, som han også understreket, at man som kunstnere kunne oppnå mer samlet enn hver for seg, særlig når det gjaldt å søke utstillingsplass og støtte fra det offentlige osv. Noen felles filosofi eller ideologi var det ikke snakk om – det var et rent praktisk samarbeid. Kunstnerne arbeidet da også hver for seg – bare Gerhard Stoltz og Bård Breivik samarbeidet i begynnelsen om noen få prosjekter.

Bergen kommune ga dem penger til nødvendig oppussing av lokalene. Blant annet fikk de et verksted for silketrykk, men fordi økonomien var skral, lånte de ofte verkstedet ut til andre, også til øvingsrom for pop-grupper. Arvid Pettersen som var med i LYN-gruppen fra begynnelsen av, har skrevet at man innad i gruppen kalte verkstedet for *Heartbreak Hotel*, fordi når noen i gruppen «hadde problemer på hjemmebane» var det ikke uvanlig at de følte «seg tvunget til å søke ly på verkstedet for en dag eller to». Også han understreker, som Bård Breivik, at:

LYN-gruppen var velsignet fri for tyngre ideologiske påbud og regler. Jeg erindrer bare to imperativer. Nummer én: Vær straight (i



Asbjørn Brekke
Figur i rødt (1971)
Akvatint
39,1×24,5 cm



Asbjørn Brekke
Interior A 2 (1973)
Etsning
37×24,9 cm



Gerhard Stoltz
Mönch am Meer (1978)
 Silketrykk
 43,9 × 56,8 cm
 © Gerhard Stoltz / BONO 2019

betydningen cool) uansett hvilke grenser du tøyer og hvilke friheter du mener du har krav på. Ja, vi tøyde grenser – og vi tok oss friheter. Som kjøre-regel nummer to: Okkuper aldri informasjon til din egen fordel – del den med de andre! Lette regler å forholde seg til i og med at det hersket full kunstnerisk frihet i gruppen til å artikulere seg fritt og freidig innenfor den disiplin og det formspråk den enkelte syntes var mest tjenlig for sine visjoner om kunst og fremtiden. Arbeidene spente fra konseptuell avantgardisme til tradisjonsrelaterte, figurative løsninger i ny tapning.⁶

Dette skulle være tilstrekkelig for å få frem en avgjørende forskjell i forhold til GRAS. Den første hadde en ideologisk plattform både for sin kunst og sine mange politiske aksjoner, mens LYN kun var et verkstedsfellesskap uten hverken en ideologisk eller politisk plattform. Men én ting hadde de likevel felles – at grafikken bare var ett mulig medium blant flere andre. På utstillingen *Bellevue*, *Bellevue* i Oslo Kunstforening i 1972, som intendant Hans Jakob Brun fikk i stand, var det særlig arbeidene til Bård Breivik og Gerhard Stoltz som vakte oppsikt fordi de for første gang introduserte konseptuell kunst i Norge. Eller som Bård Breivik kalte det: «Første gang det virkelig tok fyr i kotelettene av noe som fant sted utenfor Oslo». Kritikken var til dels voldsom, men det var ikke først og fremst grafikken som forårsaket reaksjonene. Like fullt var flere av LYN-gruppens medlemmer grafikere – det gjaldt særlig Birger Larsen og Svein Rønning.⁷

Utstillingen «Bellevue, Bellevue» i Oslo Kunstforening ble i grunnen den første markering av LYN-gruppen, selv om ikke alle de 12 kunstnerne på utstillingen var med i gruppen. Svein Rønning uttalte til John O. Egeland i VG (24.03.1972) at «noe av det viktigste som har foregått i Bergen er at uttrykksmåtene er blitt så varierte. Før hadde f. eks. grafikken mye til felles over hele Vestlandet; den var mørk og tung og fikk merkelappen «Vestlandsgrafikk». For som Even Hebbe Johnsrud understreket (Aftenposten 05.04.1972) var utstillingen fri for romantikk eller ortodoks idé-kunst, derimot Conceptual Art,

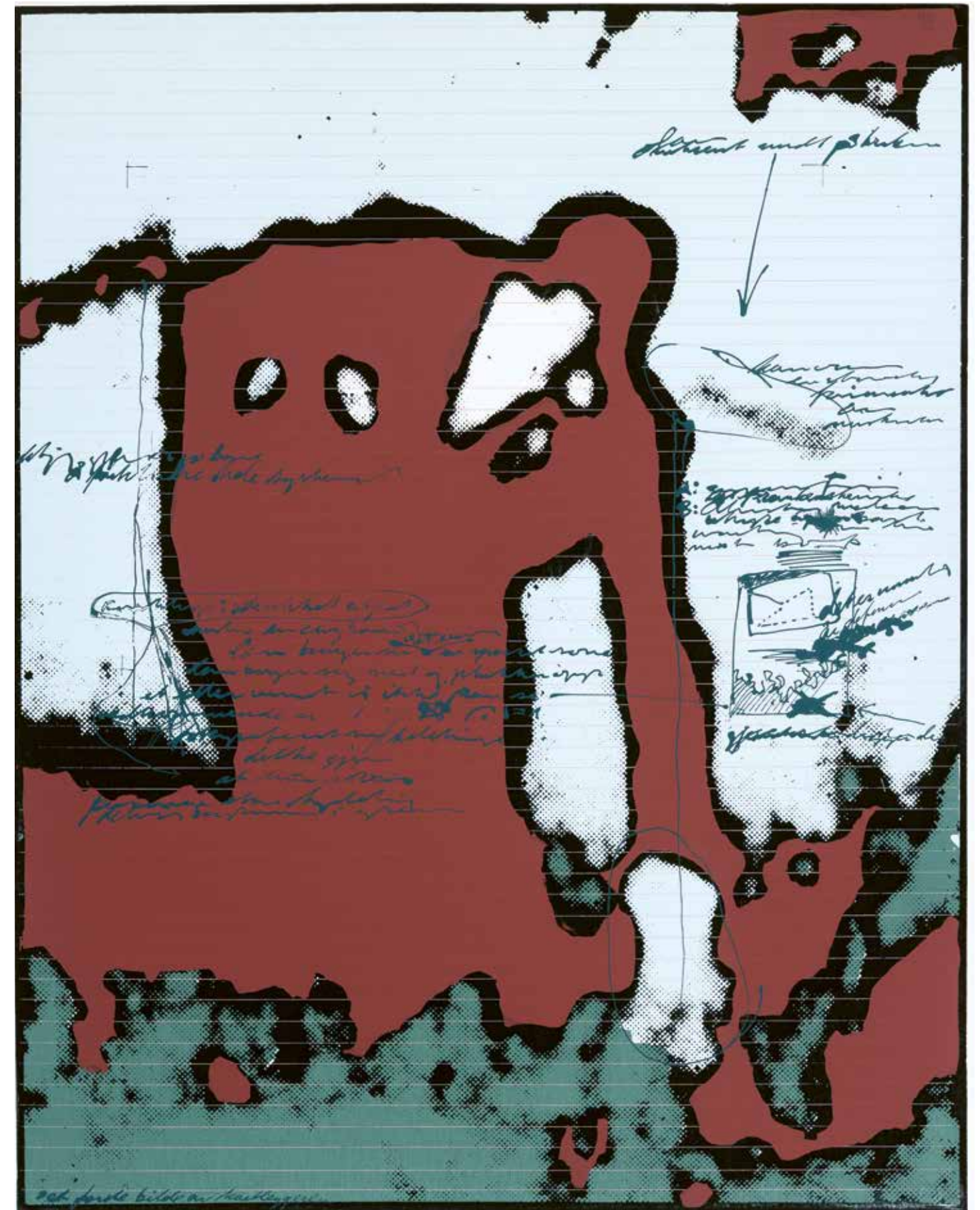
engelske impulser som fra gruppen Stockwell Depot, maleri og grafikk med spor etter Palle Nielsens innflytelse på yngre norsk kunst, og innlegg i samfunnsdebatten bygget på science fiction og på massemedia-kult».

Johnsrud fremhevet faktisk grafikken, som han mener var både «teknisk raffinert og innholdsmessig interessant, med kontaktflate både til svensk og til amerikansk kunst. Den mest markante profil finner vi allikevel i grafikken hos Birger Larsen, hans radering «Alle er vi like, men det er utenpå», har gitt en gammel satirisk form nytt ansikt». Også Harald Flor var i sin kritikk (Dagbladet 10.04.1972) opptatt av Birger Larsens grafikk – han skriver at «de også er rike på kommentarer, men disse formidles via en humor som har sterke surrealistiske innslag. Surrealismen er imidlertid ikke som hos så mange i noen ferdig form, men et naturlig biprodukt med en til tider sprelsk fantasi. Likevel vil man finne mer enn underfundigheter i Larsens arbeider, idet dobbeltbunnen ofte får et islett av uhyggelig klang».

På «Bellevue, Bellevue» var også grafikerer Kjell Bendiksen representert med både aquatiner og lino-snitt som viste forskjellige fremtidsvisjoner, men han tilhørte ikke LYN-gruppen. Det gjorde derimot Svein Rønning som viste grafikk hvor han hadde inkorporert fragmenter fra tidens medier – i håp om å få frem hvordan mediene manipulerer oss i ulike retninger.

En gjennomgang av grafikken fra LYN-gruppen

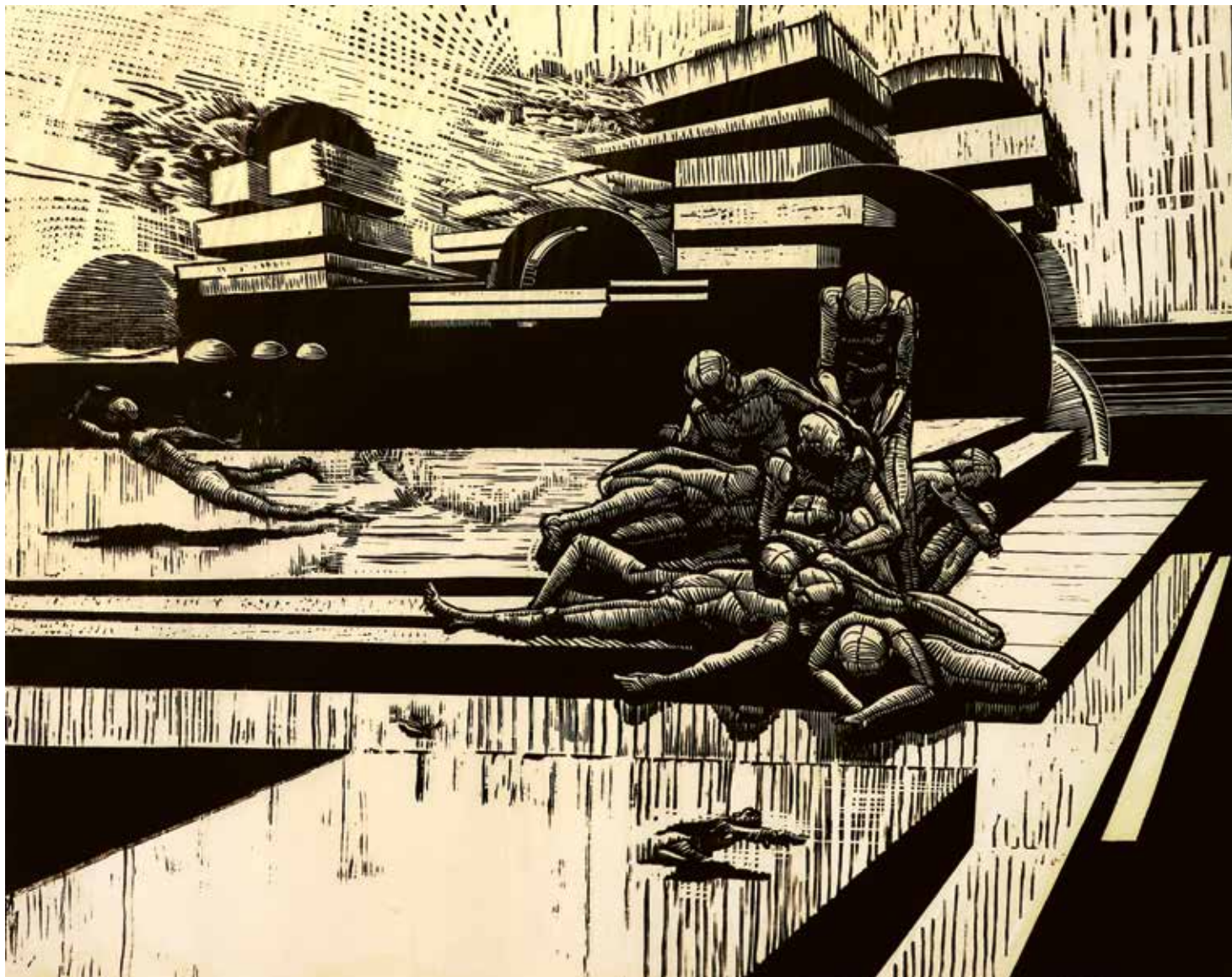
Som vi har sett var grafikk noe flere av LYN-gruppens medlemmer fra tid til annet arbeidet med, men selv om de hadde et grafisk verksted, drev de fleste med andre ting ved siden av – maleri, skulptur og ikke minst konseptuelle prosjekter. Det var primært Birger Larsen og Svein Rønning som arbeidet mest med grafikk, men fra 1975 gjorde også Gerhard Stoltz det i kortere perioder. Han hadde fått opplæring av Larsen og Rønning. Vi skal her gi en kort presentasjon av særlig Birger Larsen, Gerhard Stoltz og Svein Rønning.



Svein Rønning
Jaktscene IV (1973)
Serigrafi
57 x 45 cm
© Svein Rønning/BONO 2019

Neste oppslag:
Svein Rønning
Sølvkua (1976)
Serigrafi
55 x 88 cm
© Svein Rønning/BONO 2019





Kjell Bendiksen
Den tredje stein fra solen (1971)
 Linosnitt
 51×64,5 cm

I LYN-perioden arbeidet Birger Larsen først med etsninger. De bildene man primært husker av ham var interiører, ganske enkle interiører, men med vindusutsikter som var langt fra like enkle. De var tvert i mot meget detaljrike og hadde et innhold som ofte grenset til det surrealistiske. Han hadde en fantasi som tryllet frem de underligste fenomener, nærmest som troll av eske. Fylt av humor, men ofte med en alvorlig undertone. Også silketrykkene hans hadde noe av det samme, men på en helt annen måte. For her opererte han på den ene siden med fotorealistiske landskaper med objekter som ikke passet helt inn og dermed skapte en underliggjørende virkning. Men på den andre siden hadde han også mer abstrakte bilder preget av geometriske former som ikke var helt ulike hans tidligere interiører.

Gerhard Stoltz var i sine grafiske arbeider primært opptatt av fargevariasjoner ut fra ulike innfallsvinkler, og slik svært forskjellig fra de øvrige. Grafikk var noe som kun opptok ham i to korte perioder.

Svein Rønning derimot var primært grafiker på denne tiden. I likhet med Birger Larsen arbeidet han på slutten av 1960-tallet og i begynnelsen av 70-årene hovedsakelig med etsninger og begynte etter hvert med serigrafier. Men i motsetning til Larsen var Rønning mer politisk eller i hvert fall mer eksplisitt politisk i bildene sine. Men likevel på en mer avdempet måte enn GRAS-gruppen hadde for vane. I 1973 laget han tre fargede silketrykk, kalt *Månedansere*. I *Månedansere III* ser vi på en gulgrå bakgrunn – er det månens overflate? – en firbent brun skapning med en lysere hale snuse mot underlaget. Vi aner snuten og ett øre. Det kan virke som om vi ser hele scenen gjennom en kikkertlinse, for overflaten er delt i fire med en markert midte litt nedenfor til venstre for dyret. En svart pinne står litt høyere oppe mot den blå himmelen øverst. Finnes det virkelig levende vesener på månen? Eller er menneskets beste venn blitt med i en månerakett? Trykket kan tolkes på flere måter, men også som et innlegg om teknologiens følger. For er det slik at alt vi mennesker berører, rammes av våre forurensende hender?



Svein Rønning
Jaktscene II (1974)
 Serigrafi
 51×74 cm
 © Svein Rønning/BONO 2019

Gunnar Danbolt

1970-tallet var jo en tid hvor den teknologiske utvikling hadde kommet meget langt, så langt at man begynte å oppdage de problemene den hadde medført – en forurensing som delvis hadde ødelagt både hav og skoger. Flere av Rønnings arbeider handler nettopp om dette. Et godt eksempel er *Jaktscene* (1974) hvor vi ser en grønn skogscene – tett i tett med unge løvtrær – og nesten midt i bildet et rektangel i gult med svarte diagonale striper, slik man anvender på veiene våre for å gjøre oppmerksom på at nå starter et gjerde el.lign. Det dreier seg om et signal om at noe begynner, men her i skogen er det hverken et gjerde eller noe annet menneskeskapt. Skjønt tittelen antyder en jaktscene, så kanskje er det jakten som starter her. I hvert fall er skiltet noe som skurrer mot den vakre grønne skogen. Dette var noe han på denne tiden også oppnådde på andre måter, f. eks. ved å plassere et TV-apparat på en øde fjellvidde o.lign.

I *Airport III* fra 1975 ser vi to svevende menneskeskikkelser, mer eller mindre tildekket, mot en nokså lys bakgrunn. Den fremste er mørk og tydeligere enn den bakerste som er mer diffus og oppløst, men ingen av dem røper sin identitet. Tittelen kan antyde at de er i ferd med å lande, men hvem er de og hva er de i ferd med å gjøre?

Det er slik en stor spennvidde i Rønnings grafikk på 1970-tallet – ofte handler de om et sammenstøt mellom natur og kultur eller snarere natur og teknologi, men avgjort ikke alltid. Riktignok kan natur og landskap innta en fremtredende rolle i noen tilfeller, men likevel ser vi dem ikke alltid klart, fordi han ofte med tynne malingslag har malt over det fotografiske landskapet. I andre tilfeller aner vi motorveier som skjærer seg inn i landskapene og ødelegger dem.

På denne måten kan også Svein Rønning være politisk i arbeidene sine, men på en adskillig mer indirekte måte enn GRAS-gruppens. Dette gjaldt i grunnen alle LYN-gruppens medlemmer, også Arvid Pettersen som laget en rekke malerier hvor motivet var hvordan kulturen griper forstyrrende inn, ofte ødeleggende og raserende, slik at den økologiske balansen forrykkes.

Selv om LYN-gruppen ikke var like kunstpolitisk aktiv som GRAS, var særlig Svein Rønning viktig også på dette området i Bergen.

Oppsummering

I norske grafikk har både GRAS- og LYN-gruppen skrevet seg inn, men det er ingen tvil om at GRAS nok var den mest betydelige, og også gjorde mest av seg. Fremdeles står Kleivas, Kjærs og Storns arbeider fra 1970-tallet som viktige påler i norsk kunsthistorie, mens det i Bergen egentlig kun er Svein Rønning som fremdeles huskes for grafikken hans fra denne perioden. LYN-gruppen var avgjort viktig i Bergen på 1970-tallet, men da er det særlig Bård Breivik, Gerhard Stoltz, Arvid Pettersen og Svein Rønning man tenker på. Mange av de øvrige er mer eller mindre blitt borte.

1 *I mangel av opprør. Elleve unge ser på sin samtid*, (Dreyers forlag) Oslo 1960, s. 199.

2 *Ibid.* s. 51–69.

3 Ulf Renberg og Harald Flor: *Per Kleiva*, Oslo 1986, s. 58.

4 Jf. Gerd Hennum: *Med kunst som våpen. Unge kunstnere i opprør 1960–1975*. (Schibsted) Oslo 2007, s. 144ff.

5 Harald Flor: «Fra Euro-pop til globalt engasjement», I katalogen *Per Kleiva. Retrospektiv* i Trondheim Kunstmuseum 2010, s. 9.

6 Arvid Pettersen: «All That Gin and No Ice», *Bård Breivik. I'd love the key to the master lock*, (Fagbokforlaget) Oslo 2016, s. 202.

7 «Finnegården. LYN-gruppen», *Ibid.* s. 175–184.

Øivind
Storm Bjerke

Aktuell grafikk

En gjennomgang av norsk grafikk slik den blir presentert i gallerier, i museer og ikke minst på nett, gir et rikt og variert bilde av norsk grafikk. Men man blir også gjort oppmerksom på, at det er svært få som har skapt seg en posisjon som samtidskunstner alene ut fra sin innsats som grafiker. Ikke minst er det en stor gruppe som først og fremst er kjent som malere, som også har en omfattende grafisk produksjon. Det er en gruppe grafikere vi i liten grad vil komme inn på her.

Går vi til Nasjonalmuseets database for å se hva som der finnes av norsk grafikk fra de siste tjue år, kan man bli forstemt. Vi får inntrykk at dette er et felt der det nesten ikke skjer noe som vår sentralinstitusjon for kunst mener er viktig nok til å anskaffe. Dette i motsetning til hvordan grafikken ble ivaretatt i tidligere tider ved institusjonen. Avspeiler dette at grafikk har mistet sin betydning som kunstnerisk medium, eller er det i det vesentlige et uttrykk for en mangel på en målrettet innkjøpspolitikk der grafikken inngår som et av de områder som skal dekkes gjennom representative anskaffelser? Vi får håpe det siste.

Bakteppet for dagens situasjon blir her risset opp med det sene 1980-tallet som et referansepunkt. Fra midten av 1980-årene fikk vi en ny bølge av malere, som ble avløst av en periode da fotografisk kunst endelig etablerte seg på kunstscenen og en periode så ut til å tiltrekke seg all oppmerksomhet. Grafikken kunne bli opplevd som nærmest irrelevant når den nå heller ikke lenger verken var et våpen i den pågående diskusjon om kunstens rolle i samfunnet eller et medium i den løpende samfunnsdebatt. I tillegg overtok malere en vesentlig del av grafikkmarkedet, gjennom å lage opplagsgrafikk der de formidlet sitt karakteristiske språk over i et rimeligere medium. De fleste grafikerne som kom til i denne perioden, ble overdøvet av alt det som gikk for seg innenfor andre medier, ikke minst innenfor nyere fotobaserte bildeteknologier. Fotografiet spiller for øvrig en vesentlig rolle for mange grafikere, både som et skissemateriale knyttet både til opptak av bestemte motiver, som en del av utforskning av et tema og som et konkret utgangspunkt for bilder. Mye av dagens

grafikk hviler på fotografiske opptak, som ikke overføres mekanisk til en trykkplate, men for eksempel danner et utgangspunkt for et tresnitt eller en radering.

I denne gjennomgangen av norsk grafikk av i dag, er kun nålevende grafikere nevnt, med vekt på de som har dyrket grafikken som sitt hovedmedium. En rekke av våre mest betydelige kunstnere av den eldre garde, har også utfoldet seg innenfor grafikken. De fleste av disse har utviklet hovedlinjene i sin kunst allerede før inngangen til 1980-årene, og faller utenfor denne fremstillingen. Enkelte unntak er gjort for eldre kunstnere som av ulike årsaker har gjort sin vesentligste innsats innenfor grafikk og fornyet sitt uttrykk i de senere årene.

Kunstnernes fødselsår er nevnt, for å plassere dem generasjonsmessig og som en påminnelse om at kunstnerisk generasjonstilhørighet og aktualitet ikke alltid er identisk med alderstilhørighet. Noen eksempler kan nevnes for å illustrere dette. Blant våre mest kjente malere, som har en parallell produksjon av grafikk gjennom hele sin virksomhet, er Håkon Bleken, som er født i 1929. Blant de som har valg grafikken som sitt hovedområde; grafikerer Arne Bendik Sjur født i 1941, debuterte i 1967 og er fortsatt en aktuell og sentral skikkelse i det kontemporære grafiske landskapet og Guttorm Guttormsgaard, født i 1938, er fortsatt aktuell både som grafiker og som et vedvarende uroelement i norsk kunst.

Grafikkens status i lys av høstutstillingen 2018

Norges Grafikeres fonds grafikkpris, som ble opprettet i 2015, ble i 2018 tildelt Martin Stråhles verk «Painted by a free spirit». I begrunnelsen for tildelingen til heter det at: «Kunstneren formidler sin tilstedeværelse i naturen gjennom konkrete grafiske avtrykk som han siden arbeider. De taktile egenskapene og den direkte kontakten med materialene og naturen, er viktige elementer i dette monumentale arbeidet, som er laget med jord, sand og andre materialer fra stedet.» Avtrykket det henvises til i forbindelse med utdeling av grafikkprisen er



Martin Strähle
Painted by a free spirit (2018)
Jord, sand, kull og leire på bomullsverk
650 × 650 cm

neppe til figurene, men til det materielle avtrykk av konkrete materialer, som kunstneren så har bearbeidet så det fremstår enkle figurasjoner. Monumentaliteten det henvises til er først og fremst en henvisning til at det er stort, for i sitt uttrykk er det heller intimt i betoningen av det taktile i materialene. Ved å gi prisen til Stråhles bidrag til Høstutstillingen, ga juryen også uttrykk for at den «ønsker (...) å fremheve det grafiske avtrykket som en kunstnerisk uttrykksform, metode og tilnærming.»

Arbeidet, som måler 650×650 cm henger ned fra veggen og brer seg utover gulvet. Det er satt sammen av tjue rektangulære felter av bomullsstoff. De fleste av feltene har enkle figurer og tegn. Katalogen er det oppgitt som et tekstilverk utført på bomullsverk med jord, sand kull og leire. Veggteksten ved siden av verket, referer til 1800-tallets malere, som oppsøkte naturen for inspirasjon. Relevansen for Stråhles del, må ligge i at han problematiserer en slik tilnærming. Hans kunst har ingen direkte visuelle referanser til denne tradisjonen, men kan sies å fremme en tilnærming til det å oppsøke naturen og lage avtrykk av naturen, er i slekt med en praksis vi finner hos malere og ikke minst fotografer på 1800-tallet.

Tidligere i år mottok kunstneren Norske Kunsthåndverkeres studentpris i Bergen, for sitt arbeid i tilknytning til avslutning av MA studiet ved KMD fakultet ved UiB. I forbindelse med denne prisen, finner vi en begrunnelse i at kunstneren «viser i dette verket vilje til å utforske innfarging av tekstil uten fokus på det bestandige, men med lekenhet og nysgjerrighet. Verket gir assosiasjoner til urmaterialer og urmønster gjennom både fargepaletten og de stormønstrede og tilgrisede tekstilene. Det er som om tekstilene er gravd frem av arkeologer». Også dette verket var satt sammen av felt med enkle figurasjoner. Man kan spørre hvor «primitivt» dette kunstneriske uttrykket er. Referansene til helleristninger og urfolks kunst er åpenbare, men det er også referansen til en modernist som Jean Dubuffets malerier inspirert av interessen for folkekunst og kunst av sinnsyke. Dubuffets begrep om «Art Brut» – Dubuffet henviser til noe som er ekte, rent og opprinnelig. En gjennom-

gående referanse innenfor modernistisk kunst, som vi ikke behøver gå veien om arkeologien for å finne frem til. Hva tildelingen av to vidt forskjellige priser med fullstendig ulike begrunnelser viser, er at Stråhles kunst lar seg ikke innfange i gitte kategorier og tolkningsparametre forankret i en profesjonstenkning om kunst.

Grafikk er en av de kunstformer, der kriteriene har ligget rimelig fast, og der man lenge har dyrket en håndverksmessig forankret vurdering, vi kanskje helst forbinder med den gamle laugstenkning. Når Stråhles verk ble løftet frem som grafisk trykk, legges begrunnelsene fortsatt i en slik tenkning, samtidig som tildelingen oppleves som en distansering fra denne posisjonen. Stråhles arbeid befinner seg altså i et mellomrom mellom ulike kategorier, som tradisjonelt har vært vurdert ut fra kriterier utarbeidet av ulike faggrupper. Den tid er forbi blir det ofte påstått, men vi merker oss at når arbeidet blir vurdert som grafikk og som tekstil, vektlegges ulike egenskaper.

Dersom vi betoner at verket er trykt, som det avgjørende kriterium for å kalle noe for grafikk, vil arbeider som Amelia Beavis-Harrisons trykk på T-skjorter, som gjengir slagord, også kunne betraktes som et grafisk trykk. En type av trykk som vanligvis går under betegnelsen grafisk design. En kategori som har inspirert mange av våre yngre grafikere både i sin tilnærming til bildekommunikasjon og i sin form og teknikk. I lys av den ferske debatten om skillet mellom et grafisk originalarbeid og en plakat ut fra bruken av digital teknikk, betegner ironisk nok en rekke kunstnere på Høstutstillingen sine arbeider som digitaltrykk. Kobie Nel og Martin Skauen, Nicolai Freberg, Mathijs van Geest bruker også betegnelse digitaltrykk, mens Erlend Berge viser et pigmentprint og Janne Kruse Giclée-trykk. Ulla Schildt og Istvan Virag fotografier presentert som Giclée trykk, mens andre påpeker at de arbeider med analoge fotografier som er utført som print, i stedet for å benytte ordet kopiert. Bare denne lille gjennomgangen, viser en språklig usikkerhet i betegnelsen på ulike teknikker, som man kanskje ikke venter i en katalog der

kunstnerne selv står ansvarlige, men som avspeiler den reelle situasjon i den praktiske verden.

De eneste utstilte bilder som i katalogen er betegnet med en grafisk teknikk som er innarbeidet blant det allmenne publikum forbinder med kunstgrafikk, er bidragene fra Nina Björkendal (tresnitt), Julie Ebbing (tresnitt) og Daniel Persson (serigrafi).

Daniel Persson (1974) som sammen med kollegaer fra 2010 har stått i spissen for Trykkeriet i Bergen, som er et grafisk verksted og visningssted. Han arbeider med fotobasert silketrykk der motivene er hentet fra steder der urbanitet og natur går over i hverandre. Hans bidrag til Høstutstillingen inngår i denne tematikken, som kan regnes som et av de temaer norske kunstnere har befattet seg mest med de seneste tiårene.

Nina Björkendal (1977) foretar i «Dürers kleden 1–3» en refleksjon på metanivå over tresnittet i den digitale produksjonsalder. Utgangspunktet er gjengivelser av tresnitt av Albrecht Dürer som hun har lastet ned fra Nasjonalmuseets nettsider. Björkendal har redigert bildene i Photoshop og beholdt de deler som viser tekstiler. De former abstraherte figurasjoner vi kan identifisere som fragmenter av tekstiler tegnet i en maner den som har et forhold til kunsthistorie og tysk grafikk på 1500-tallet kan oppfatte som typisk for Dürer. Den øvrige del av bildene blir utgjort av avtrykk av treplater. Veien har altså gått via digitaliserte fotografisk materiale av et tresnitt, som ender opp som et nytt og selvstendig tresnitt. Denne konseptuelle tilnærming til tresnittet, som en utforsking av mediet knyttet til to ulike teknologiske tidsalder, punkterer forestillingen om tresnittet som et umiddelbart avtrykk av et kunstnersubjekt.

Julie Ebbing (1985) går tilsynelatende mer tradisjonelt til verks i tresnittet «Ikke kunst». Verket er dominert av et tresnitt trykt i rødt med teksten «ikke kul, ikke sexy, ikke mann, ikke kunst». Julie Ebbing som gikk ut fra KHiO i 2016 mottok Kjell Nupen Memorial Grant i 2017. Prisen utdeles til en kunstner som er under – eller nylig har avsluttet – sin utdanning. I forbindelse med prisutdelingen hadde Ebbing en større separatutstilling, der de grafiske arbeidene inngikk i en



Daniel Persson
Svart (2017)
Silketrykk
103 × 123 cm

Nina Björkental
Dürers kleden 3 (2017)
Tresnitt
66×93 cm





Julie Ebbing
 mitt bibliotek av grus eller
 forsvinningspunkt (2014–2018)
 Tresnitt
 500×500 cm

installasjon sammen med utskårne treplater og tegninger. Hun bygger videre på et fundament som er skapt av kunstnere som de siste to tiår har arbeidet med tegning og grafikk som sine foretrukne medier og satt disse inn i scenograferte tablåer som samler enkeltfortellingene til en større helhet. Hun har skapt sin egen symbolverden der hun drøfter kunstnerrollen både i sosialt og historisk perspektiv sett ut fra en feministisk vinkling. Det er en fandenivoldsk råhet i uttrykket som er direkte, svart og urovekkende. Det tilfører også dimensjon av engasjert sinne og sårhet.

Presentasjonen av ett enkelt arbeid av Ebbing på høstutstillingen, løsriver det fra den overgripende fortelling, som ellers kjennetegner hennes kunst. Enkeltbildet fremstår som et fragment av denne større fortellingen. I øvre kant av tresnittet er det sprayet noe som kan se ut som fragmenter av bokstaver og nederst er det limt på en bit av et annet trykk i svart, som er kuttet nedre kanten. Rifter og hull i papiret må også regnes som del av den kunstneriske bearbeiding av materialene. Hvor mye kunstneren enn skulle benekte at dette ikke er kunst, blir en slik påstand trumfet av at verket er godt integrert i det norske kunstsysteet gjennom tilstedeværelsen på Høstutstillingen. Det er vel antakelig også poenget, at uansett hvor mange ganger kunstneren tilfører sitt «ikke», blir dette del av en form for negasjonsetikk som for lengst har mistet sin opprinnelige funksjon som avantgardens strategi. Heller ikke det å antaste kunstverket oppfattet som et avsluttet og harmonisk hele gjennom fysiske angrep som å rive, dekke til eller søle til et opprinnelig verk, innebærer noe radikalt brudd med tradisjonen. Tvert imot, forsterker det opplevelsen av verkets taktile materialitet og vil bli oppfattet som er et estetisk fortrinn. De øvrige nektelsene føyer seg derimot til kategorier som går inn i den samtidige diskusjon av politikk, ikke minst kjønnspolitikk som fortsatt har sin relevans i forhold til posisjonering.

Som en yngre kvinnelig kunstner, har Ebbing i flere andre verk benyttet humoren og karikaturen til å lage poengterte visuelle ytringer rettet mot kunstsysteets mannsdominans, selv i yngre aldersklasser, der man

skulle tenke seg at kvinner hadde fått en betydelig mer fremtredende plass, men har fortsatt et tallmessig mindre antall representanter.

Fraværet av en fellesnevner for de kunstnerne som arbeider med trykte medier på Høstutstillingen anno 2018, avspeiler en situasjon i det norske kunstfeltet, der ingen enkelt ide eller uttrykksform, kan påberope seg noen dominans. Det gjelder generelt for kunstnergenerasjonene som kommer etter 1980, at der er vanskelig å finne noen samstemthet knyttet til en generasjonsbetinget fellesnevner. Det betyr ikke at det ikke at det foreligger noen ideer, kunstnere eller kunstneriske tilnærminger som fremhever seg. Innenfor grafikken avspeiler dominansen av forkjærligheten for tresnittet blant de yngre en antydning om at kanskje er det berettiget å gi tresnittet en særlig plass i omtalen av nyere norsk grafikk.

Tresnitt i fokus blant de unge

I den grad avtrykket forstått som både en reproduksjon av en matrise og som et avtrykk av en kunstnerisk ide og intensjon, har tresnittet hatt en privilegert posisjon i norsk kunstgrafikk, noe som gjenspeiles i utstillingen «Avtrykk. Tresnitt fra fem århundrer i Nasjonalgalleriet».

Ved å sette tresnittet i fokus, slik Nasjonalmuseet gjorde i «Avtrykk» er det lett å sette diskusjonen om nye reproduksjonsmedier og deres rolle som kunstneriske medier satt i en parentes. Nedtoning av tresnittet som reproduksjonsmedium er imidlertid ikke i tråd med dette mediets historisk avgjørende rolle for fremveksten av det grafiske bildet som reproduksjonsmedium. Når det kan skje, er det knyttet til at tresnitt som kunstform blir forbundet med noe opprinnelig, tradisjonelt og ekte. Samtidig har tresnittet innenfor modernismen, vært en teknikk forbundet med fornyelse.

Det siste skyldes ikke minst Edvard Munchs bidrag, som knapt kan overvurderes. Ikke minst takket være ham, tok tresnittet skrittet fra å være et reproduksjonsmedium for masseproduksjon av bilder, til et i

hovedsak kunstnerisk medium. Munch tok som ingen før ham i bruk effekter knyttet til valg av tresort og materialvirkninger. Den eksperimentelle tilnærming til tresnittet som vi finner hos unge kunstnere i dag, har sin historiske bakgrunn i hvordan Munch fornyet teknikken, gjennom sine dristige materialeksperimenter og ukonvensjonelle metoder.

I norsk kunsthistorie har en rekke kunstnere utmerket seg innenfor tresnittet, og på 1950–60-tallet kunne man snakke om en særegen tresnittskole som arbeidet innenfor en dekorativt forenklet naturalisme og tok for seg motiver forankret i norsk sosial virkelighet. Det er ikke urimelig å påstå at tresnittet kunne påberope seg en særstatus i det norske kunstbildet før grafikkbølgen på 1960–70-tallet for en stund ble skjøvet til side til fordel for teknikker som litografi og serigrafi. På 1980-tallet fikk tresnittet igjen en særlig stauts knyttet til den nye bølgen av heftig maleri, der nettopp opprinnelighet, ekthet og spontanitet igjen ble dyrket som fremtredende verdier.

Et dominerende innslag på utstillingen av tresnitt var Thomas Kilppers bidrag er en virkningsfull finale i utstillingens siste rom som han omdanner til en steds-spesifikk grafisk installasjon, «There is No Apocalypse – Only Catastrophes!». Kilpper (1956), arbeider og bor i Berlin og Bergen, der han er professor ved institutt for kunst. Han utførte arbeidet sammen med medhjelpere fra Kunst og designhøgskolen i Bergen.

Verket sto som et overbevisende argument for Kilppers påstand at tresnittet er forankret i et grunnleggende behov hos mennesket for å sette spor. Spor vi ikke nødvendigvis skal tolke som individuelle spor, men spor etter en kollektiv og sosial prosess. Utgangspunktet er et tresnitt skåret i gulvet, trykket og montert som et avtrykk i taket. Veggene er tapetsert med trykk som har et klart budskap knyttet dagsaktuelle hendelser i kunstfeltet, ikke minst konsentrasjon av rikdom på færre hender og mer private penger til kulturen. Verket knyttet seg til det samfunnskritiske aspekt som har fulgt tresnittet som folkelig billedmedium. Grafikk har vært et godt og billig medium for spredning av budskap i form av propaganda eller opplysning.

Utstillingen ga også plass for en annen gruppe studenter fra Kunsthøyskolen i Oslo – Krausekollektivet. De optrådte i roller som produsenter og pedagoger. Kollektivet innredet et velutstyrt verksted der de selv produserte bilder og der skoleklasser fikk anledning til å komme tett på hva som ligger av metodisk arbeid bak et tresnitt. Innslaget ga oss en samlet kunstnerisk opplevelse gjennom et samspill av prosess og verk, som peker på at mange av de yngre grafikerne åpner opp mot en mer performativ produksjonsmodell der enkeltarbeider inngår i samspill med verkstedpraksis, undervisning og ulike visningsformer som bryter med det tradisjonelle kunstrommet, og nærmer seg verkstedet og scenen som et ideal for fremføring av billedkunst. Det bygger også ned terskelen mellom den tradisjonelle deling av roller som produsent, verk og betrakter.

Enkeltmedlemmene i Krausekollektivet, har alle også vist et individuelt uttrykk, som peker i mange retninger der interessen for grafikk er knyttet til de estetiske muligheter som åpner seg gjennom arbeidet med kunstneriske praksiser som bunner i en problematisering av mangfoldiggjøring av bilder som både en estetisk og en sosial praksis.

Franco Cortez (1984) arbeider i ulike medier der en undersøkelse av medienes estetikk knyttet til mediet som sosial praksis blir satt i fokus. Medienes sosiale roller, arenaer og formater blir utforsket i prosjekter som kan ligge i et grenseland mellom performance, installasjon og enkeltarbeider. Han utforsker nye medier både som en formidlingsarena og en estetisk utfordring. Grafiske trykk blir en mulighet innenfor et bredt spekter av teknikker. Som grafiker ligger bildespråket opp mot fantasy-genren, med kraftfulle figurer der dyr og mennesker morfer, eller mennesker skildrer i et rollespill. Stilistisk kan det påminne om symbolismens bruk av en krysning av ornamentikk og tegneserieillustrasjoner. Marius Charles Johnsen (1990), arbeider i et grenseland mellom pop, psykedelia, dekorative geometriske mønstre der symmetri og repetisjon av de samme formelementer utgjør et sentralt innslag. Thomas Iversen (1985) arbeider med eksisterende produkter som han



Krausekollektivet
(Marius Charles Johnsen,
Eirik Mikkelsen, Franco Cortez,
Thomas Iversen (ikke tilstede))
Tresnitt i Prosess (tresnitt fra de siste fem
århundre, Nasjonalgalleriet 2015)
Installasjon, performance, 20 m²

Neste oppslag: detalj



modifiserer i den hensikt å problematisere relasjonen mellom eierskap, produksjon og verdi. Arbeidene er ofte tekstbaserte og har en enkel form med tydelige spor av den håndverksmessige utførelse. Eirik Mikkelsen (1991) arbeider i flere medier og stiler, blant annet installasjon.

For Nasjonalgalleriet laget duoen Cathrine Dahl (1980) & Ørjan Aas (1981), en forlengelse av utstillingen Avtrykk, i form av en skoleutstilling med samme tittel, der barn fikk demonstrert tresnittets estetiske potensial gjennom bilder og praktiske øvelser. De to lager bilder sammen i store formater. Enkle figurer inngår i samspill med kulisser til fortellinger om mennesker og situasjoner. Grensen mellom natur og mennesker er skjør og til dels oppløst.

Ola Jonsrud (1982), som har arbeidet med fargesterke digitalprint på lerret, men også kombinert digitalprint med tresnitt. En kombinasjon der den mest oppdaterte teknologi for masseproduksjon av bilder, møter den mest opprinnelige og enkle trykkteknologi. Interessant også ved at det peker på at digitale trykk er basert på en binær kode der informasjon og fravær av informasjon blir kodet på et vis som bringer i hu hvordan svart-hvitt grafikk er basert på den samme binære kode. I sine rene tresnitt fører Jonsrud videre en motivverden som spenner fra impulser fra grafisk design, plakats språk over tegneseriens enkle svart-hvitt ruter fram til gatekunsten. Motivene kan minne om esoteriske emblemer basert på strenge geometriske formler og har et innslag av science-fiction og mytisk symbolbruk som ender i et mørkt heksebrygg.

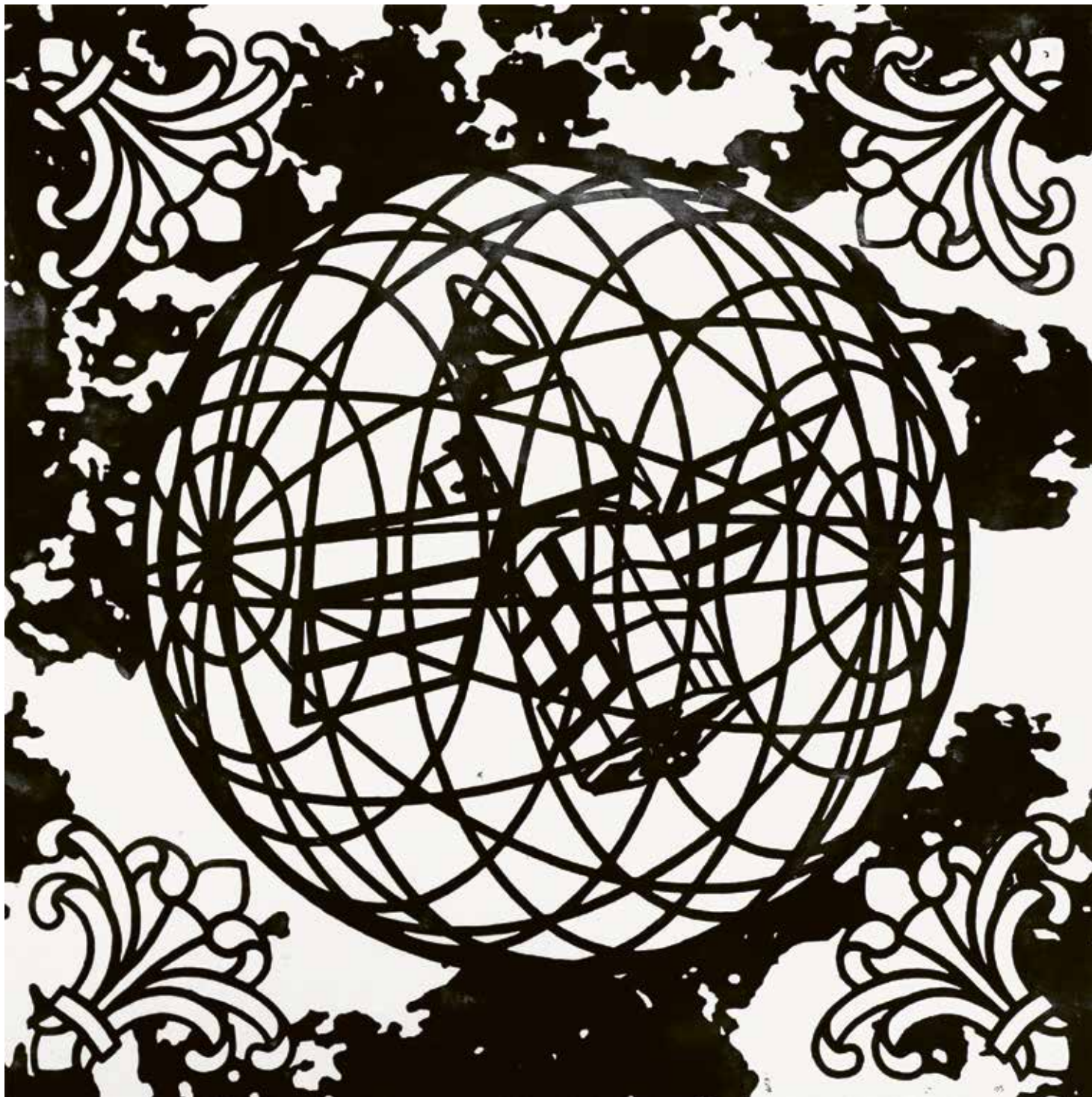
Johannes Borchgrevink Hansen (1982) og Marthe Karen Kampen (1986) en mer typisk tilnærming til tresnittet. Spesielt har Johannes Borchgrevink Hansen gitt utløp for en burlesk fantasi i ekspressive tresnitt i en direkte og enkel form, som tar utgangspunkt i raske nedtegnelser hentet fra erindringer og inntrykk fra den daglige strøm av bilder. Hos de begge aner vi også en interesse for folkekunstens frodighet både i de enkelte arbeider og i sammenføringen av grafikken isolert og i iscenesettelser av utstillingssituasjonen og gallerirommet.

Stein Fjelldal (1983) har spesialisert seg på tresnitt der både plate og trykk utarbeides som selvstendige kunstverk. Stilistisk ligger bildene i et grenseland mellom abstraksjon og figurasjon, med voldsomme og svungne ornamenter utledet av naturformer. Disse organiske formene fremstår iblant som ubestemmelige vesener. Morfingen av natur og vesener er et trekk som peker på den samtidige diskusjon knyttet til en naturoppfatning, der skillet mellom død og levende materie blir opphevet. Interessen for treplaten som kunstnerisk gjenstand, går igjen hos flere av de unge som har tatt opp tresnittet, blant andre Trude Johansen (1981). Hos henne aner man at objektet som materiell gjenstand blir gjenstand for en tenkning der figurasjonene som skjæres inn i treet bidrar til en kvalitativ transformasjon fra dødt objekt til en bærer av et bildespråklig utsagn. Objektet som en budbringer, er en tilnærming til kunstverket, som vi finner hos flere av de unge.

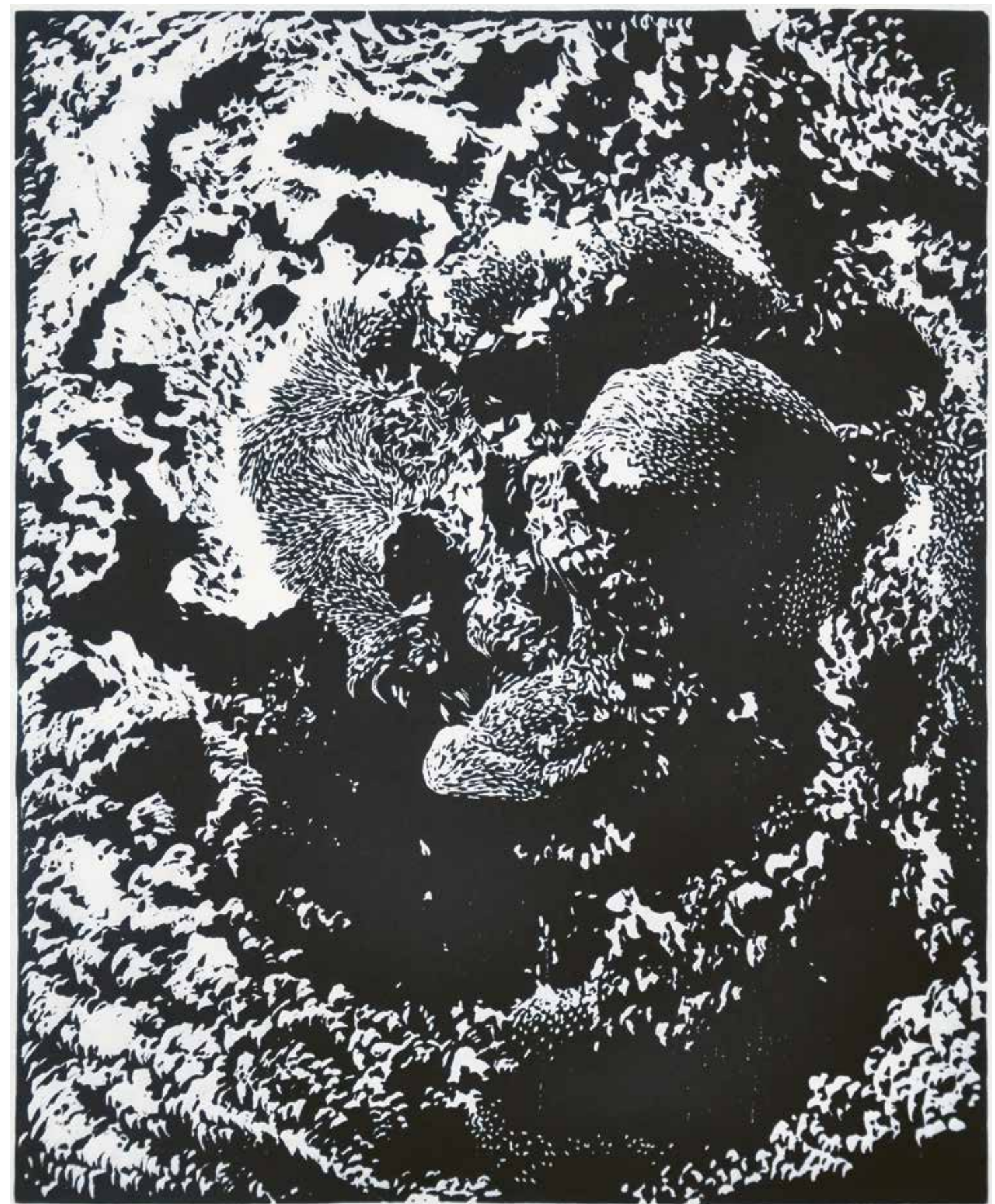
Idun Baltzersen (1987), har utført tresnitt der hun fletter sammen fragmenter av motiver relatert til bilder av unge jenter. I 2015 stilte hun ut tresnittplaten «Hestejente», 280 x 380 cm, i Kunstnerforbundet. Hun har også arbeidet med den skårete platen som installasjonselement i det monumentale arbeidet «Horizons», 2018. Karakteristisk for henne, er at hun i likhet med før nevnte Julie Ebbing, arbeider med både trykkplaten og trykket som selvstendig kunstform med et kunst og kvinnepolitisk engasjement. I kontrast til en utbredt tendens innenfor kulturindustriens bildeverden til å søke seg mot teknisk kompleksitet og bildevirkninger som er frapperende illusjonistiske, er denne typen illusjonisme sjelden å finne i kunstgrafikken, og med enkelte forbehold spesielt ikke i tresnittet. Noe som gjør det enklere å peke på estetiske virkninger som ikke er knyttet til gjengivelse av et motiv, men egenskaper ved materialene og den tekniske bearbeidingen av dem.



Cathrine Dahl og Ørjan Aas
Visjonær (2014)
 Tresnitt
 100 x 135 cm
 © Cathrine Dahl og Ørjan Aas/BONO 2019



Ola Jonsrud
Global Positioning Salvation (2012)
 Tresnitt på lerret
 122 x 122 cm



Stein Fjelldal
Uten tittel (2017)
 Tresnitt
 33 x 26,5 cm



Idun Baltzersen
Blå timmen / The Blue Hour (2018)
 Tresnitt på tøy, collage
 300 x 225 cm

Et tilbakeblikk på aktive hverdagsrealister, abstraksjonister og nyekspresjonister

Generelt gjelder at for kunstnergenerasjonene som har kommet til de seneste førti årene, er det vanskelig å finne noen samstemthet knyttet til en generasjonsbetinget fellesnevner. Det kan knyttes til at det knapt har vært mulig å samle seg om et idemessig fellesskap, som har lyktes med å få en ubetinget dominans. Det innebærer en åpning opp mot et mangfold både når det gjelder bruk av teknikker og motiver.

De yngre som arbeider med grafikk, henter fritt sine forbilder der de måtte finne dem relevante, enten de knytter seg til tysk tidlig renessanse eller internasjonale stjerner på samtidsarenaen. I et mer lokalt perspektiv er det ikke denne kunsten vi finner i det store tilbudet av grafikk formidlet gjennom rammebutikker, kunsthandlere, nettsteder og gallerier som spesialiserer seg på grafikk. Gjennom dette tilbudet får vi et bilde som i stor grad er dominert av norske kunstnere som i stor grad befinner seg i generasjonen etter de som benyttet grafikken som et middel også iden politiske kampen på 1960-tallet, der flere av dem har fått sin plass innskrevet i norsk grafikk historie i tilknytning til fortellingen om GRAS-gruppa. Det er kunstnere som i sitt uttrykk spenner fra realister, ekspresjonister og abstraksjonister, uten at de kan settes på noen fellesnevner verken stilistisk eller innholdsmessig.

Det er et forholdsvis lite antall grafikere som har holdt fast ved et abstrakt formspråk. Usagt av hvilken grunn, er det det fortellende bildet som har dominert, enten det skjer i form av en hovedsakelig anekdotisk tilnærming til et tema, eller en mer systematisk undersøkende tilnærming forankret i et kritisk blikk på sosiale relasjoner.

Bildet som en fortellende kunstform, var noe grafikere lenge hadde arbeidet med i kraft av illustrasjonskunsten, med boken som en møteplass. Både eldre og yngre grafikere har utmerket seg gjennom å utvikle et bildeunivers der dramatiske eller ubetydelige scener fra dagliglivet. Anekdotiske og mytologiske temaer, som kan gis en humoristisk, ironisk eller noen ganger også

tragi-komisk dimensjon. Vi finner en betydelig gruppe grafikere som arbeider innenfor et slikt idiom, mange av dem kan regnes blant våre mest populære og anerkjente grafikere både gjennom innkjøp til offentlige samlinger, en rikholdig utstillingsportefølje og et rikt kunstnerskap som spenner over flere tiår. I de yngre generasjonene har viljen til å fortelle i større grad flyttet over i en interesse for tegneserier, bildebøker og magasiner, der det enkelte bildet spiller en mindre rolle.

Dagligliv og ordinære omgivelser vi kjenner igjen fra en middels norsk tilværelse, skildret med sympati, innlevelse og fantasi, kjennetegner en rekke kunstnere som har valgt grafikken som sitt hovedmedium. Flere av dem arbeider også med fargen som et middel til å skape poengterte og visuelt fengende fremstillinger av personer og omgivelser. Yvonne Hjerting (1939), Gro Hege Bergan (1951) og Gro Finne (1951), som alle har arbeidet med dyptrykk i tillegg til andre teknikker. Terje Resell (1949) tegner med en presis og følsom strekføring i koldnål tegner ansikter og menneskefigurer, Det hviler et skjær av melankoli og ensomhet over disse isolerte skikkelserne. Iblant fører han inn en fargeaksent utført med akvatint. Ragnar Almen (1949) behandler dype eksistensielle spørsmål knyttet til død, overgrep, overlevelse og angst i tresnitt der han plasserer inn sine skikkelser i en kulisseeaktig verden av trange rom og åpne landskap. Leong Va (1951) har sin kunstneriske utdanning i Norge, der han kom i 1977. De har arbeidet i forskjellige teknikker, blant annet fargeakvatint. Hans kunst kan oppleves som et møte mellom impulser fra kryssende kunstneriske tradisjoner, kultur og samfunnsliv. Et av hans prosjekter var å skildre dagligliv i Egypt utført som kobberstikk. Med en tynn konturlinje beskriver han formene, som det dreide seg om et stilisert egyptisk veggmaleri i symbiose med elementer fra den frie penselskriften i et kinesisk tusjmaleri. I andre arbeider har han ført inn et kalligrafisk innslag i dekorative akvatinter, med sterke farger. Dang van Ty (1954) som bor i Norge fra 1968, søker seg mot det fargesterke, fantasirike og dekorative i litografier som omfatter lek og festivitas. Elin Rødseth (1984), har i tresnitt, monotypier og etsninger skapt et



Terje Resell
Den andre siden (2015)
 Koldnål
 67 x 95 cm
 © Terje Resell / BONO 2019

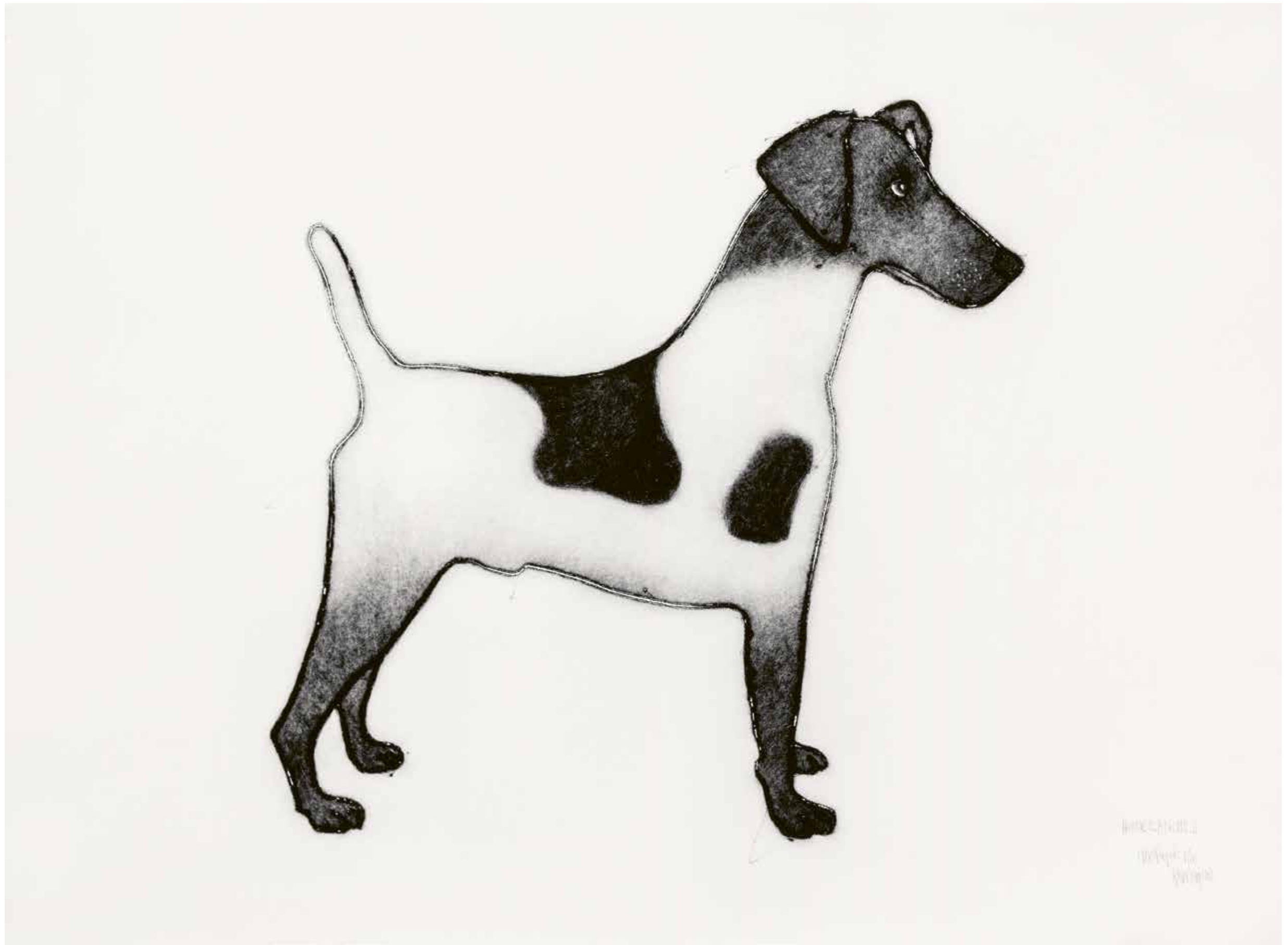


Elin Rødseth
Bystander 5 (2015)
 Fotopolymer, tresnitt, monotypi
 30 x 38 cm
 © Elin Rødseth / BONO 2019

egenartet forenklet formspråk i en nærmest østasiatisk forenklet stil, der hun skildrer mennesker, landskap og dyr som inngår i nærmest rituelle sosiale praksiser.

En stor gruppe grafikere som har funnet frem til populære motiver har en variert produksjon og omfattende utstillingsaktivitet som avspeiler at dette er kunst som er etterspurt hos et bredt publikum. De demonstrerer den betydning grafisk kunst har hatt, og fortsatt har, som et bildemedium som når frem til befolkningslag som kanskje ellers ikke ville kjøpe kunst. Søsna Magnus (1948) har oppnådd popularitet med sine bilder av tankefulle hunder, der hunden utfolder et rikt register av følelser formidlet gjennom kroppsspråk. Nina Due (1948) fremstiller mennesker og dyr i fortrolig samspill i eventyrlige fremstillinger og Ola Steen (1952) gir presise og troverdige bilder av dyr, med spesielt overbevisende innsikt i kattedyrets psyke, der kattes karakteristiske kroppsform blir til livaktige ornamenter i flaten. Dagfin Knudsen (1953) har tilbake til 1980-tallet skapt seg en signaturstil med raderinger av elegante kvinner, ofte med et androgent utseende, skildret med en presis og ornamentalt linjeføring som gir bildene et nesten ikonisk preg. Iblant aksentueres en detalj i ansikt eller drakt gjennom et kraftig fargeinnslag. Tor Arne Moen (1966) har ved siden av sin store produksjon som maler, spesialisert seg på fargetresnitt. Iblant forenkles motiver og et dyr kan smelte inn i et tapet, men i det store og hele hviler fremstillingen på en realistisk fremstillingsform, med motiver hentet fra borgerlig hverdagsliv.

Til denne gruppen kan regnes Terje Risberg (1949) arbeider med landskaper der fjell, klipper, skyer og hav forenkles til stort oppfattede formasjoner av nesten abstrakt karakter. Formatene er ofte store, noe som tilfører en monumental dimensjon til de enkle formene. Iblant fører han inn driftsbygninger, robåter eller en brygge i komposisjonen, men bare sjelden et menneske. Kontrasten mellom urørt natur og kulturelle spor etter menneskers bruk av naturen, føyer bildene inn i en romantisk tradisjon der menneskers inngrep i naturen kan oppfattes som et fremmedlegeme. Risberg fordyper seg i de håndverksmessige og tekniske



Søssa Magnus
Hundeplanche II (2018)
Plexitrykk
103 x 75 cm
© Søssa Magnus/BONO 2019



Terje Risberg
Naturlig refleksjon XII (2017)
Polymer etsing
120 x 59 cm
© Terje Risberg / BONO 2019

prosessene i dyptrykk, og har foruten mer tradisjonelle fremgangsmåter eksperimentert med sandblåsing og bruk av fotografi og digitalt materiale.

1980-årene med sin vending i liberalistisk retning, med jappetid og individualisme i førersetet førte med seg også et brudd med de uttrykksformer som hadde vært de dominerende under den forutgående grafikkbølgen på 1960–70-tallet, der påvirkningen fra popkunsten hadde vært dominerende i utviklingen av et billedspråk som på samme tid tok opp i seg vareestetikkens retorikk og vendte den i en kritikk av det kapitalistiske samfunn. En dreining bort fra åpenbare politiske engasjerte og dagsaktuelle motiver mot mer individuelle ytringer der den individuelle opplevelse og oppfatning, gjør seg gjeldende. Selv om grafikk ikke lenger inntok den samme vitale rolle i kunstdebatten, kom det stadig nye tilskudd på stammen av grafikere. Spesielt opplevde tresnittet en fornyet interesse. Et flertall av de som arbeidet med det som sitt hovedsakelige medium, kan oppfattes som eksponenter for en form for romantisk postmodernisme, der de griper til motiver med forankring i et mytisk bildeunivers der dyr, mennesker og natur inngår i en form for tidløst samliv der magi og fantasi skaper et mytisk bildeunivers. Stilistisk ligger en henvisning til den tyske ekspresjonismen, som i skuddet under slagordet «Hunger nach Bildern», som en motpol til en forutgående periode som på kontinentet var dominert av minimalisme og konseptualisme, noe som ikke var tilfelle her hjemme.

Blant de mange som har nådd frem innenfor en populær genre der folkelivet blir underlagt en ironisk vinkling, er Gunhild Vegge (1960) og Lasse Kolsrud (1959) har laget tresnitt i fellesskap og hver for seg. Mest kjente er de for sine fargetresnitt der de tar for seg hverdagslige situasjoner og gir dem en humoristisk vri. Ikke minst har nordmenns naturglede gitt inspirasjon til mangt et satirisk innslag i deres bilder, men ofte slipper de motivet ved det anekdotiske og underholdende. Formen er stilisert, komposisjonene figurrike og fargen poengterer de litterære poengene. De to har også illustrert bøker. Et beslektet uttrykk,

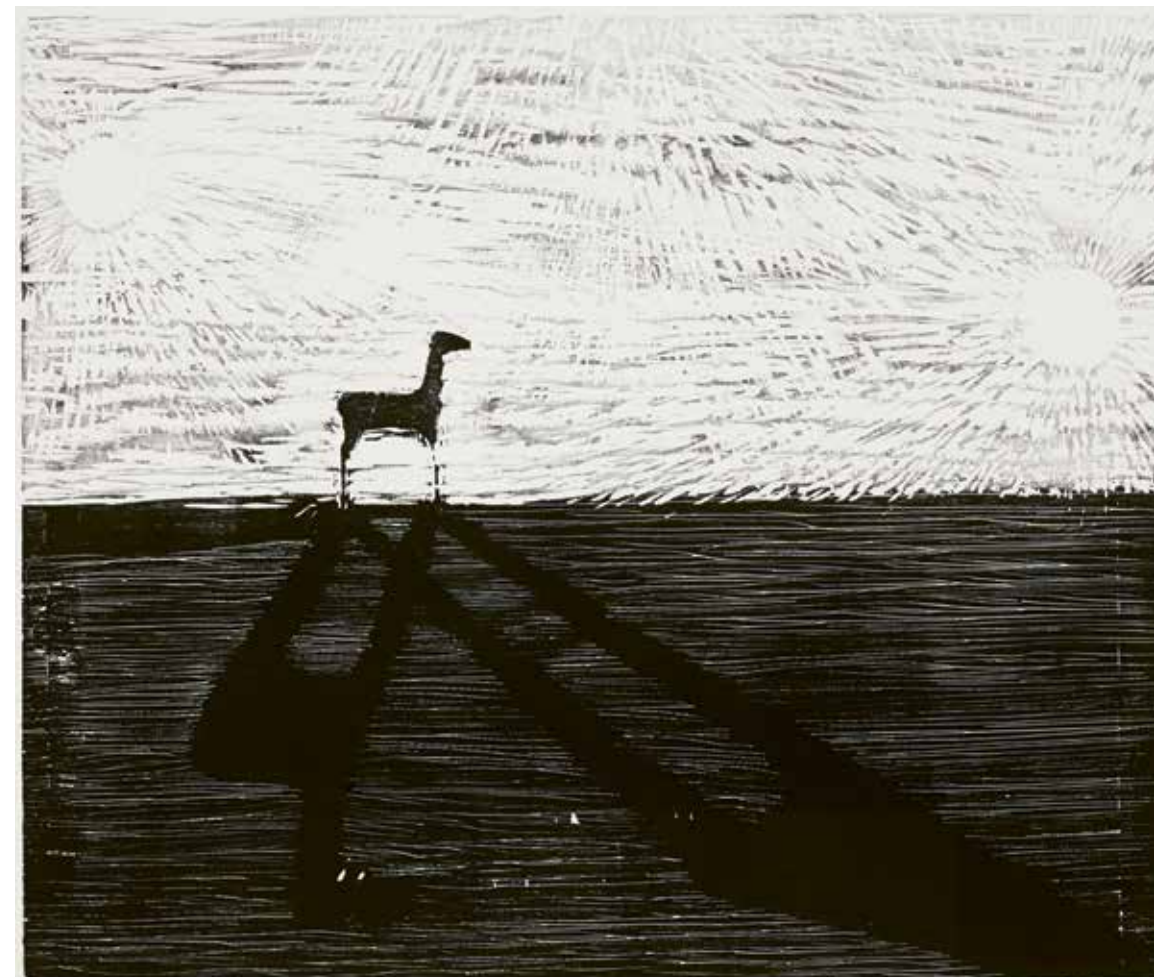


Gunhild Vegge og Lasse Kolsrud
Medborgere (2009)
 Tresnitt
 29 × 33 cm

der humoren spiller en enda mer uttalt rolle, finner vi hos Eli Hovdenak (1956), som også arbeider med lito-grafi. Hos henne finner vi en sterkere konsentrasjon om enkeltfigurer, som iblant omformes til et ideogram.

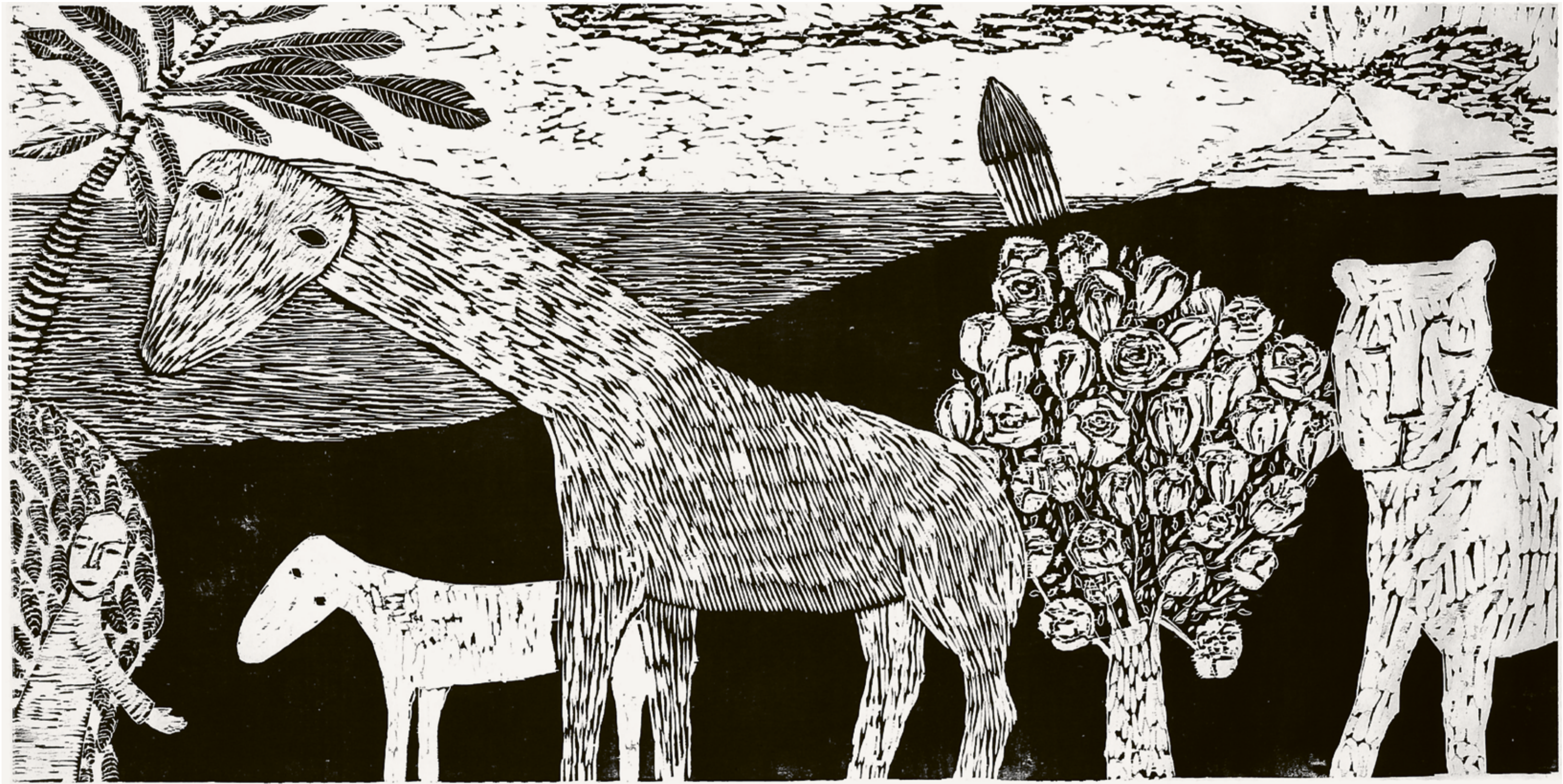
1980-årenes nyekspresjonisme innbød til en gjenkomst for det fortellende bildet i et formspråk som ikke var belastet med de historiske konnotasjoner man forbandt med tradisjonsforankret figurasjon. Blant de kunstnere som markerte seg sterkest innenfor den første generasjonen av nyekspresjonister, har Per Inge Bjørlo (1952) beholdt en plass som en av våre mest fremtredende bildekunstnere som også har arbeidet med grafikk, med sine monumentale tresnitt av hoder. Andre malere blant nyekspresjonistene som har utmerket seg også som grafikere er blant andre Marianne Bratteli (1951), Tore Hansen (1949) og Kjell Erik Killi Olsen (1952).

Hos Anne Kampmanns (1946) uttrykkes drømmer, lengsler og ønsket om å inngå i et åndelig fellesskap kommer til uttrykk og bildene fremstår som fabler og myter som plasserer mennesket inn i en helhet, der natur, dyr og mennesker inngår i den samme livsverden. Motivene forenkles og stiliseres i en naivistisk retning der figurer og landskap veves sammen til en ornamental helhet. Når hun arbeider med farger, fungerer den som et stemningsskapende element. Beslektet er Mari Krokann Berge (1956), som gir dyr og landskap et mer eksotisk tilsnitt der hun med umiddelbar råskap i bearbeidingen av trykkplaten viser en sans for dekorative elementer og komposisjoner. Arnold Johansen (1953) har arbeidet mer eksperimentelt med ulike grafiske teknikker innenfor dyptrykk og høytrykk, med tre, metall og plastmaterialer og med fotografi. Johansen utmerker seg gjennom sin sterke innlevelse i motivene. De er forankret i kunstnerens opplevelse av en nordnorsk virkelighet som omfatter landskap og portrett. Arne Nilsskog (1952) har med utgangspunkt i en tradisjonell tilnærming til metallgrafikk der han tok for seg figurative motiver, til i de siste tiårene arbeidet seg over i en mer eksperimentell retning. Han har arbeidet med monotypier som er overført til underlag som lerret, aluminium og glass. Han tar opp figurasjon og

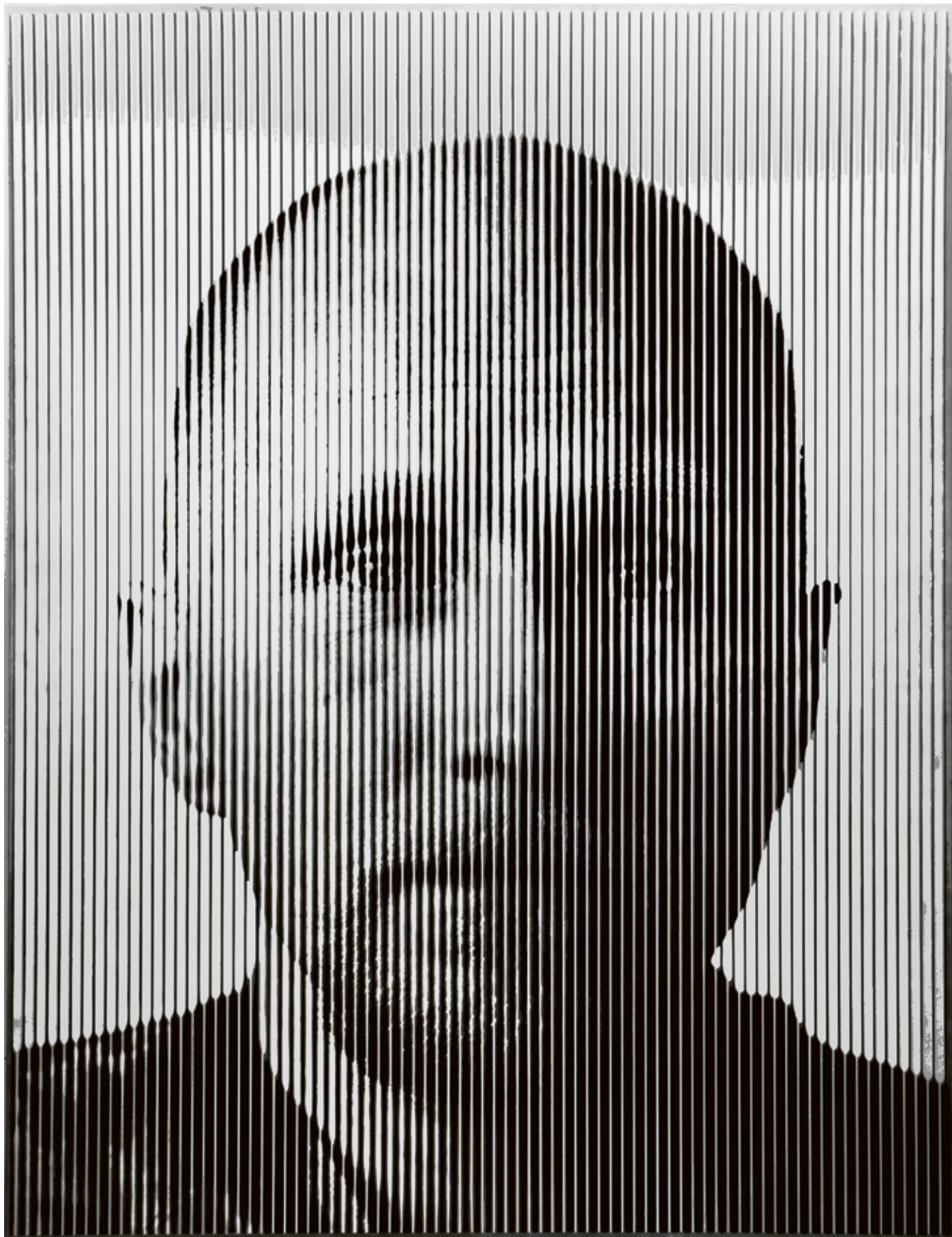


Mari Krokann Berge
Morgen, middag, kveld (1998)
 Tresnitt
 50 x 60 cm
 © Mari Krokann Berge / BONO 2019
 Neste oppslag: utsnitt





Anna Kampmann
Rosentreet (2010)
 Tresnitt
 75×136 cm
 © Anna Kampmann / BONO 2019



Arnold Johansen
Bjørn (2004)
 Skjærefolie på stål
 150 x 115 cm
 © Arnold Johansen / BONO 2019

nonfigurasjon som føres sammen til en syntese. De tekniske eksperimentene har en rolle som forløser av estetiske impulser, og har ingen verdi for Nilsskog isolert fra disse.

I det totale bildet av grafikken har en tilnærming med røtter i den formalistisk orienterte modernismen, fortsatt sterke tilhengere. Det er en gruppe kunstnere med stort aldersspenn. Magne Vangsnes (1945), som har arbeidet innenfor flere kunstarter, deriblant flere genre og teknikker også innenfor grafikk. Han har tidligere laget figurative tresnitt, men i hans sene produksjon utmerker abstrakte monotyper, utstilt i 2017, seg. De er fremstilt gjennom å la trykkplaten blir svertet inn med dyptrykk-sverte og med gjentatte overtrykk overføre farge til papiret mens det er fuktig. Det former seg et abstrakt mønster av stofflig rike farvefelter som mer og mindre dekker det hvite papiret. Erik Solheim (1960) arbeider med litografi og med digital grafikk. I den siste kategorien har han laget nonfigurative arbeider med utgangspunkt i sirkler, der han eksperimenterer med mediets mulighet til å skape særegne fargekombinasjoner.

Ole Lislud (1950) har benyttet grafiske teknikker i kombinasjon med sitt arbeid som keramiker, i store utsmykninger der han har trykker grafiske elementer produsert ved hjelp av silketrykk. Temaet han bearbeider er gjerne bokstaver og tekst, som ledd i en utforskning av kulturmøter i form av møtet mellom ulike språk og skriftkulturer. Magne Furuholmen (1962) har arbeidet med abstrakte mønstre utledet av tekstfragmenter, bokstaver og gjenstander. Til hans mest karakteristiske arbeider hører tresnitt i til dels store formater, der materialets struktur spiller en viktig rolle. En kalligrafisk enkelhet med forankring i ornamentikk, preger Tore Aarholt (1945) med sine abstraherte utflytende figurer henter impulser fra amorf surrealisme og popkunst. Trine Lindheim (1957) gjør strukturen i treet til et vesentlig bildeelement både som utgangspunkt for komposisjon og for detaljer i sine tresnitt. Hun reduserer figurer til enkle symboler på menneske, dyr og natur, som utgjør et samlet poetisk univers. Åsmund Haukelidsæter (1964) arbeider med mønster utledet av naturformer vi

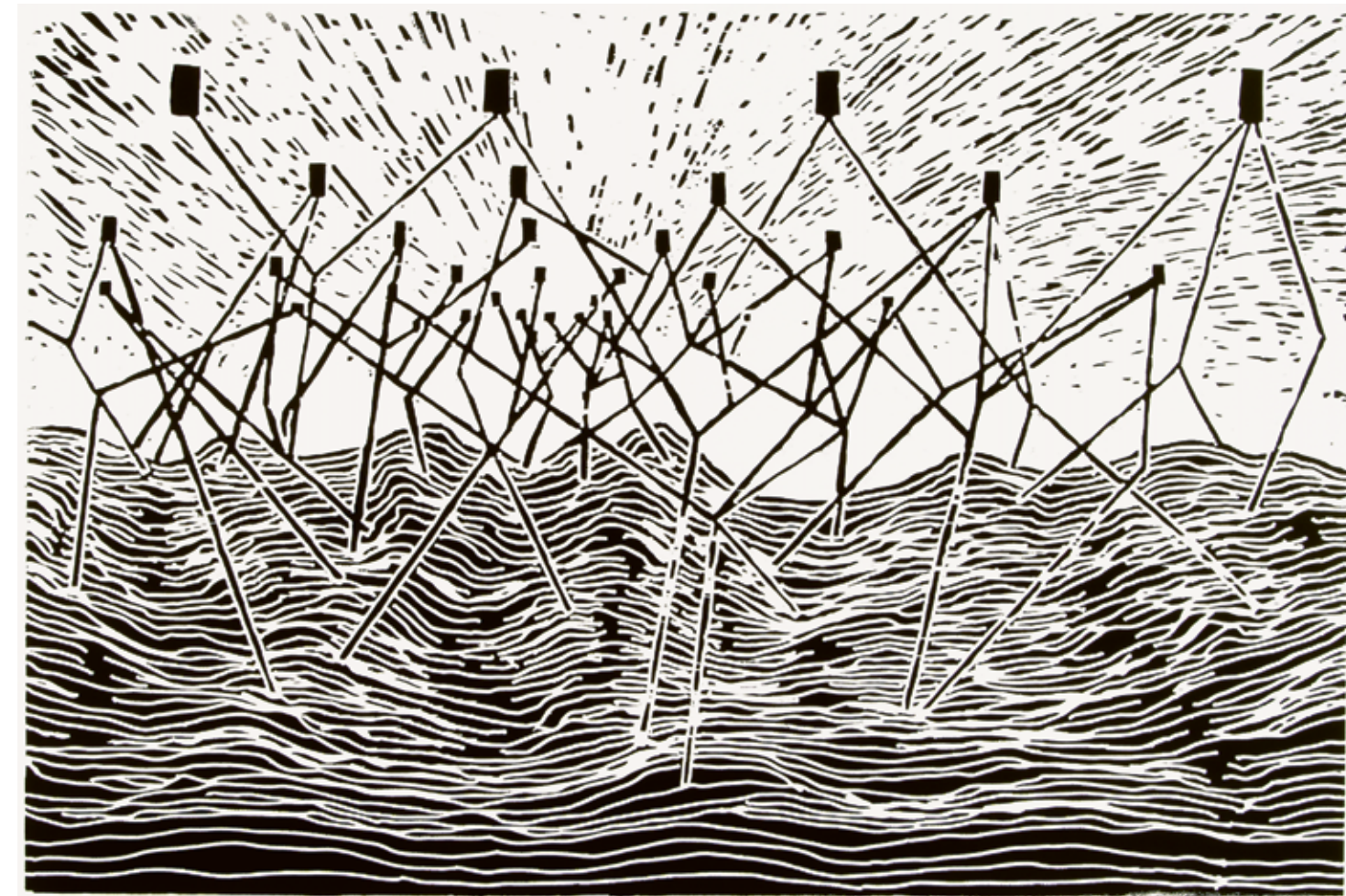
kan assosiere med strukturen i tre, bark og celler, men fører disse over i en så høy grad av abstraksjon, at det motiviske utgangspunkt er ved å løse seg opp.

Are Andreassen (1957) spesialiserte seg tidlig på etsning og har fastholdt dette mediet gjennom hele sin virksomhet. Han er blant de forholdsvis få, som arbeider videre innenfor en formalistisk orientert modernisme der han bearbeider landskapsmotiver over i et abstrakt uttrykk, der geometriske former kan skjære inn i et bilde av hav og himmel, eller utgjør en kraftig ramme omkring fragmenter av natur. Han har også benyttet grafikk i utsmykningssammenhenger, noe som er blitt en mer alminnelig praksis med et stort potensial for grafikken.

Metakunstnere

Et flertall av norske kunstnere, som ble knyttet til bølgen av heftig nyekspresjonistisk kunst var i liten grad opptatt av det teoretiske grunnlaget for postmodernismen som en idehistorisk og filosofisk retning. Blant de få som fanget opp denne diskusjonen fikk vi en diskusjon om ekspresjonismen forstått som et system symboler og stilfigurer som var blitt til kodifiserte tegn. Tegn som refererte til en kunsthistorisk tradisjon og ikke til noe selvopplevd, autentisk og individuelt forankret, slik det ble opplevd av de mange kunstnere som så nyekspresjonismen som en tilbakekomst for det individuelle uttrykk i kunsten etter 1960–70-tallets politiske og sosiale kunst.

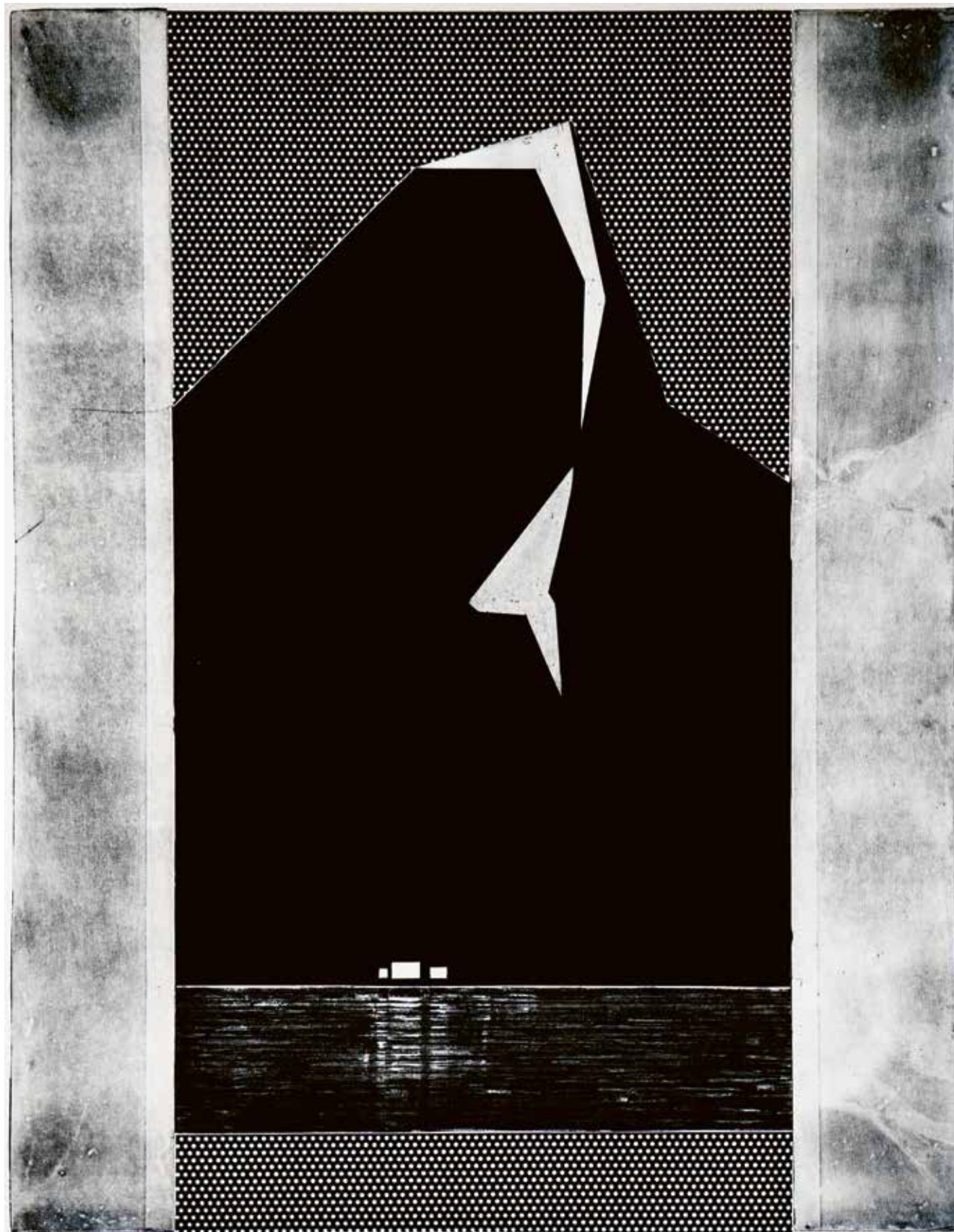
Typisk for mye av den kunsten som oppsto innenfor et postmoderne idiom er preget av et tolkningsrom der tolkninger kan alternere mellom å ta bokstavelig et budskap eller se bildet som en allegori, der det er usikkerhet om hva bildeelementene henviser til; et inderlig opplevd motiv eller en henvisning til en kunsthistorisk tradisjon og innarbeidede symboler. En utstrakt bruk av ironi, som preget 1980–90-tallet gir også en bakgrunn for å være forsiktig med å ta for gitt hva et bilde referer til utenfor seg selv. Eksempler på en slik tilnærming hvor tolkningene ikke umiddelbart er opplagte, finner vi i bildeuniverset til



Tore Aarholt
Moderne landskap (2003)
 Tresnitt
 80 x 120 cm
 © Tore Aarholt / BONO 2019



Åsmund Haukelidsæter
Triptyk: *skogsrom* (2018)
Tresnitt
76 x 168 cm



Are Andreassen
Ættesyn I, fra en serie på tre etsninger
 (Tidlig på 2000-tallet/2007)
 Etsning + perforerte metall plater som er
 trykket som høytrykk i samme trykkeprosess
 80 x 60 cm
 © Are Andreassen/BONO 2019

Morten Juvet (1953), som har arbeidet med tegneserier og grafikk helt fra begynnelsen av sin kunstnerbane. Han forener elementer fra surrealisme med popkunst og psykedelia. Vi trer inn i en magisk bildeverden der mennesker, dyr og natur smelter sammen til et stort hele uten noe definitivt skille mellom fantasi og virkelighet. Ironi blir et distanseskapende virkemiddel. Juvets kunst har også et sterkt konseptuelt innslag, der han former sine bilder ut fra en overordnet ide.

Einar Sigstad (1950), benytter ironi som virkemiddel i bilder der menneskets bruk og forbruk av naturen blir gransket og billedliggjort. Rondeslottets karakteristiske fjelltopper omdannes til en brystholder som stikker opp som snødekte topper fra den blå fjellgrunnen, og reinsdyrets horn krøller seg til et rose malt ornament klargjort for turistmarkedet. Sigstad bruker treets egen struktur som et aktivt element i utformingen av motivene. Det er sjelden vi finner en kunstner som er til de grader på bølgelengde med sine motiver som Ståle Blæsterdalen (1951). Hos ham innbyr naturen til vital livsutfoldelse på ski, skøyter og til rideturer på elgens rygg i et landskap av overveldende skjønnhetsopplevelser og forundring. Eller, skal vi oppfatte bildene som en kjærlighetsfull ironi over en denne rurale livsformen?

Blant eldre kunstnere har Patrick Huse (1948) arbeidet seg ut av en posisjon der han ble forbundet med nyromantikk med surrealistisk vri, over i en konseptuell tilnærming til sine kunstneriske prosjekter. I fotografi, maleri, tekstarbeider og grafikk har han utforsket naturen. I de seinere år har stått fram med tresnitt der bildenes ornamentale mønstre blir utledet av strukturer i natur og landskapsformer og utforsket som en egenrealitet.

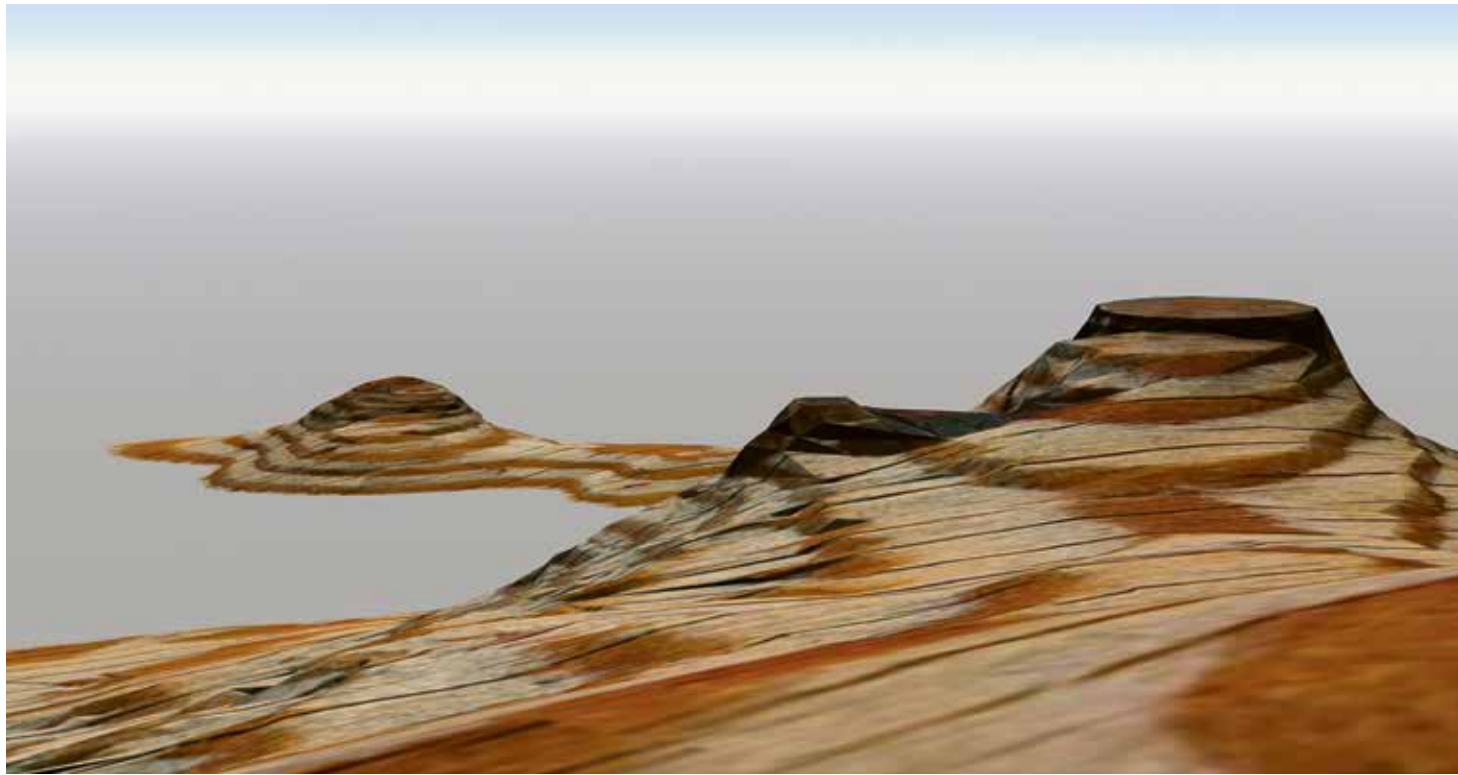
En linje som fører fra 1980-årenes postmodernisme, ender i nyere tid opp i en kunst som kjennetegnes av at det er det kunstneriske metanivået som blir gjenstand for en utforsking. Det gjelder Yngve Zakarias (1957), som bosatte seg i Berlin i 1987. Til forskjell fra de fleste andre norske tresnittkunstnere, har han beveget seg i en retning der det metakunstneriske aspektet ved tresnittet har blitt drøftet. Han ble nærmest selve eksponenten for videreføringen av tresnittkunsten inn i



Ståle Blæsterdalen
Kunsten og livet (2015)
 Tresnitt
 100 x 66 cm
 © Ståle Blæsterdalen / BONO 2019



Patrick Huse
Linear landscape Element I (2017)
 Tresnitt
 36 x 45 cm



Yngve Zakarias
Virtual Woodscape (Nm22Knt) (2007)
 Lambda laserprint montert på aluminium
 66×125 cm
 © Yngve Zakarias / BONO 2019

Øivind Storm Bjerke

postmodernismens tidsalder i Tyskland. De siste tiårene har han vært tilbake i Trondheim, der han er født og fikk sin utdanning. Der har han engasjert seg i de politiske og økologiske problemstillinger som knytter seg til utbygging og urbanisering, med lokalt utgangspunkt. Fra at hans grafikk hadde et mest mulig direkte uttrykk, der vi kan oppfatte trykkene som et avtrykk av natur, har han de seinere årene konseptualisert denne direkte fremgangsmåte ved hjelp av digital teknologi og arbeidet med 3D, der utgangspunktet motivisk er årringene i treet, som simuleres gjennom 3D teknikk, der mønsteret brukes som koter i et kart og årringene blir oversatt til høydekurver. Med utgangspunkt i treet's struktur formes virtuelle landskaper som blir presentert i form av videoverk. Med utgangspunkt i erfaringene fra å arbeide med analoge tresnitt, har han utviklet hva han kaller et *Virtual Woodscape* ut fra egenskaper ved trematerialet.

En særegen profil blant eldre kunstnere, er Tom Gundersen (1951) som på et stilistisk grunnlag også bli forbundet med den ekspresjonistiske tradisjonen innenfor tresnitt. Men i likhet med Zakarias har han arbeidet seg ut over en slik posisjon i retning av en holdning til grafikken, som vi kjenner igjen som en postkonseptuell attityde. Han er mest kjent for sine portretter av norske kunstnere, forfattere og komponister. De er utarbeidet i forskjellige teknikker, men med tresnittet som den teknikk han har laget sine mest særegne verker innenfor. Modellene er alltid gjenkjennelige, men det er ikke tale om et forsøk på å skape dyptloddende psykologiske portretter. De blir utført på hans eget initiativ og er ikke bestillingsverk. Portrettene tar utgangspunkt i konvensjoner knyttet til genren og fremstår som en form for metaportretter der genrens konvensjoner blir kommentert og bearbeidet videre. Gundersens betoning av meta-aspektet knytter hans tilnærming til en postmodernistisk tilnærming til genren, og skiller hans bilder tydelig ut fra hvordan de fleste norske kunstnere har dyrket den psykologiserende portrettgenren.

Ellen Karin Mæhlum (1957) har utviklet sin egenartede motivverden der opplevelser og observasjoner av natur og geologi på Svalbard, som hun gjentatte ganger har

oppsøkt på 2000-tallet, der landskapet blir utforsket gjennom fotografier som utgjør et skissematerial. Hennes bilder av encellede plankton organismer ble utført i samarbeid med marine biologer, mens andre arbeider viser feltarbeid der figurer og teknisk apparatur inngår som en staffasje i det voldsomme landskapsrommet. Man kan spørre seg om dette arbeidet er å forstå som en systematisk dokumentasjon ut fra en konseptuell tilnærming til materialet, eller som en dokumentasjon der den estetiske opplevelse står sentralt.

Det er naturlig å lese hennes arbeider inn i en diskusjon om klima og klimaendringer, som når hun titulerer en utstilling «Soft Ice» i Kunstverket Galleri i 2018. Mens den første gruppen av bilder fremstår som organiske mønstre med ornamentale kvaliteter, er den andre gruppen forankret i en konvensjonell landskapsoppfatning. Det er en bruk av figurer som påminner om hvordan romantikkens kunstnere benyttet staffasje både for å vise landskapsrommets velde og menneskets vilje til å rasjonalisere naturopplevelsen og legge naturen under seg gjennom å utforske den.

Den utforskende attityden kommer også til uttrykk i Mæhlums tilnærming til materialer og teknikk. Her er det nok av betydning at hun har beveget seg fra et utgangspunkt i tekstilkunst med vekt på sammenhengen mellom material, prosess og uttrykk. Hun utarbeider trykkplaten med koldnål og maler motivene på trykkplatene med en blanding av silisiumkarbid og lim før de blir satt inn med farge og trykket i flere omganger. Det resulterer i en bildevirkning med en malerisk karakter.

Jannik Abel (1973), som har vært knyttet til street art og arbeider med maleri, installasjon og grafikk innenfor litografi og silketrykk, der det også inngår fotografisk materiale. Hun har utviklet et bildespråk som i stor grad utgår fra detaljer hun finner i bybildet. Motiver som inneholder motsetninger som kan være knyttet til personer i form av ulik status og klassesilhørighet og natur versus spor etter menneskelige og tekniske inngrep. Formen er stilisert til slagkraftige visuelle tegn og paletten hovedsakelig i gråtoner.



Tom Gundersen
 Portrett av Hanne Ørstavik (2010)
 Tresnitt
 110 x 74 cm
 © Tom Gundersen / BONO 2019



Ellen Karin Mæhlum
Brefront (2016/2017)
Karborundum/koldnål
204 x 479 cm
15 trykk
© Ellen Karin Mæhlum / BONO 2019

Bergen har vært et viktig arnested for flere av de mest spennende blant unge kunstnere som arbeider med tresnitt ut fra andre forutsetninger enn de som er forankret i 1980-årenes nyekspresjonisme og beveger seg i retning av en konseptuell angrepsvinkel på det kunstneriske arbeidet. Søstrene Anette og Caroline Kierulf har her spilt en viktig rolle. De er begge utdannet ved KHiB. Anette Kierulf (1964) er professor ved KHiB i grafisk kunst, der Caroline Kierulf (1968) er førsteamanuensis. De har hatt et kunstnerisk samarbeid siden 1996. De har et karakteristisk formspråk som fører sammen impulser fra eldre tresnitt folkekunst, popkunst og moderne plakatkunst. Det resulterer i en form som er dekorativ, enkel og direkte i sin henvendelse til betrakteren. Det inngår gjerne tekster i bildene, som kan være både poetiske, underfundige og humoristiske med samfunnskritisk og politisk snert. Den enkle flatestilen som i et av prosjektene henviser til bruken man gjorde av grafiske trykk som dekorasjon på innsiden av kister. Det gir en påminnelse om hvordan dekorativ folkekunst har fylt en rolle som utsmykninger både på vegg, i tak og på møblement. Henvisningen til eldre tiders kunstneriske frembringelser og teknikker, kan i Anette og Caroline Kierulfs tilfeller, oppleves som en både ironisk og kritisk kommentar til hvor hurtig vi kan omforme våre ideer, tanker og opplevelser til bilder gjennom ny teknologi. Langsomheten i håndverksprosesser kommer hos de to også til uttrykk i at de også har arbeidet med bokformatet i egenproduserte artists books.

I tråd med det performative aspekt som mange grafikere har tatt opp, enten i form av en eksplisering av det grafiske trykkets sosiale rolle som ledd i massekommunikasjon ved å la bilder vandre gjennom ulike institusjonelle kontekster og tilhørigheter, har søstrene også eksperimentert med grafiske installasjoner eller iscenesettelser. Her inngår objekter som er utledet fra bildene. Det er en del av hva de har formulert som et ønske om å «reposisjonere grafikken som et kritisk rom for refleksjon». Kunstnerne arbeider også med individuelle prosjekter, som har mange av de samme trekk som fellesprosjektene.

Fortellinger er noe vi gjerne ser forbundet med bruk av tradisjonelle symboler og tegn, som det er enkelt å utlede mening av. For mer konseptuelt orienterte kunstnere, behøver meningen ikke ligge opp i dagen i form av gjenkjennelig ikonografi, men kan knyttes til en systematikk i bruken av materialer. Det resulterer i kunst som ligger langt unna en måte å fortelle på gjennom en illustrativ bruk av ikonografi.

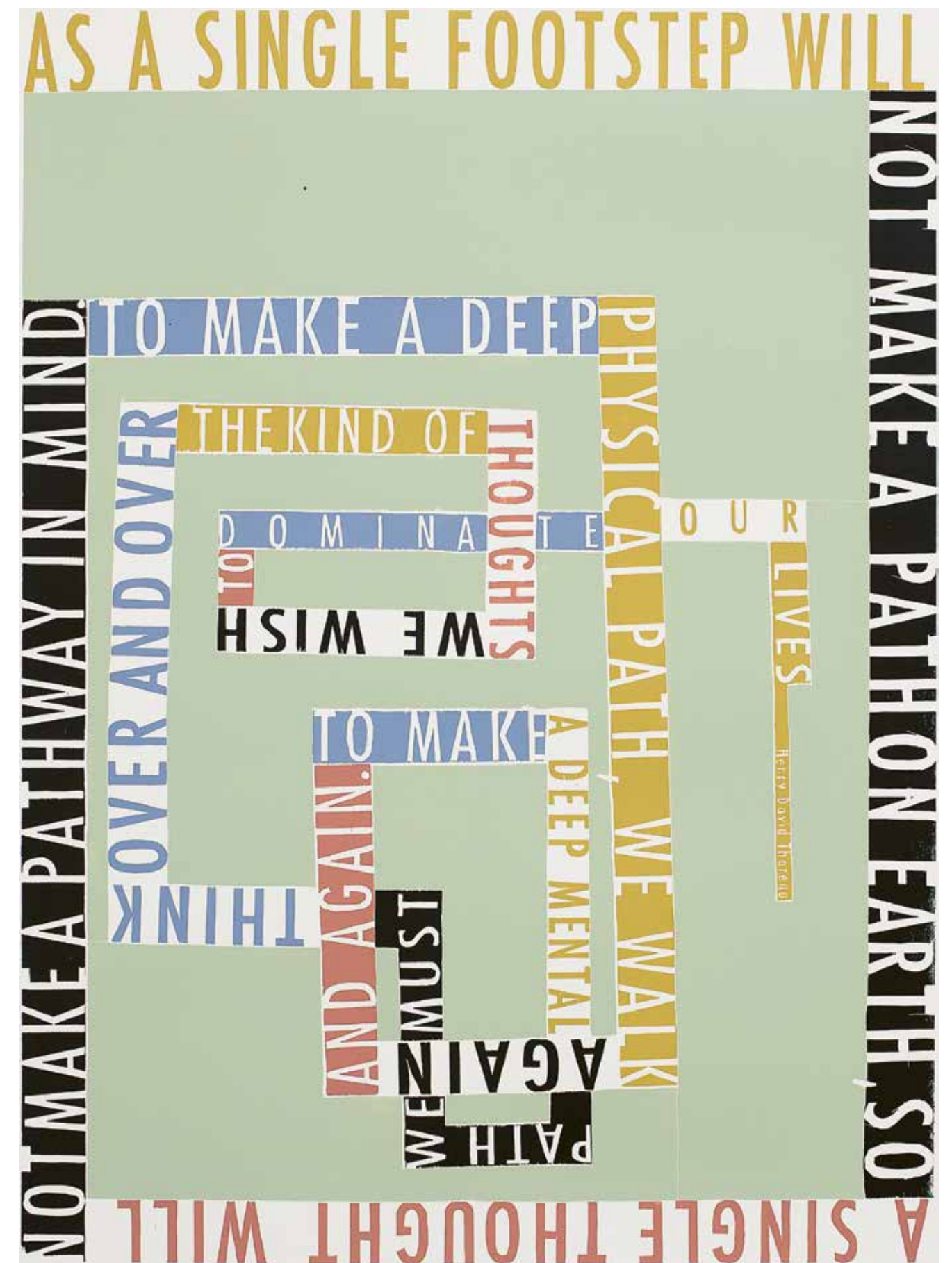
Andreas Siqueland (1973) arbeider med prosjekter innenfor flere medier ut fra et konseptuelt grunnlag. I prosjektet «Se Salt», som ble vist i Norge Grafikere 2017, laget unike trykk med utgangspunkt i linosnitt på mellomlagspapir, som monteres sammen til store felter der hvite linjer føres sammen til organiske ornamentter. En konseptuell tilnærming til de kunstneriske prosjektene kjennetegner også Per Kristian Nygård (1979), som har tatt opp ulike temaer som kan knyttes til hverdagslige sosiale praksiser, som for eksempel det å spise mat, gå på do eller å snekre, der tresnittene han har produsert spenner fra gjengivelse av mat og drikke til avtrykk av en doring og avkapp fra planker. Når Hege Cathrine Thoresen (1986) arbeider med mezzotint, er det også innenfor en slik horisont. Det er en arbeidskrevende teknikk, som dermed også krever tid. Bildet blir ikke bare et visuelt uttrykk for et identifiserbart motiv, men en formidling av forholdet mellom materialet, arbeid og tid.

Petter Buhagen (1983) arbeider med video og fotografisk materiale, men også grafiske trykk ved hjelp av kopimaskin og printertoner. Han løser opp formen i et fortettet abstrakt mønster av linjer man kan ane har et utgangspunkt i noe sett og sanset, men som omformes til opplevelser av former som søker sammen eller trekker seg fra hverandre i mønstre vi kan forbinde med sammenbrudd eller vekst. Bjørn Kowalski Hansen (1979) har utført arbeider i ulike medier, også grafikk, der utgangspunktet er reklamefigurer, logoer og andre kunstneres arbeider, som approprieres, rekonfigureres eller rekontekstualiseres. Arbeidene har gjerne en politisk undertone, som dreies i ironisk retning.

En rekke av våre mest betydelige grafikere utmerker seg ikke bare gjennom et teknisk høyt nivå og et



Annette Kierulf
Biotop (2012)
 Tresnitt
 90 x 124,5 cm
 © Annette Kierulf / BONO 2019



Caroline Kierulf
Path (2012)
 Tresnitt
 110 x 152 cm
 © Caroline Kierulf / BONO 2019



Petter Buhagen
Behavioral Data #1 (2017)
 Printertoner og ferniss på papir
 72×102 cm



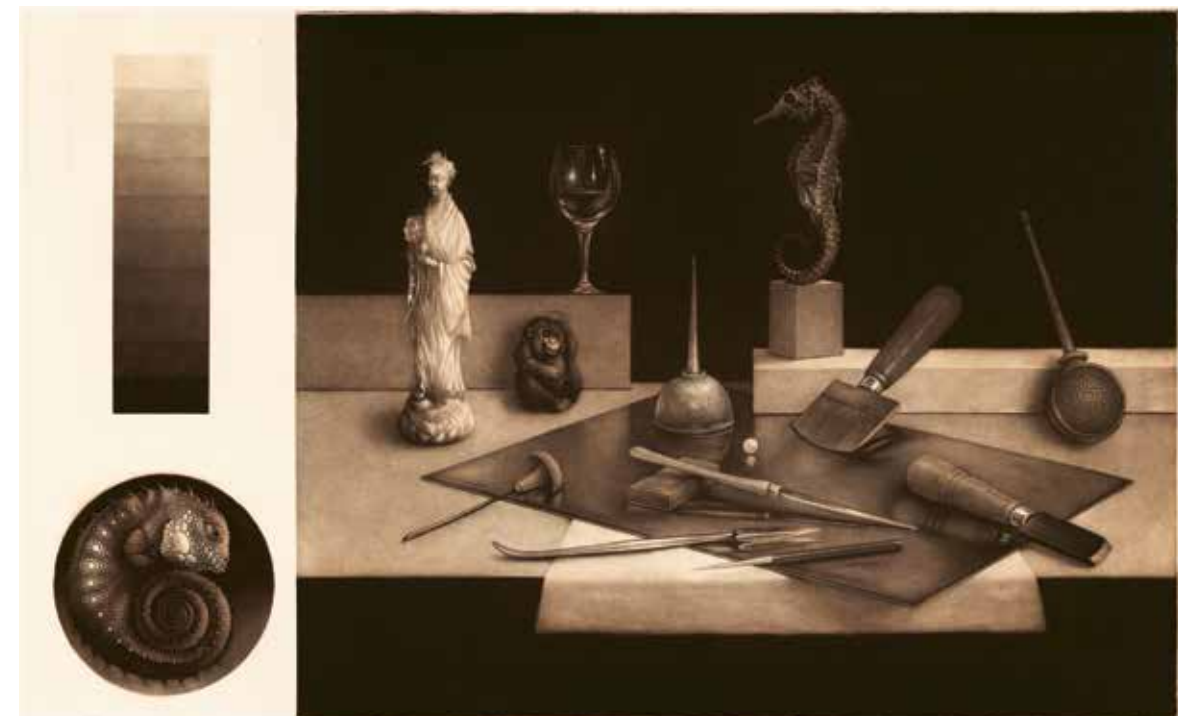
Petter Buhagen
Behavioral Data #2 (2017)
 Printertoner og ferniss på papir
 72×102 cm

overbevisende grep på form og komposisjon, men som fortellere. Noen holder fast ved en realistisk fremstilling med hverdagslivet som sitt tema, andre har utviklet sine fortellinger i en mer surrealistisk retning, der detaljer som er lett gjenkjennelige blir satt inn i ukjente, absurde og iblant skremmende sammenhenger, eller symboler blir fortettet til enkle og kraftfulle fortellinger. Andre kunstnere igjen vektlegger i sterkere grad de rent dekorative kvaliteter.

Fantastiske fortellere

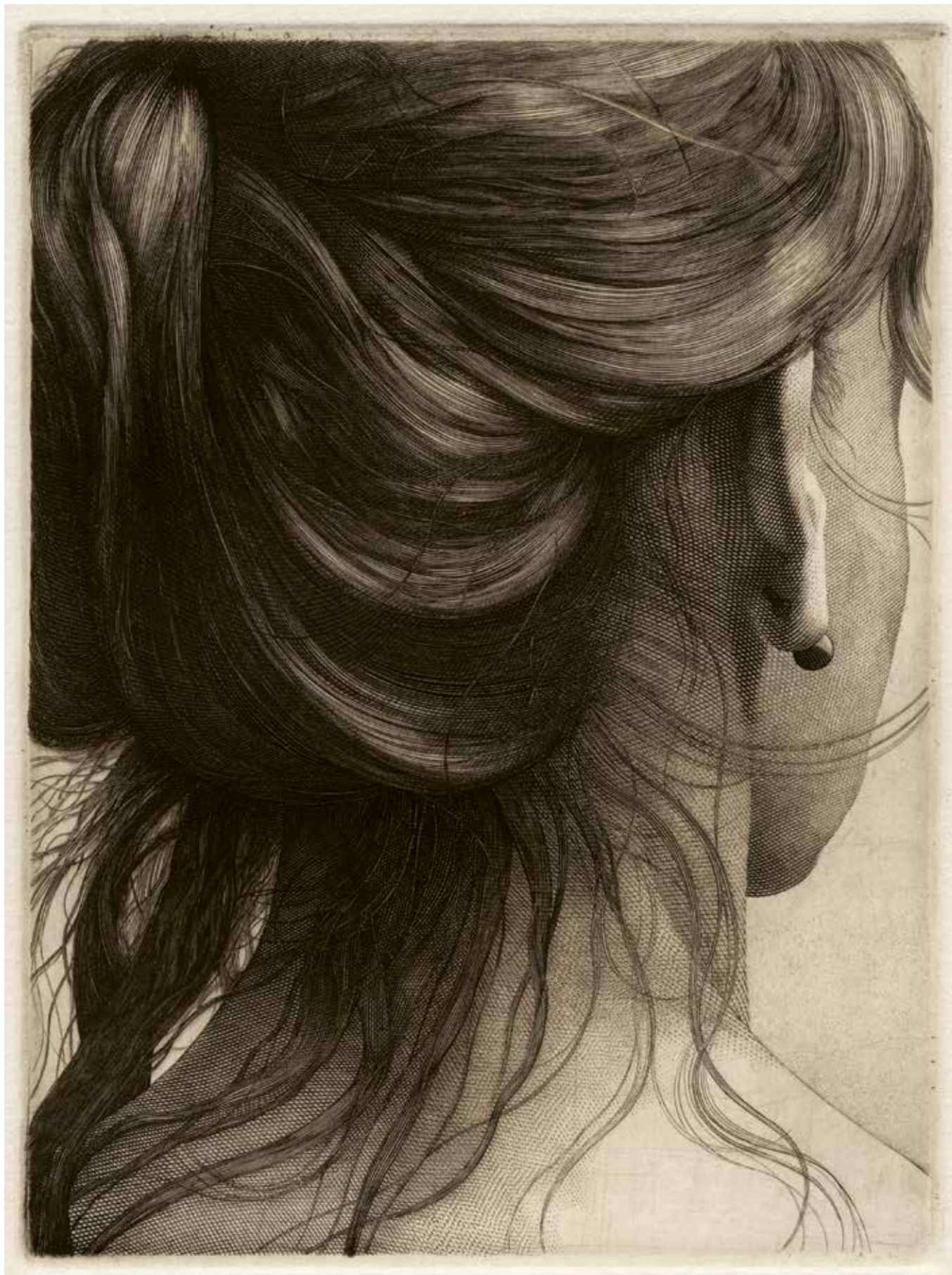
Erling Valtyrson (1955), er allment anerkjent som en mester innenfor mezzotint. I motsetning til hva som er gjennomgående i den yngre generasjonens vandringer mellom medier, har han rendyrket mezzotinten. Teknikken gir mulighet til å skape et rikt toneomfang og åpner for å skape myke overganger mellom lys og mørke. Dette er noe Valtyrson benytter seg av for å skape effekter vi kan forbinde med de nesten umerkelige graderinger i svart-hvitt fotografier. Selv om vi kan forbinde effekten med fotografi, bruker Valtyrson den i større grad til å punktere fotografiets mekaniske gjengivelse av et faktisk motiv gjennom oppstillinger og sammenføringer av bilder til collager, som meddeler fortellinger av en nærmest surrealistisk karakter. Arild Yttri (1958), har spesialisert seg på kobberstikk. Formspråket har tydelige kunsthistoriske referanser tilbake til renessanse og frem til surrealismen. Han er opptatt av å dyrke fram en stram eleganse gjennom presise linjer som veksler mellom det lette og luftige og tette og mørke. Yttri har også utformet både sedler og frimerker, der en fortetting av symbolsk innhold munner ut i symbolmettede tegn.

Tom Stian Kosmo (1975) kom ut fra KHIB i 2005, med speciale grafikk. Han har i likhet med Valtyrson utmerket seg gjennom arbeider i mezzotint. Som representant for en yngre generasjon, er han blant de som knytter sin motivverden til en sans for det bisarre og overnaturlige, gjerne med referanser til hva vi kan oppleve som en eventyrverden. Det er som at nyere fenomener som



Erling Valtyrson
Selvportrett (2017)
 Mezzotint
 37 x 60 cm
 Neste oppslag: utsnitt





Arild Yttri
Nokke I (2016)
Kobberstikk
12 x 16 cm
© Arild Yttri/BONO 2019

surrealisme og symbolisme, har gått inn i en symbiose med 1800-tallets engelske gotiske fortellinger og tysk skrekkromantikk. Fortellerspråket i hans bilder, forteller også om en bakgrunn i film. Motiver som problematiserer relasjoner mellom menneske, dyr og natur, gir dem en aktualitet i forhold til samtidens diskusjoner om nettopp disse relasjonene og betydningen av dem for den vei menneskeheten beveger seg. Det er en genre som dyrkes av flere yngre kunstner, som fortrinnsvis har gjort seg gjeldende med sin tegnekunst. Hos Kosmo gir mezzotinten gir en egen dimensjon til uttrykket, gjennom den dype svarte grunntonen, som hersker i de fleste av bildene hans. Som vi finner blant så mange av de yngre grafikerne, har også Kosmo arbeidet innenfor maleri og skulptur der han utforsker den samme motivverdenen, og fører sammen sine arbeider i ulike medier i installasjonspregede utstillinger.

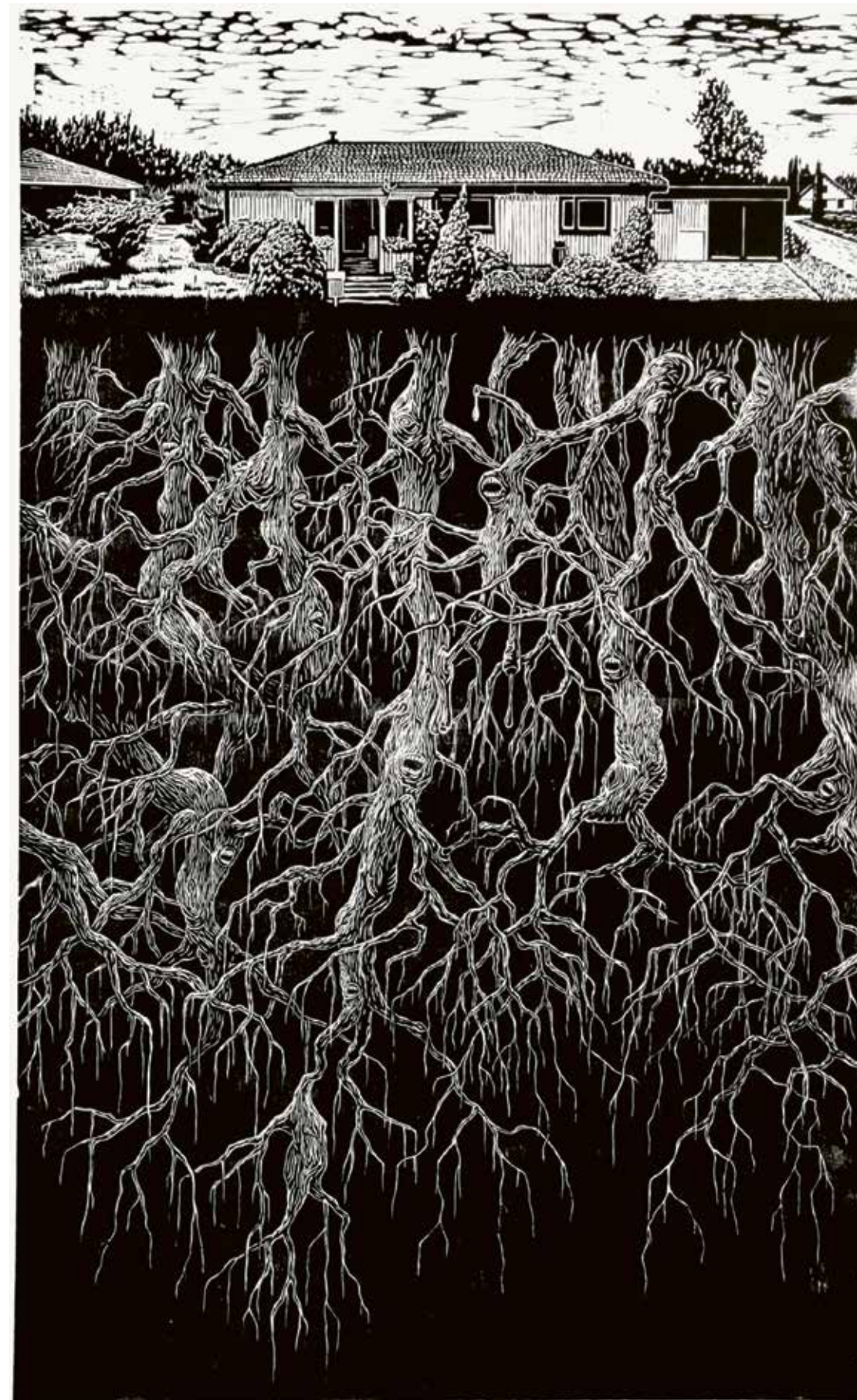
Til de mest spektakulære kunstneriske prosjekter fra de seinere årene, der forholdet mellom bilde og litteratur blir stilt i sentrum, er samarbeidet mellom Sverre Bjertnæs (1976) og Bjarne Melgaard (1967) om en grafisk suite på 35 etsninger. Den er bygget over tekster av Stig Sæterbakken. Suiten ble presentert høsten 2017 og har senere turnert over store deler av landet. De to kunstnerne, som begge hører hjemme blant våre mest etablerte kunstnere innenfor maleri og installasjonsgrenene, setter sine etablerte kunstneridentiteter i spill og skaper en ny kunstnerpersonlighet unikt annerledes enn hva de to har gjort hver for seg. I form veksler bildene mellom en var og følsom og en brutal primitiv strek, som favner temaets dramatikk og dype fortvilelse og sorg som om vi er vitne til et absurd teaterstykke der det idylliske og groteske stadig skifter posisjon.

Mattias Härenstam (1977), som med utgangspunkt i en bakgrunn innenfor performance og videokunst, på 2010-tallet utviklet et prosjekt der han arbeider med treskulptur og tresnitt som inngår i en form for scenografert virkelighet. Det teatrale i bildene gir seg uttrykk gjennom surrealistiske koblinger av hverdagsscener og fantasy-elementer. Vi aner en form for animistisk verdensbilde som roten til dette. Alt er besjelet og

menneske, ting og natur løser seg opp og føyer seg sammen i nye konstellasjoner. Dette grepet finner vi igjen hos mange av de yngre norske kunstnerne, som nærmer seg sine motiver på bakgrunn av et solid feste i en romantisk tradisjon, der det å se motsetninger som del av en større og mer sublimt oppfattet helhet, er gjennomgangstema. Härenstam arbeider med tekniske perfeksjon og knivskarpe presisjon i skjæringen av plater. Noe som er sjeldent innenfor en tradisjon som har sett sporet etter kunstnerens beåndede arbeid med materialene, som et uttrykk for forestillingen om kunstnerens hånd som en seismograf for sterke indre og åndelige bevegelser.

Patrik Berg (1982) mottok i 2017 Norske Grafikerers Fonds grafikkpris på Høstutstillingen og hadde sin første separatutstilling i Oslo i Norske Grafikere i 2018. Da hadde han gått ut med en Master fra KHiO med fordypelse i grafikk. Utstillingen viste etsninger i stort format med jungelinspirerte motiver. Det dreier seg ikke så mye om å skildre en faktisk jungel, som å skape drømmeaktige visjoner av jungelen. Bildene kan oppleves som personifikasjoner av en type vi forbinder med en primitiv animisme slik vi kan finne det i myter og eventyr. Berg har også laget tresnitt der noen av de samme elementene inngår i mer dekorative konstellasjoner og komposisjoner og ellers utfoldet seg innenfor tegning. Denne vandringen mellom medier, er karakteristisk for en yngre generasjon og peker på at interessen for mediet er knyttet til å hente ut av det de særegne estetiske kvaliteter det kan by på. Det er i tråd med den vending i samtiden vi ser i retning av en materialundersøkende estetikk og kunstnerisk praksis.

En rekke yngre kunstnere har utviklet sin grafiske produksjon i nær forbindelse med en interesse for andre typer av grafisk produksjon. For mange i de yngre generasjonene har grafikken blitt et medium som i vekselvirkning med andre medier som tegnesier, grafiske bøker og plakater kan bidra til å spre deres visuelle fortellinger. Flere av kunstnerne som arbeider innenfor denne grenen av grafisk kunst, har de senere årene fått en stadig sterkere plass også innenfor formidlings-



Mattias Härenstam
Der nere (2012)
 Tresnitt
 71×106 cm



Patrik Berg
Landscape with plants (2018)
Kobberetsning
50x105 cm



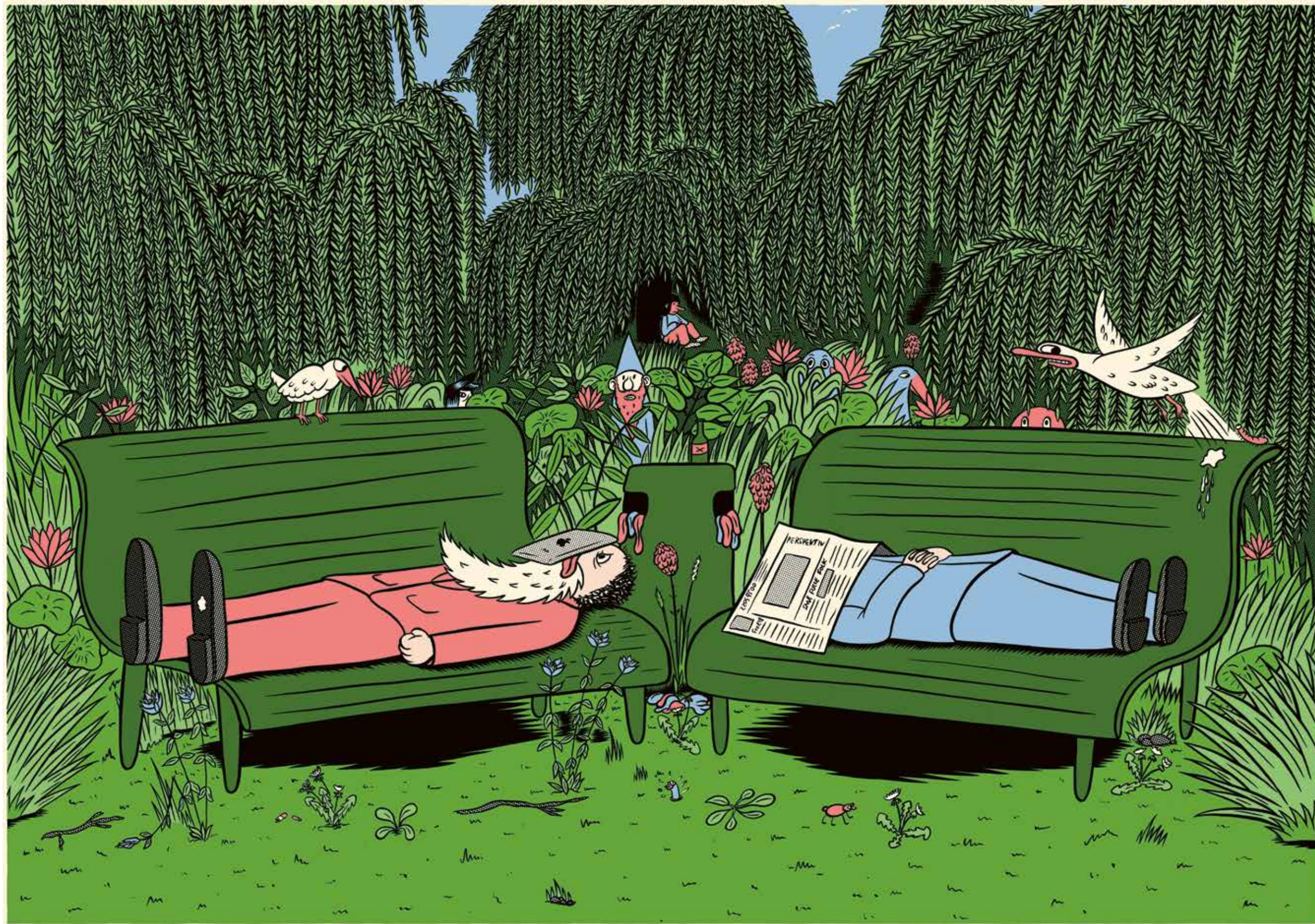
Lars M Aurtande
21th December (2018)
Silketrykk
90x140 cm

kanaler som spesialiserer seg på grafikk. Dette er kunstnere som også har fått en bredere plass innenfor kanalene for visning og omsetting av grafisk kunst.

Lars Aurtande (1973) er kjent som illustratør av bildebøker og som tegner i aviser og tidsskrifter, men har også en produksjon av silketrykk i til dels store formater. I en serie arbeide utstilt i Norske Grafikere 2018 tok han for seg motiver med studier av planter, dyr og roboter som i flere trykk inngår i et nærmest symbiotisk forhold der humor og kjærlig samvær mellom dyr og roboter kommer til uttrykk. Den flytende overgangen mellom medier, der grafikk blir en del av større prosjekter som også kan inngå i bøker og andre formater finner vi også hos John Hoelstad Dæhli (1976) og Anders Kvammen (1985). Begge kunstnerne arbeider med prosjekter der han lager bildeserier med utgangspunkt i iscenesettelser av personlige opplevelser der dagliglivets opplevelser, som kan få en fantastisk dimensjon. Sammen har de laget en utstilling høsten 2018 i Norske Grafikere, der de flyttet inn for å skape et atelierfellesskap og arbeide med sine ting i offentlighet.

Øyvind Torseter (1972) er illustratør, tegneserieskaper og grafiker som har skapt særegne bildeverdener med et eventyrlig innhold som også henvender seg til barn. Han har en poetisk form som anvender seg av enkle og presise virkemidler og et rikt register av assosiasjoner til situasjoner som veksler mellom håp og frykt, inkludering og ekskludering. Torseter arbeider i det vesentlige med tegning som utgangspunkt, men som grafiker har han arbeidet med unikater i stempelteknikk.

Sindre Goksøyr (1975) har en rik produksjon av tegneserier og illustrasjoner ved siden av å ha utført serigrafier. Motivene tar for seg det oppjagede moderne urbane liv. Formen er utpreget tegneserieaktig med innslag fra popkunst. Øyvind Suul (1967) har arbeidet med installasjon, skulptur, formgivning og grafikk. Som grafiker har han anvendt Giclée trykk i små opplag, der han har benyttet teknikken til å skape bilder med voldsom fargeintensitet. Motivene har et grotesk, fantastisk og flertydig preg med stiliserte organiske figurer som kan assosieres til dyr. Bendik Kaltenborn (1980) arbeider



med illustrasjon, tegneserie, grafisk design og animasjon. Hans grafiske blader og plakater er trykt i medier som silketrykk, offset og digitaltrykk. Han stiliserer motivene i et kraftfulle ornamentalt språk uten at referansene til figurer og ting som inngår i sprudlende fortellinger, blir borte. Eivind Blaker (1983), mest kjent for malte relieffer skåret ut i MDF, men arbeider også med silketrykk. Stilen er beslektet med tegneserier, med teatral motiver og sterke farger. Bildene arbeides systematisk frem ut fra et styrende konsept.

Kunstneriske avtrykk

Den grafiske kunsten har fått ny oppmerksomhet det seneste tiår. Det har sammenheng med en vending i diskusjonen om kunst, der materialer og prosesser er viet fornyet oppmerksomhet. Det enkelte mediets særegne muligheter til å bearbeide et materiale som en kilde til utvikling av kunstneriske ideer og til estetiske erfaringer, blir satt i sentrum for kunstnerisk utforskning. Trenden begynte innenfor kunsthåndverk, et område der spesialiseringer ut fra materialvalg tradisjonelt har ligget til grunn for inndeling av fagdisipliner. Etter hvert har den spredt seg til alle kunstarter. Innenfor grafikken gir den en åpning mot en sterkere vekt på eksperimenter knyttet til materialet og til trykkeprosessen. I det perspektivet vil den industrielle del av den grafiske produksjonen der kunstneren har liten innflytelse på fremstillingsprosessen, blir mindre interessant ut fra kunstnerens synsvinkel.

Det er heller ikke opplagt hva som skal regnes inn under begrepet «grafikk», noe vi får demonstrert i et møte med Høstutstillingen slik den fremstår i dag. Den kunstneriske utfordring for grafikken, ligger ikke i det vesentlige på å forbedre mediet som reproduksjonsmedium, men utforskningen av mulighetene til å skape et estetisk uttrykk som ligger i materialer og teknikker. I vår fortsatte vandring i dagens grafiske landskap, er det derfor ikke den grafikken som først og fremst fungerer som en kanal for spredning av grafisk kunst

som reproduksjon i store opplag som interesserer oss, men arbeider av utøvere av den grafiske kunst, som dyrker denne kunstarten som et medium med sine særegenheter. For den som beveget seg omkring på en Høstutstilling på 1970 tallet, var kategorien grafikk et dominerende innslag. Ikke minst gjaldt det salg. Enkelte kunstnere kunne oppleve et teppe av røde prikker ved siden av sine bidrag og et skrikende «Utsolgt!» for enden av prikkene. Det skjer ikke lenger.

Hva et kunstverk er et avtrykk av, går langt ut over en teknisk definisjon knyttet til et produkt. Ideen om at et kunstverk er et avtrykk av en kunstnerpersonlighet, lever i beste velgående. Mottakeren står ikke bare overfor en gjenstand når de opplever kunst, men er ifølge den romantiske kunstnermyten i kontakt med kunstnerens ånd. I andre tilfeller kan avtrykket henvise til en åndelig dimensjon eller kraft som verken ligger i kunstneren eller betrakteren, men finnes i naturen eller sogar i verket selv. For andre igjen er det grafiske kunstverket et avtrykk av en epoke og et samfunn. Diskusjonen om kunstverket som preget av skaperkraft og ånd, eller som et produkt som sirkulerer i hva vi kan omtale som kunstsysteet, der det har estetiske, sosiale og økonomiske roller å spille, er en gjenganger.

Ut fra en leksikalsk definisjon av grafikk, betegner ordet alle former for reproduksjon enten det er av skrift eller bilde. Det er ikke slik ordet benyttes i omtalen av kunstverk, der vi kan snakke om en spesialdefinisjon som dekkes av begrepet originalgrafikk, som springer ut av et behov for å skille ut reproduksjoner fra originalgrafikk. I de etiske retningslinjene for originalgrafikk ligger også en oppfordring til å ødelegge basismaterialet, som tidligere var en trykkplate, men som i dag like gjerne kan være en digital fil. En betydelig del av omsetningen av kunst, er knytte til kunstnere som bearbeider bilder de har utført innenfor en teknikk som et unikat, enten det er et maleri eller en tegning, over i grafisk form uten at vi av den grunn kan betegne det en reproduksjon.

I de tilfeller der vi legger vekten på grafikk som reproduksjon er det rimelig å spørre hva blir reproduisert; kunstnerens ide eller den matrisen som det blir trykket

fra og som kan avvike både fra ideen og dessuten kan resultere i svært forskjellige resultater avhengig av de håndverksmessige ferdigheter og det tekniske apparatur som står til rådighet for trykkeren. Det er en lang tradisjon for å involvere spesialiser i arbeidsprosessen, enten det er i utarbeidelsen av grunnlaget for trykket, eller selve trykkingen. Unektelig en arbeidsmåte som kan oppleves å stå i motsetning til forestillingen om avtrykket som et avtrykk av den individuelle kunstnerpersonligheten, og mer i tråd med forståelsen av grafikk som et reproduksjonsmedium.

Den industrielle måter å produsere på innenfor grafisk industri i kontrast til kunstgrafikkens håndverk, er blitt alminnelige innenfor kunstfeltet. Det gjelder ikke minst grafikken, der bruken av fotografi og digitale medier, har resultert i en produksjonsskjede, som ikke behøver å involvere kunstneren annet enn i en idefase, samt en avsluttende signering av et opplag, som er maskinelt frembrakt. Når så mange unge grafikere arbeider med teknikker som krever en forholdsvis stor håndverksmessig innsats og dessuten foretrekker å ikke trykke opplagsgrafikk, aner vi en forbindelse tilbake til vekten som tidligere ble lagt på håndverket som en selvstendig verdi og en yrkesetikk som var forankret i en kritikk av den industrielle produksjonens fremmedgjørende effekt på utøveren.

Ofte bygger de arbeidene av kunstnere som først og fremst har markert seg innen andre kunstarter, videre på hva de der har utarbeidet og utfører det grafiske arbeidet med utgangspunkt i en avfotografering av et maleri eller en tegning. Kunstnere som først og fremst benytter grafikk som et middel til å nå frem til et stort publikum med motiver de har utarbeidet i andre teknikker, søker seg sjelden tresnittet og teknikker som radering eller mezzotint, teknikker som nærmest blitt utradert blant de mange som bruker de grafiske teknikker som et reproduksjonsmedium for massespredning av bilder.

Tradisjonelle grafiske teknikker som litografi og det yngre serigrafi, som begge ble utviklet med en forbindelse til uttalte målsettinger om kommersiell utnytting innenfor grafisk industri, fikk et veldig oppsving i den

perioden på 1960–70-tallet da grafikk fikk innpass i de tusen hjem. Noen få kunstnere valgte mediet som sitt hovedsakelige kunstneriske uttrykk også fremover. Når det gjelder den forretningsmessige side av grafikken er en betydelig del av oppmerksomhet og salget av grafikk knyttet til godt etablerte navn innenfor kunstfeltet generelt, ikke minst kunstnere som har oppnådd sin status som malere, som har kanalisert sin grafikk gjennom det meste av hva som foreligger av kanaler for distribusjon. Digitaltrykk og litografi er spesielt et populært reproduksjonsmedium for kunstnere som hadde høstet anerkjennelse uavhengig av om de ble oppfattet eller oppfattet seg selv som grafikere. Enkelte har opparbeidet en omfattende grafisk produksjon som løper parallelt med virksomheten som malere, tegnere, illustratører, billedhoggere eller fotografer. Det vil ikke forundre om denne delen av grafikkmarkedet utgjør den kommersielt største delen.

Det mest åpenbare eksempel på dette i senere tid er Sverre Mallings (1977), med sitt litografi av «Norsk Muskokse», som han presenterte høsten 2018. Litografiet bygger på hans hovedverk som tegner, bildet med samme navn i Haugar Vestfold Kunstmuseum. Tegningen har den anselige dimensjon av 180×263 cm, og var selve blikkfanget på Mallings utstilling på museet i 2016, da den ble kjøpt inn. Da bildet ble utstilt i Kunstverket Galleri, ble den litografiske stenen utstilt parallelt og det ble gjort et stort nummer av det enorme arbeidet som ble nedlagt av Malling i overføringen fra tegning til litografi. Dokumentasjonen av prosessen er en forsikring av at trykkingen ikke baserte seg på en mekanisk overføring av motivet i den opprinnelige tegningen til trykkplaten.

I forbindelse med lanseringen av dette trykket, blusset det opp en til dels betent diskusjon om det etiske aspekt ved å mangfoldiggjøre bilder gjennom nyere fotobasert digitale reproduksjonsmåter. Der ble det blant annet hevdet at et digitaltrykk var mer å sammenlikne med en plakat enn et grafisk blad. En slik avgrensning er et utslag av de etiske retningslinjer som er utarbeidet for grafikere, og som opererer med et begrep om

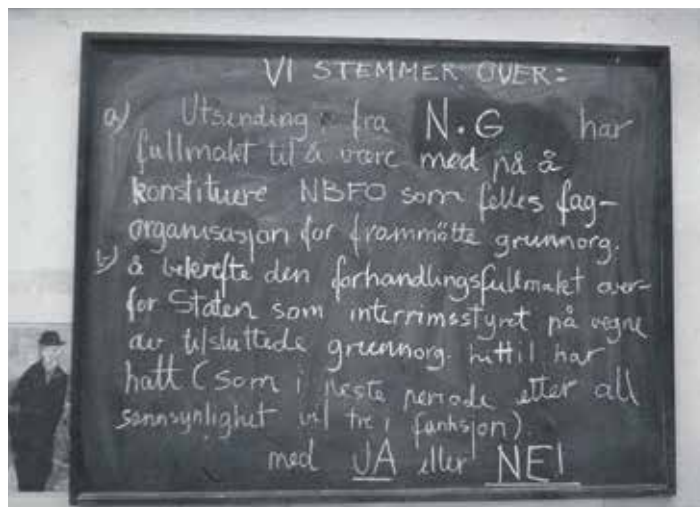
«originalgrafikk», knyttet til tilkjenneivelse av hvilken teknikk som er benyttet, opplagsbegrensning angitt gjennom nummerering og signering. Et betydelig antall norske grafikere arbeider med tradisjonelle medier og holder seg innenfor grensen av hva som ubetinget vil bli akseptert som originalgrafikk, definert ut fra kombinasjonen av opplagsbegrensning og bruken a tradisjonelle teknikker. Betegnelsen original blir her en tilsnikelse, fordi det uansett peker på eksemplarframstilling, der den eventuelle originalen må være trykkplaten. Samtidig er mye av den mest populære og omsatte grafikken utført som fotobasert digitaltrykk og fotogravure. Grafikk som kunstnerisk kan rage svært høyt. Opplagsbegrensning blir i større grad bestemt av markedspotensial, enn et etisk reglement. Det peker på at debatten om eksemplarframstilling av grafikk, er en debatt om forretning og forretningsmetoder, kunsthandel og ulike omsetningskanaler og ikke en debatt verken om hva som er originalt eller kunst.

Appendix

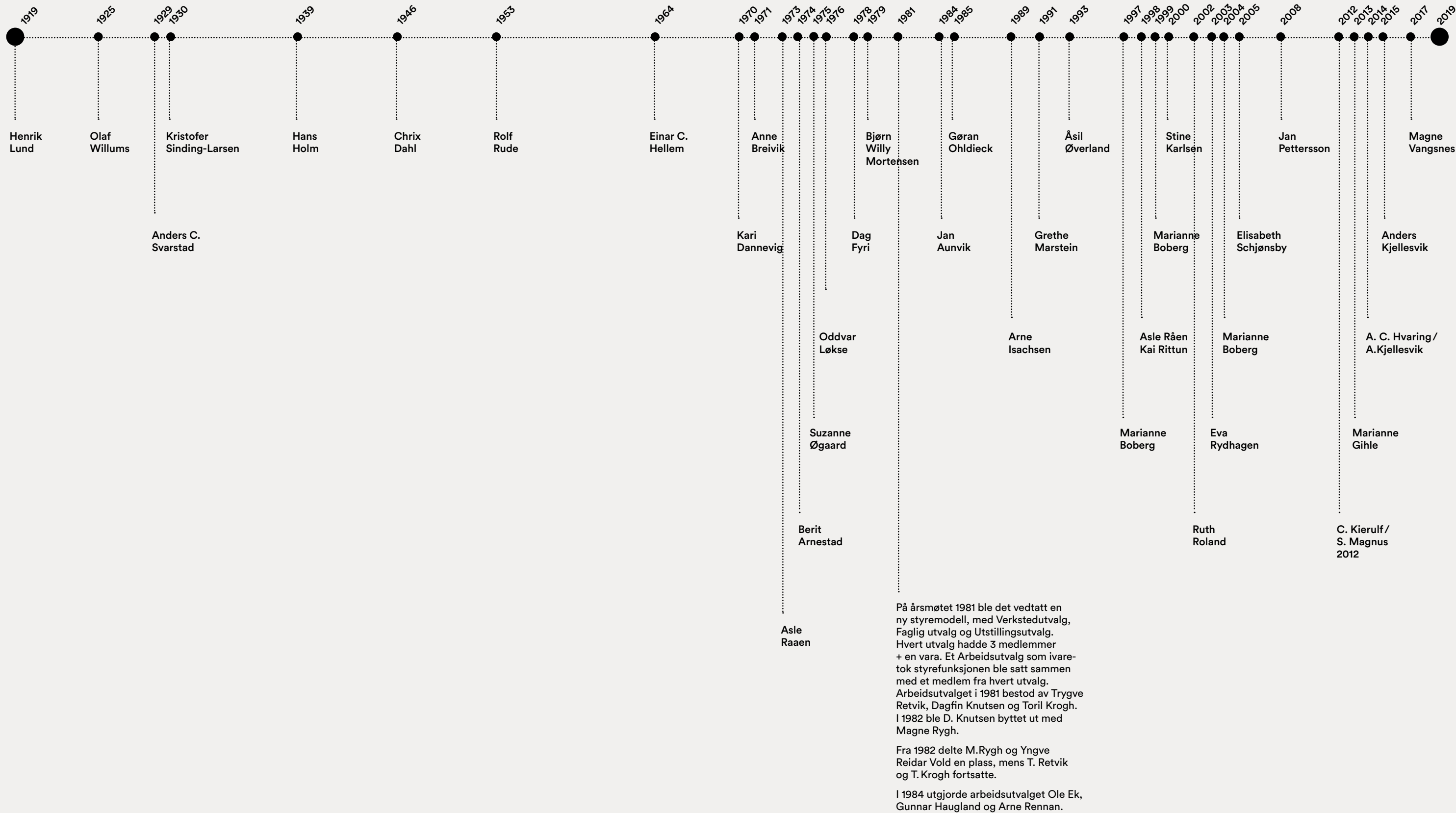
Store og små
meritter gjennom
100 år

1919	1932	1948	1969	1978	1990
15. november. Stiftelsen av Norske Grafikere (NG) finner sted i Christianias Handelsstands forening.	Skandinavisk vandreutstilling (Norge og Sverige).	NG deltar ved Nordisk Grafikk Unions utstilling i Stockholm i april. Samarbeide med Kunst i Skolen med 3 vandreutstillinger.	50-årsjubileum med utstilling på Kunstnernes Hus: <i>Fra Nordhagen og Munch til dagens unge</i> (med utlån fra de deponeerte trykk ved Universitetsbiblioteket).	Over 200 medlemmer.	NG flytter til Kongens gate 6 i mai (ble oppsagt etter 3 år).
30 betalende medlemmer første år. Formann Henrik Lund 1919–1925.	Sort og hvitt: Norske Grafikeres hefte om grafikk kommer ut.		Internordisk seminar på Lysebu 12.–16. november og jubileumsfest på Continental lørdag 15. november.	1979	1992
1922	1937	1949	På menyen stod: Winsorsuppe – Sjøtungefilet i vitvinssaus – Kalkun Fermier – Omelette Surprise. Vin: Zeltinger halvtørr – Chateau St. André Corbin 1966 – Fiin gammel Portvin – Amontillado Superior.	Jubileumsutstilling i Munch-museet. Boka <i>Norske Grafikere i dag</i> blir utgitt.	OL-grafikk’94 skaper splid innad i foreningen som resulterer i ekstraordinær generalforsamling 15. desember. Styreleder må gå, og styret fortsatte uten styreleder fram til ordinær generalforsamling.
16.september – første utstilling hos Blomqvist med 278 verk av 30 kunstnere. Plakaten med en steilende hest blir tegnet av Olaf Willums. Utstillingen blir videresendt til Trondheim, Bergen, Stavanger og Drammen.	1939	Årsmøtet vedtar reviderte lover for Norske Grafikere. Medlemsmøte 19. desember markerer 30-årsjubileet der «Kansler» Rolf Rude overrekker Kristoffer Eriksen Ganer en orden for lang og tro tjeneste i form av en stor, sort kunstnersløyfe med NGs merke.	100 medlemmer.	1981	Utstilling i Stockholm i mai. Nordisk Grafikk Union holder møte i Stockholm.
1924	1941	1952	1971	1982	Under arbeid: utvekslingsutstilling med Los Angeles Print-making Society.
Nordisk Grafikk Union med stor nordisk utstilling i Stockholm. 29 medlemmer fra Norske Grafikere stiller ut 300 arbeider.	Stor utstilling i Kunstnernes Hus i mars, med 498 arbeider av 49 grafikere.	Riksgalleriet etableres og tar over for Statens Vandreutstillinger.	Det opprettes kontor i Hegdehaugsveien 29, 3. etg.	Avtalen med Norske Grafikeres Verksted og Kunstnernes Hus sies opp.	British Museum kjøper inn 22 bilder.
Ekstraordinær generalforsamling 28. februar i <i>Mayol</i> ; foreningens lover blir vedtatt.	Sinding-Larsens bok om norsk grafikk kommer ut.	1954	150 medlemmer.	1983	1993
	1942	1956	1972	Generalforsamlingen pålegger styret å skaffe nye lokaler; flytting til Youngsgate 6.	Beskrives som et «annus horribilis»: Flytting til Kongens gate 9, forhandlinger om erstatning fra Sjøfartsbygningen, ordinært og ekstraordinært landsmøte, og symposium med Nordisk Grafikkunion.
1929	Pressen blir lagret i Nasjonalgalleriet og arkivet i Kunstforeningens lokaler.	1960	Galleri Norske Grafikere åpner med kontor og utstillingssentral i Hegdehaugsveien i Oslo. Dette representerte en vesentlig styrking av den kunstnerstyrte formidlingen. Åpning lørdag 15. april med 10 grafikere: Chrix Dahl, Else Hagen, Einar C. Hellem, Ottar Helge, Per Kleiva, Morten Krohg, Rolf Nesch, Rolf Rude, Ove Stokstad, John Søraune. Rolf Rudes presse var på plass i lokalet, en gave fra Aslaug Rude.	1985	1994
10-årsjubileum med stor utstilling i Kunstnerforbundet, 20 av 39 medlemmer deltar.		1961	Det ansettes daglig ledere for kontor og galleri.	Norske Grafikere blir godkjent som arbeidsgiver for sivilarbeider.	75-årsjubileum med bokutgivelse, jubileumsutstillinger vises i NGs lokaler og i Fotogalleriet 10.–25. september. Fest i Munchmuseets restaurant, 125 deltakere. 19 grafikere hedret med «gullgriffen».
<i>Nordisk Grafikk siden sist</i> – årlige vandreutstillinger.	1943	Norske Grafikeres arkiv i Universitetsbiblioteket etableres, med avtale om deponeering av grafiske blad.	Fredrikstad Biennalen åpner, etter solid gründer-innsats fra Ulla og Herman Hebler.	1986	Møtevirkosmhet vedr. Nordisk Billedkunstår og forhandlinger om artotek-sentralen. Grafiska Sällskapet viste utstilling fra NG i sitt galleri i Stockholm.
Vandreutstilling til USA ved Brooklyn Museum of Art.	Generalforsamlingen sløyfes.	1964		Nordisk Grafikk Union holder møte i Bergen.	Anskaffelse av datamaskin: en Power Mac med CD-Rom stasjon. Valg av maskin ble gjort i samarbeid med KIK og andre kunstnerstyrte organisasjoner som et ledd i opparbeidelse av et nettverk.
Det etableres samarbeide med Kunst i Skolen (etablert 1915).	1945			1987	
	I h.h.t. retningslinjer gitt av Hjemmefrontens Kulturgruppe blir de som var medlemmer av NS strøket av NGs medlemsliste pga. usolidarisk holdning.			Strid vedrørende Galleri Kunst Invest-salg A/S og deres markedsføring av såkalte gratis verdi-kuponger ved handel i firmaet. Foreningen får medhold i at dette var villedende markedsføring.	
1930	1946		1973	1989	
Vandreutstillingen i USA «vandrer videre» til Toledo Museum i Brooklyn i februar. Får god presseomtale.	Nordisk Kunstforbund arrangerer stor grafikkutstilling i Nasjonalgalleriet.		Boka <i>Norske Grafikere</i> av Rolf Rude, tilrettelagt av Sidsel Helliesen, kommer ut.	70-årsjubileum med parallelle utstillinger 5 steder i landet: I Kunstforeningene i Tromsø, Namsos, Bergen og Oslo, og i Trøndelag Kunstnersentrum.	
Egen gruppe for grafikk på Høstutstillingen.	Det ble arrangert tre utstillinger: en i Christiansand Kunstforening, en i Gøteborg, og en utstilling i <i>Galleri Per</i> som går videre til Oslo Bank & Kreditkasse Kunstforening.			Det ble laget en jubileumskatalog, trykket hos Bechs trykkeri – her ble det strid pga dårlig trykk som NG ikke ville betale for.	
1931	9 nye medlemmer – totalt 46.		1976		1995
Verksted i kjelleren på Kunstnernes Hus etableres 15. oktober under navnet <i>Trykkeriet</i> , og foreningen får et mer permanent tilholdssted.			Ekstraordinær generalforsamling 22.11. På dagsorden står: Konstituering av Norske Billedkunstneres Fagorganisasjon (NBFO).		Utstillinger fra Danske Grafikere, Grafiska Sällskapet og Bulgarsk samtidskunst. I forbindelse med Nordisk Billedkunstår viser NG Sonja Krohn og finske Antti Tantu.

1996	2001		2013	2018
Artoteksentralen legges ned.	Finnesaken skaper medieoppmerksomhet og gir NG anledning til å opplyse om sine retningslinjer. Dette resulterer i økt interesse og bevissthet fra publikum.		Paneldebatt med tittelen <i>Hvem styrer kunsten</i> , der over 70 møter. Debatten genererer mye oppmerksomhet i fagmiljøet.	Gjenbesøk fra Kina ved Hubei Art Museum. 5 kunstnere presenterer <i>Void: An Aesthetic Expression</i> .
Kunstnermeldingen er viktig, og blir overrakt kulturministeren 29.11. Kamp til fordel for kunstfagstipendene med bl.a. markering foran Stortinget, der kunst blir kastet og brent. Men fagorganisasjonene blir ikke hørt.	NGU-seminar i Oslo i mai. Hybelen i Haxthausensate ble sagt opp.		Steffen Kvernland holder foredrag om sin tegneseriebiografi i anledning 150-årsmarkeringen for Edvard Munch.	Forberedelser til 100-årsjubileet.
Utstilling til Danske Grafikere i Sølvgade som blir videresendt til Viborg Museum.				
Samarbeid med 3,14 de landsomfattende, UKS og FFF om en stor utstillingsturné i Slovakia med i alt 14 utstillinger. Utstilling til Svalbard, blir vist i Ny-Ålesund og Longyearbyen. NG viser utstillingen Contemporary Mexican Graphic Art.	2002	2007	2014	
	NG flytter til Tollbugata 24.	9 medlemmer deltar på utstillingen <i>Across</i> i Vilnus.	Temakveld i galleriet over <i>Originalgrafikk, reproduksjoner og gråsoner</i> . I tilknytning til Grunnlovsjubileet vises utstillingene <i>Gras er død, leve GRAS</i> (som får omfattende pressedekning), og kunst og tegneseriekollektivet <i>Dongery</i> . Utstilling med de nominerte til HM Dronning Sonjas kunststipend. Nordisk grafikkseminar på Lysebu: <i>Printmaking on the borderline – Evolution and new tendencies</i> .	
1997	2003	2008		
Utstillingen med Andy Warhol i juli viser seg som en publikumsmagnet for galleriet.	Grafikktriennalen i Fredrikstad ser ut til å ligge nede – usikkert hva som vil skje.	Ny giv for medlemsbladet Rapport med styreleder Jan Pettersson som redaktør.	<i>Re-cognition</i> – vandreutstilling med norsk grafikk i Sør-Amerika, et samarbeidsprosjekt mellom Generalkonsul Jens Olesen, Dag Alveng og NG.	
	Positive erfaringer med nettsiden både for medlemmene og publikum.	Utstillinger fra Beograd – <i>Workshop</i> , og fra Litauen – <i>Across</i> .		
1998	Ekstraordinær generalforsamling 10. oktober som resulterer i utskiftning av styret.	2009		
Stor dissens på årsmøtet med utgangspunkt i ansettelsesprosessen av vikar for daglig leder. Styreleder må gå, med påfølgende ekstraordinært årsmøte 26. august. Det blir valgt et helt nytt styre.		90-årsjubileum med 4 jubileumsutstillinger i galleriet: 3 med ung norsk samtidsgrafikk og en med mezzotint. I tillegg er det utstilling på Munchmuseet med Tore Hansen, Sonja Krohn og Arnold Johansen.	2015	
	2004	Guttorm Guttormsgaard blir utnevnt til æresmedlem.	Ny portal for netthandelen.	
	Zdenka Rusova og Ove Stokstad blir utnevnt til æresmedlemmer.		I mai er Galleriet vertskap for Ship-to-Gaza, arrangert av Klassekampen. Flere av medlemmene donerer trykk til aksjonen.	
1999	Medlemsfest på Norsk Folke-museum med foredrag av Guttorm Guttormsgaard med utgangspunkt i utstillingen <i>Lysten og hemmeligheten</i> .	2010	Boklansering av Dag Solhjell sin bok: <i>Anne Breivik: Kunstner, gründer og kunstopolitiker</i> .	
Nordisk Grafikkunions Non-Toxic symposium arrangeres av Danske Grafikere på Færøyene.		Utvekslingsutstilling med Kunstakademiet i Xian, Kina: Yang Feng stiller ut i NG og to medlemmer deltar på workshop i Xian.	2016	
Utstillingssamarbeid med Schæffergården i København – 3 medlemmer blir representert.	2005	Paneldebatt i galleriet i forbindelse med Frans Widerberg sin utstilling.	Nordiske møter under <i>Grafik Nordica</i> for å fremme samarbeidet mellom grafikere i Norden, med Færøyene, Grønland, Island, Danmark, Norge, Sverige og Finland.	
Alvorlig dissens mellom N.G.F og NGs styre om fondets vedtekter. Blir avsluttet i et møte med Kulturdepdepartementet, der NG fikk medhold i sitt syn.	To gruppeutstillinger til utlandet: 14 medlemmer blir vist i Warsawa, og 6 medlemmer reiser på gjensitt i Matera, Italia.		Ved stadig flere utstillinger blir det holdt omvisning/foredrag/kunstnersamtaler.	
	Provisjonsavgiften økes med 5% til 40%.	2011		
		Arbeidet med Rapport opphører i påvente av finansiering.	2017	Kilder
2000	2006	2012	Utvekslingsutstilling – 21 medlemmer blir presentert i Hubei Art Museum.	Norske Grafikeres protokoller og årsrapporter.
Provisjonsavgiften økes fra 30% til 35%.	Nettbutikk opprettet som en integrert del av nettsiden som får stadig positiv oppmerksomhet fra publikum og medlemmer.	11 danske grafikere blir presentert for et norsk publikum.	Foreningen deltar i planleggingen av åpningen av HM Dronning Sonjas KunstStall.	Rolf Rude / Sidsel Helliesen: <i>Norske Grafikere</i> , 1973.
Innføring av nye dataløsninger.				Helene Brekke: <i>Hovedoppgave i Kunsthistorie</i> , vår 2007.



Formenn/styreledere i Norske Grafikere



Fire
markante
ledere

Henrik Lund



Henrik Lund
Edvard Munch (1909)
Litografi på papir
36,9 x 42,3 cm

Henrik Lund (1879–1935) var Norske Grafikeres første formann 1919–1925. Under hans styreperiode ble bl.a. foreningens første lover vedtatt og den første utstillingen hos Blomqvist arrangert. Lund var en skarp iaktaker og hadde stor suksess som portrettør både som maler og grafikere. Han lagde flere mapper med raderinger og litografi med portrett av kjente personer, kunstnere og vitenskapsmenn. Henrik Lund var omgjengelig og generøs og hadde stor betydning på det sosiale plan, hans valgspåk var: «Ingen komplett dag uten en hyggelig aften.»

Rolf Rude



Rolf Rude
Gamle tinnmugger (1961)
42,3 x 38,1 cm

Rolf Rude (1899–1971) var foreningens formann 1953–1964. Han var en aktiv organisasjonsmann og innehadde mange verv der han engasjerte seg til fordel for billedkunstnernes rettigheter, bl.a. opphavsretten. Rude var bl.a. formann i Bildene Kunstneres Styre (1964–1967) og tok initiativet til dannelsen av BKS's medlemsblad og til Norske Grafikeres Arkiv i Universitetsbiblioteket (1962). Rolf Rude skrev boka *Norske Grafikere. Norsk grafikks kår – Et tilbakeblikk ved Foreningen Norske Grafikeres 50-års jubileum*. Boka ble tilrettelagt av Sidsel Helliesen og utgitt i 1973.



Chrix Dahl
Gårdsrom med fugl og figurer (Antagelig 1936)
Radering
17 x 16,5 cm
© Chrix Dahl / BONO 2019

Chrix Dahl (1906–1994) hadde et mangeårig engasjement i foreningens styre, først som sekretær 1943–1946, deretter som formann 1946–1953. Han var overlærer i raderklassen ved SHKS 1945–1974 og som sådan en mentor for mang en nybegynner i faget. Dahl påtok seg en rekke verv, bl.a. som medlem av Nasjonalgalleriets råd og innkjøpskomité for nyere norsk grafikk og tegning 1967–1978. Under hans styreperiode ble lovene for Norske Grafikere revidert og det ble arrangert 30-års jubileumsutstilling i Oslo Kunstforening.



Anne Breivik
Muriatic Form (1961)
Radering
45 x 31 cm
© Anne Breivik / BONO 2019

Anne Breivik (1932–2012) var foreningens formann/kvinne 1971–1972. Hun grunnla Atelier Nord, sammen med R. Rudjord, i 1965, og nedla et stort engasjement i ulike kunstnerorganisasjoner. Blant annet bidro hun til bedring av stipendforholdene og etableringen av garantiinntekten og til opprettelsen av et landsomfattende nettverk av formidlingsinstitusjoner styrt av kunstnere. Anne Breivik skrev boka *Om grafikk* som utkom i 1977.

Foto

- s. 26: Edvard Munch, *Selvportrett med knokkelarm*. Foto: Dag A. Ivarsøy / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 29: Johan Nordhagen, *En bondebegravelse*. Foto: Therese Husby / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 56/57/58: Edvard Munch, *Måneskinn*. Foto: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 61: Nikolai Astrup, *Mai måne*. Foto: Dag Ivarsøy / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 62: Gustav Vigeland, *Pike står på steiner i sjøen*. Foto: Vigelandmuseet
- s. 64: Johan Savio, *Lasso*. Foto: Børre Høstland / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 65: Johs Rian, *Såmann*. Foto: Børre Høstland / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 67: Harald Kihle, ... *i ville floget han rid avstad*. Foto: Jaques Lathion / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 68/70/71: Knut Rumohr, *Dødsleiet*. Foto: Threse Husby / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 73: Paul René Gauguin, *Bøygen*. Foto: Børre Høstland / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 74: Paul René Gauguin, *En pøbbel*. Foto: Therese Husby / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 77: Henrik Finne, *Fiskere*. Foto: Jeanette Veiby / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 79: Henrik Finne, *Dame i blått*. Foto: Jeanette Veiby / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 80: Vilhelm Tveteraas, *Mann og stut*. Foto: Therese Husby / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 82: Vilhelm Tveteraas, *Hvil i Røldal*. Foto: Therese Husby / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 85: Eystein Sigurdsson, *Gamle trær*. Foto: Therese Husby / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 87: Frans Widerberg, *Danserinnen*. Foto: Børre Høstland / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 88: Niclas Gulbrandsen, *Bokholder med sommerfugl*. Foto: Jeanette Veiby / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 91/92/93: Tore Hansen, *Solvogn*. Foto: Dag A. Ivarsøy / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 94: Tom Gundersen, *Kjell Askildsen*. Foto: Børre Høstland / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 100: Per Kleiva, *Amerikanske sommerfugler*. Foto: Therese Husby / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 105: Per Kleiva, *Helsing til Ho Chi Minh*. 1969: Jacques Lathion / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 106/107: *Blad fra imperialismens dagbok 1–3*. Foto: Therese Husby / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 110/111: Anders Kjær, *Ny morgen*. Foto: Børre Høstland / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 121: Asbjørn Brekke, *Figur i rødt*. Foto: Dag Fosse / KODE
- s. 122/123: Asbjørn Brekke, *Interiør A 2*. Foto: Dag Fosse / KODE
- s. 124: Gerhard Stoltz, *Mönch am Meer*. Foto: Dag Fosse / KODE
- s. 127: Svein Rønning, *Jaktscene IV*. Foto: Dag Fosse / KODE
- s. 128/129: Svein Rønning, *Sølvkua*. Foto: Dag Fosse / KODE
- s. 132: Svein Rønning, *Jaktscene II*. Foto: Dag Fosse / KODE
- s. 160: Idun Baltzersen, *Blå timman / The Blue Hour*. Foto: Galleri Magnus Karlsson
- s. 207: Mattias Härenstam, *Der nere*. Foto: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 234: Henrik Lund, *Portrett av Edvard Munch*. Foto: Børre Høstland / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
- s. 235: Rolf Rude, *Gamle tinnmugger*. Foto: Børre Høstland / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design

Øvrige verk/illustrasjoner har vi mottatt fra de enkelte kunstnerne.

Boka er utgitt av Norske Grafikere
i samarbeid med Skald forlag

Opphavsrett til kunstverk:
© Kunstnerne/BONO (Billedkunst Opphavsrett i Norge) 2019

Norske Grafikere takker for støttebidrag fra:
Norske Grafikeres Fond
Bergesenstiftelsen
Fritt Ord
Arild Wahlstøms Fond
Grafisk utdanningsfond



FRITT ORD



BERGESENSTIFTELSEN

Grafisk design: Silje Nes
Font: Circular Std
Papir innmat: Munken Lynx
Papir omslag: Fedrogini Woodstock Betulla
Trykk: Livonia

www.norske-grafikere.no
firmapost@norske.grafikere.no

© SKALD 2019
e-post: forlag@skald.no
www.skald.no

ISBN 978-82-7959-293-8