

Helen Dukson

Tekst forsidebilde:
Håkon Bleken: "Mot havet II", 1994. 180x110.

Håkan Blom



"Katastrofe". 1967. 64x48.

HÅKON BLEKENS KULLTEGNINGER

AV JAN BROCKMANN

Hvor lenge
varer verkene? Så lenge
inntil de er ferdige.
Så lenge de nemlig er krevende
forfaller de ikke.

Bertolt Brecht
(Fra «Hvordan å bygge langvarige verk»)

I begynnelsen av syttitallet var det tre store serier med kulltegninger som ga Håkon Bleken viden anerkjennelse blant publikum og fagfolk her i landet: «Fragmenter av et diktatur» 1970/71, «Fragmenter av en kjærlighet» 1972 og «Fragmenter av sannheten» 1974. Kanskje er det de to siste som ble mest kjent: «Fragmenter av en kjærlighet» som besto av 34 arbeider, ble presentert av Nasjonalgalleriet. Bleken fikk æren å få nesten hele serien (26 tegninger) trykt med egne kommentarer i «Kunst og Kultur» (1972, s. 157-178). «Fragmenter av sannheten» som omfatter 74 arbeider, ble vist for et stort publikum på Høvikodden og senere i Stavangers, Bergens og Trondheims kunstforeninger, alle steder med stor presseomtale. I tillegg kom en mindre utstilling i Trondheim, «Blader av en dagbok» (1972). Jeg kunne tenke meg at nettopp disse serier vil kunne finne fornyet interesse idag der sansen for det autobiografiske og livshistoriske i litteratur og kunst igjen er voksende.

Jeg vil på de følgende sider forsøke å nærme meg den første av seriene, «Fragmenter av et diktatur», som i mine øyne på en unik måte møtte utfordringen i tidsånden. Det er hverken kunstnerens store begavelse, hans redelige vilje eller hans faglige dyktighet alene som avgjør om et verk blir autentisk, om det blir et sannferdig uttrykk for det som ligger uforløst i tiden. Like lite som tidligere en trygg forankring i tradisjonen, så er idag higen etter aktualitet noen garanti; en som stadig føler

tiden på pulsen får ikke hånden fri til å skape noe. Verkets egen tendens, livshistoriske erfaringer og latente bevegelser i tiden må dra i samme retning. «Kairos» kalte de gamle grekerne det rette øyeblikket. Men det er for vennlig et ord. Møtet kan bli ganske ublidt. I Håkon Blekens tilfelle var det særlig ublidt. Serien ble til i en tid der kunsten i mange land kjempet for å overleve mot en overmektig kunstfiendtlig virkelighet og der kunstneren selv måtte føre en kamp for å overleve som kunstner. Den objektive og den subjektive situasjonen syntes uhyggelig kongruent. To ganger ble Blekens kunstneriske utvikling avbrutt. I slutten av femtitallet satte et uhell ham utenfor, og han måtte arbeide lenge og mot mye motgang for å hente seg inn igjen. I 1969 var det en brå sykdom som tvang ham å forlate sin lærerstilling på NTH og gjorde det umulig for ham å male for en lang tid. Kulltegnningene ble til som en dyd av nødvendighet. Og dette må forstås helt ordrett. Autentiske verk er ofte kjennetegnet ved at positive og negative verdier blir polet om. Mangelen blir til kilden, svakheten til styrken. Kritikken hadde tidligere bemerket Blekens rastløse, springende temperament som ikke ga ham ro til å finne seg selv, noe som oftest bare betyr å finne seg en hylle. Men nettopp denne uselvsikre og prøvende holdning kom nå hans arbeide til gode.

Det finnes en kulltegnig fra 1968 som heter «Kondemnering». Der ser vi storsleggen i aksjon. Som pendelen til en mektig tidsmaskin varsler den oss at timen er slagen. Men en liten

lysrefleks forvandler jernkulen til en pupille, og vi møter bildets blikk. Enda finnes det bilder midt i ødeleggelsen.

Kultur produserer avfall. Trekull er som avfallsprodukt så gammelt som den menneskelige kulturen. Hvis det er riktig å si at bruken av ild skiller den menneskelige kulturhistorien ut fra naturhistorien, så hører forbrenningens rester til de eldste kultiske materialer. Den dag idag brukes asken i mange kulturer til å farge ansiktet eller legemet. Spor etter trekull kan påvises på tegninger fra prehistorisk tid.

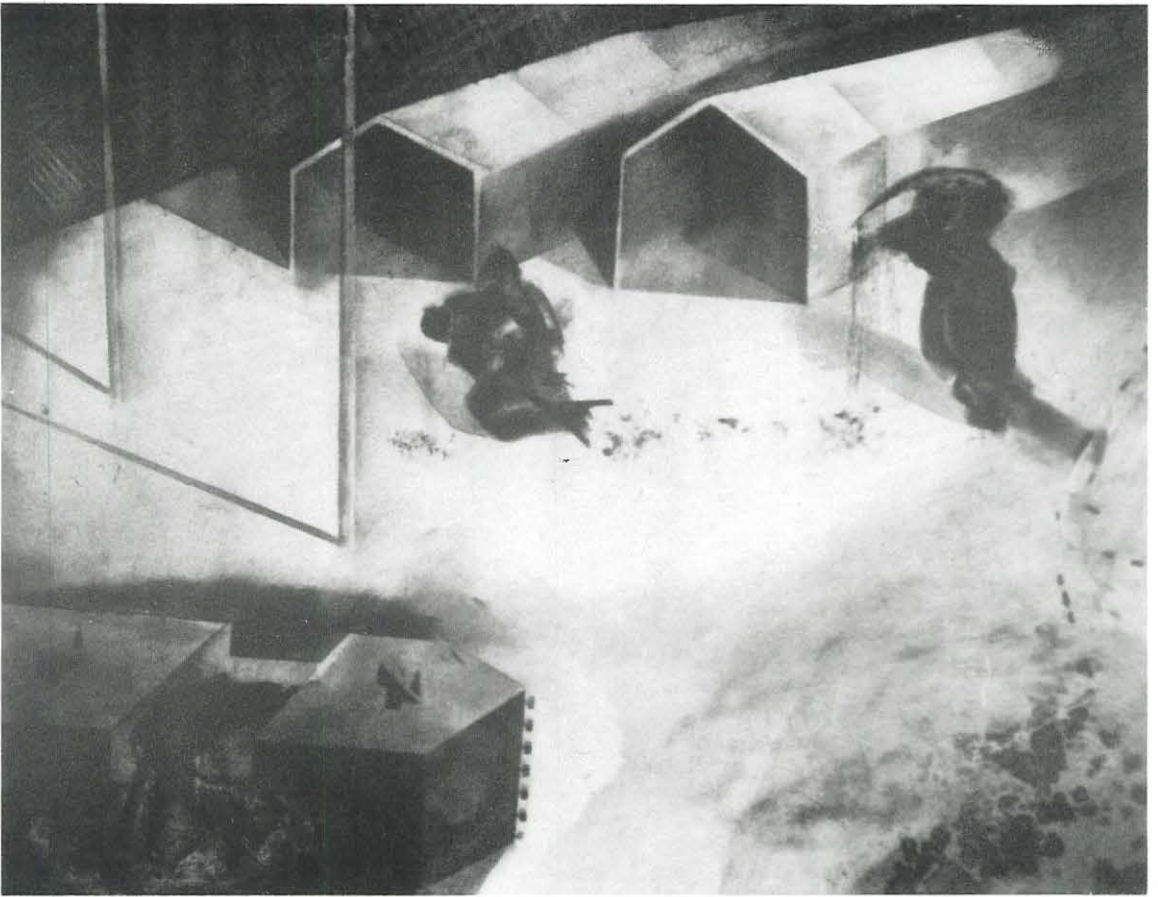
Trekull er et meget anvendelig kunstnerisk materiale. De fleste av oss har vel forsøkt seg med de forkullede trepinner av ulik tykkelse og har fått sotete hender. Trekull er det letteste av alle tegnemidler; det er meget føyelig, men stifen eller pinnen er ikke særlig smidig; dertil er den for skjør i ubehandlet tilstand. Streken kan varieres meget, fra sart til mett, fløyelsmyk valør. Men kullets spor kan lett viskes ut, med eller uten hensikt. For at kulltegninger kunne vare, trengtes det et festemiddel, et fiksativ. Det flytende limstoff ble utviklet ved slutten av 1400-tallet, på et tidspunkt der ikke bare billedkunsten som helhet hadde begynt å frigjøre seg til å bli del av den autonome, dvs. selvstendige sfæren som vi idag kaller kunst, men der også de ulike genre og teknikker fikk sin egen verdi. Kulltegningen var blitt brukt til skisser, studier og utkast til bilder, særlig til de store fresco-malerier der tegningen ble laget i full målestokk på kartong og derfra overført på veggen. Etter innføringen av fiksativet avanserte kulltegningen fra bare å være et hjelpemiddel til kunstnerisk arbeid og lære til et særegent uttrykksmiddel. Det er ingen tilfeldighet at så skjer i en epoke der den estetiske sansen for det foreløpige, åpne, fragmentariske tok til, der selve den kunstneriske fremstillingsprosessen fikk vekt i forhold til det ferdige, det perfekte resultat. Selv om kulltegningen må holde seg innenfor en gråtone-skala, så kan den brukes som en av de mest «maleriske» tegneteknikker. Materialet egner seg ikke bare til strekning; ved siden av enden kan man også anvende bredsidan av pinnen; kullstøvet kan lett gnis utover papiret for å oppnå flatedekkende valørklanger. Da Håkon Bleken i 1950 underkastet seg Kunstakademiets obligatoriske tegneundervisning, var kullet det vanligste tegneredskap. Men kun strek-tegning var tillatt. Hos en lærer som Jean Heiberg var skyggelegging en akt som måtte overvåkes med ytterste skepsis. Oftest ville den bare tilsløre istedenfor avklare formen. I skyggene ruget norske udyder: subjektivism og føleri. Måtte det være skygge, så skulle det

skraveres eller stiples. Maleriske virkninger var forkastelige. Håkon Bleken har i sin utvikling av kulltegningen beveget seg i den stikk motsette retning; men kanskje er det riktig å si at Heibergs «florentinske» syn har vært en nødvendig motstand for Blekens videre arbeide.

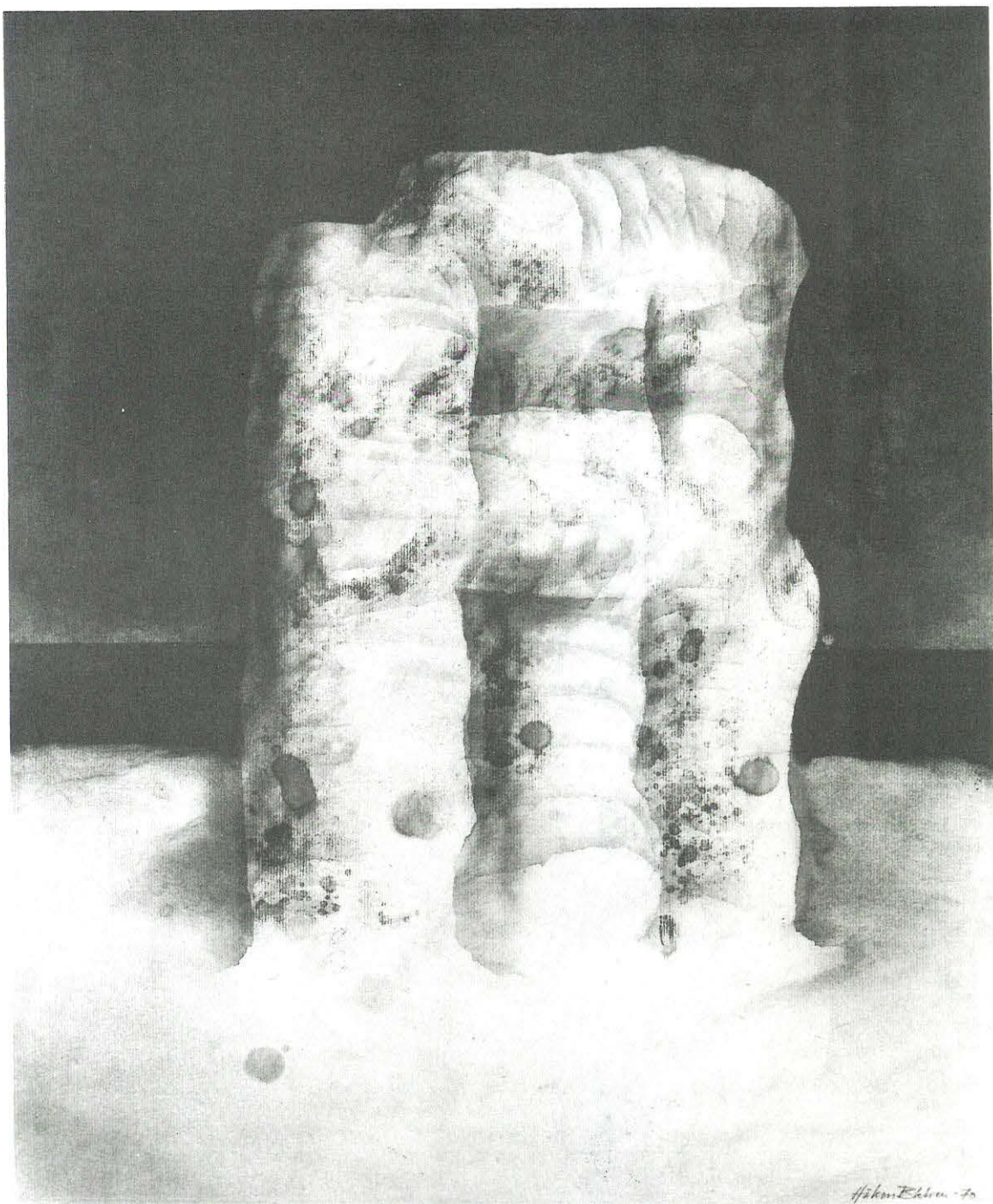
Da Håkon Bleken vel ti år senere tar opp kulltegningen på ny, er han selv blitt lærer, på Institutt for Form og Farge ved NTH's arkitektavdelingen. Også her ble kulltegning brukt i undervisningen, men delvis med andre siktemål. Hos sin eldre kollega, maleren Lars Tiller, lærte Bleken en oppgave-type å kjenne som forente ulike sider ved arkitektstudentenes visuelle øvingsprogram. Studentene fikk utlevert et ark med enkle, geometriske elementer som sirkel, tre- og firkant, kvadrat som skulle klippes ut og plasseres på nytt på et annet ark slik at elementene gikk inn i en likeverdig komposisjon. Mellomrommet mellom de utklippede figurer (eller sjablonene) skulle så mørklegges ved hjelp av kull og samtidig aktiviseres slik at figur og grunn (eller positiv og negativ form) skulle stå i en sterkest mulig vekselvirkning. På denne måten kunne man få frem et visuelt fenomen som er velkjent fra gestalt-psykologien og som en kunstretning som OP-art gjør utstrakt bruk av: inversjon eller reversering, en skiftning mellom figur og grunn. Dessuten skulle oppgaven utvikle studentenes sans for valørene som ligger i kullets grå-sort-skala; materialet kunne gnis utover flaten.

Helt fra begynnelsen av står disse kulltegningene som egne og egenartete verk ved siden av og på høyden med de andre arbeidene; de er ikke skisser eller utkast for maleriene. Oftest tar Bleken et tema opp først i maleriet for så å bearbeide det videre i kulltegningen (f.eks. «Snesludd», «Hustak», «Hus-(et)»);

Ikke sjelden blir det idet nye mediet mere fortettet og klargjort, slik at maleriet stundom kan virke som en forstudie til tegningen. Ved siden av surrealistiske scenerier tar Bleken tidlig på sekstitallet kubismen opp, med særlig Juan Gris som forbilde. Det blir på en måte hans tredje skolegang, men det er han selv som tar seg i skole. Han beveger seg fra den anvendte tilbake til den estetiske radikale kubismen; han går så å si på «grammar school» uten å følge den såkalte «syntetiske» fasens ortodoksi helt ut. Allerede i sin første kulltegning av dette slag («Oppstilling» i 1962, en nøytral tittel som han setter på mange arbeider i de kommende år) beveger han seg på terskelen mellom «analytisk» og «syntetisk» kubisme,



"Forfølgelse". 1969. 49x62.



"Fragmenter av en fortid". 1970. 63x48.

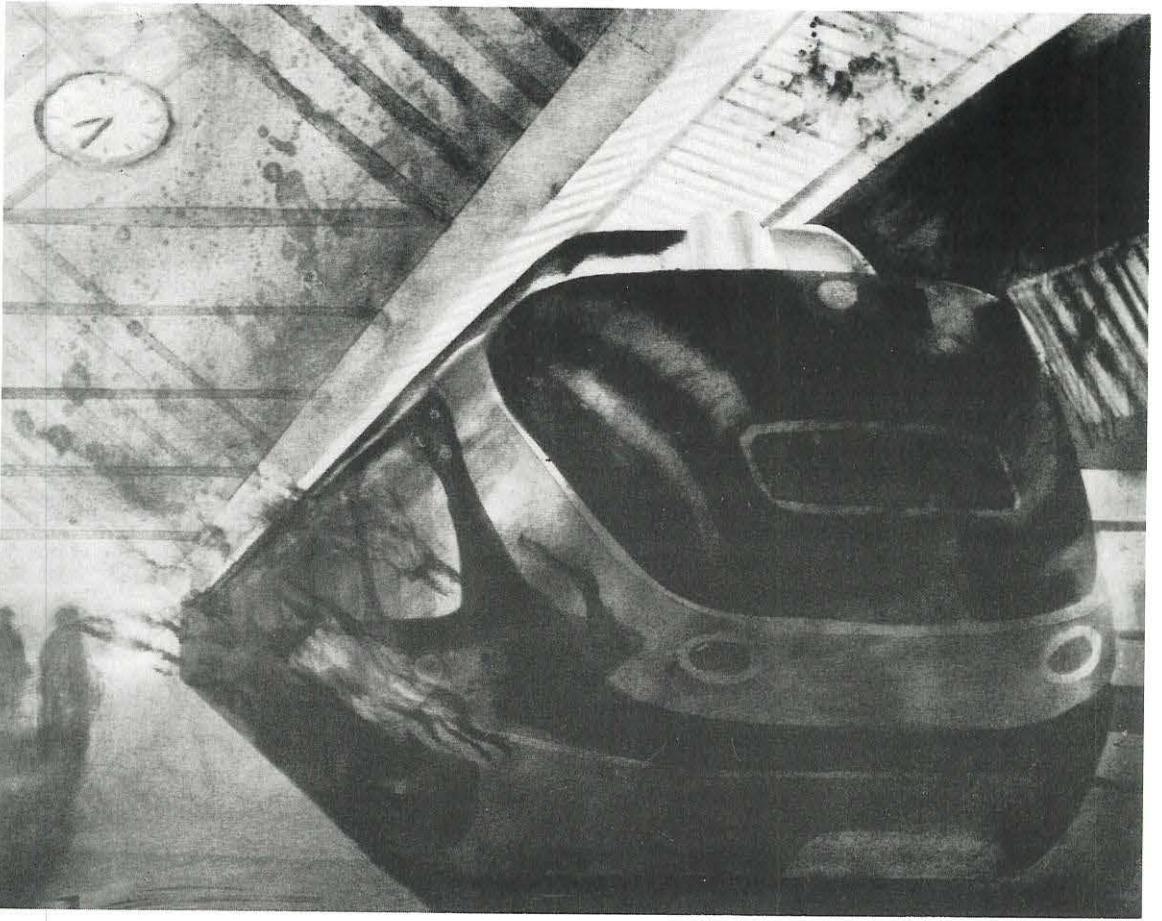
i de kommende år) beveger han seg på terskelen mellom «analytisk» og «syntetisk» kubisme med en for ham karakteristisk inkonsekvens eller tilstrebet tvetydighet der stillebenet brettes ut i flaten, men samtidig plasseres i et imaginært rom som åpner seg mot et vindu, en «utsikt» eller lysflate. Det finnes også eksempler på en rendyrket flatemessig oppfatning som i «Former» fra samme år (som følges opp med en rekke av komposisjoner, særlig i 1964), men vi møter ofte slike billed-hybrider som kanskje minner mest om kubister som fantes på det berømte «rom 41» i Salon des Indépendants fra 1911 i Paris, Jean Metzinger og Albert Gleizes. Disse «podete» komposisjoner kan Bleken til og med fabulere surrealistiske innslag i som i en «Oppstilling» fra 1962 som dessverre ser ut til å ha gått tapt. 1965 og 1966 er år med en rik produksjon av stilleben der kulltegningene drives vesentlig videre. Iøynefallende er en stadig rikere skala av gråtoner, figurgrunn-kontrasten utvikles til et velavstemt spill av lysets fasetter der mange ulike plan overskjærer og overleirer hverandre. Men samtidig tillater Bleken seg små «uhell» for å motvirke teknikkens stadige kultivering, flekker blir stående og tatt inn i komposisjon som bidrag fra tilfeldighetens objektive fantasi. Kunsthistorikeren Trygve Nergaard som har fulgt Blekens arbeide på nært hold gjennom mange år, har i sitt meget innsiktsfulle forord til katalogen for utstillingen «Fragmenter av sannheten» påpekt at kunstneren «opp søker tilfeldigheten i teknikken, for ved den motstanden som da oppstår å finne en bekreftelse på at han FORMER bilder.»

I kulltegningen «Ting» (1965) bruker Bleken virkelige gjenstander istedenfor papirsjablone. Det er stort sett redskaper fra de kunstneriske arbeider som han plasserte på underlaget og som nå trer frem som lysere partier: sakser, tomstokk, passer, malertube, tegnestifter, men også en liten perlekjede. Forbildet for denne overraskende fremgangsmåten kan vi igjen spore tilbake til den syntetiske kubismen som i sine «papiers collés», de første collasjene, satte små fragmenter fra reale gjenstander som tapeter eller aviser inn i komposisjonen og på denne måten innledet de nye kunstneriske materialers inntog under modernismen. Blekens objekt-bruk minner visuelt mest om dadaisten Man Rays såkalte «rayogrammer» fra begynnelsen av tyve-tallet der kunstneren la gjenstander på lysømfintlig papir der deres silhuetter avtegnet seg: den korteste veien fra gjenstand til bilde. Men også her har Bleken foregrepet seg allerede i 1961. I en nokså abstrahert komposisjon «Oppstilling med fløyte» der uregelmessige sjablongformer er

lagt ut på billedflaten finnes det også konturen av en delvis gjennomhullet strimle, «fløyten». Det var ikke noe langt steg å ta fra å anvende seg av en slik «naturalistisk» sjablong og av en reell gjenstand, men det tok noen år. Første gang finner jeg denne metoden i «Rustent rom» fra 1965 som ble vist på Høstutstillingen året etter. Her var tegnestifter og spiker blitt lagt ut i tillegg til sjablonger, men deres konturer går enda inn i komposisjonen som formale element med overveiende dekorativ virkning. I «Ting», men også i «Saksen» fra samme år (som ble forandret senere), trer gjenstandene umiskjennelig frem som avbildninger av hva de er. Selv om de også i disse arbeidene er innordnet som kompositoriske bestanddeler, så står de tilsynelatende som reproduksjoner av ubearbeidet virkelighet. Vi kan skimte her en annen motstand Bleken oppsøker i sitt senere arbeide: den umiddelbare, nesten rå gjengivelse av harde fakta, den senere bruk av fotografier har kanskje noe av sin forklaring her. I 1966 fatter Bleken for første gang en gruppe kulltegninger sammen til en serie av fem blad «Til minne om Bruno Schulz» der også «Rustent rom» inngår. Med «Bordet» og «Forhold» blir to av verkene innkjøpt til landets kunstsamlinger, henholdsvis Nasjonalgalleriet og Trondhjems Kunstforenings Faste Galleri - Blekens kulltegninger begynner å få offentlig anerkjennelse. Med sin tilegnelse gjorde Bleken et usedvanlig godt valg. Han leste på denne tiden en bok av den polsk-jødiske forfatteren Bruno Schulz som ble drept av Gestapo i 1942, en samling fortellinger med tittelen «Kanelbutikkene». Det finnes biografiske fellestrekk som Bleken neppe viste om: også Schulz hadde påbegynt et arkitekt-studium, også han malte - riktignok var han autodidakt - og var besatt av et ganske «nordisk» tema: kjønnskampen mellom den sadistiske kvinnen og den masochistiske mannen. Som forfatter er han sterkt påvirket av Kafka, men også av Thomas Manns mytologiske bøker («Josephsromanene» som angivelig var hans yndlingslektyre). I hans prosa måtte Bleken kjenne seg igjen: i skiftningene mellom ulike plan, drømmens og realismens verden, mellom ulike stilistiske holdninger, patos og ironi, mellom ulike fortellemåter, det lyriske stemningsmaleri og den surreale billedflukt. Og i hovedtemaene: den fantasmagoriske småbyen i Galicia, den skiftevis storslagne, redselsfulle, ynkelige farskikkelsen. Det er vesentlige trekk og motiver også i Blekens verk. Serien var opprinnelig planlagt mye større, men gikk bitvis over i den neste, den første Bleken presenterte offentlig: «Fragmenter av et diktatur».



"Oppbrudd". 1970. 63x48.



"Deportasjonen". 1970. 49x63. - Fra serien "Fragmenter av det diktatur".

Bleken har ikke et kunstnerisk temperament som finner seg til rette i en kultiveringsprosess som sindig legger alen til sin vekst. I 1967 går en sitring gjennom billedbyggerens bjelkelag. Den idylliske tittelen «Stjernenatt» kan ikke dekke over at skvetting og avtrekking her ikke bare er brukt for å berike det gjennomarbeidede motivet «Oppstilling foran vindu» med kontrasterende visuelle virkninger, men også er en destruktiv handling: billedstormeri i bildet. Titler som «Brent fasade» eller «Katastrofe» (1967, muligens 1968) taler da et tydeligere språk. Men det er særlig de nye motiver som trenger seg på og innvarsler en forandret virkelighetsoppfatning. Til kunstnere som ikke helt hadde tettet av sine atelierdører, begynte også i Trondheim å sive inn noe av den politiske uro som fikk tak i den unge generasjonen. Debatten om forholdet mellom kunst og politikk, mellom autonom og engasjert kunst ble innledet. Det rørte ved strenger hos Bleken som hadde stått i spenn lenge. Vibrasjonene gjennomiler hele hans motivkrets på denne tiden, gjenoppliver temaer som beskjeftegit ham nesten ti år tidligere og setter nye billedidéer i sving. Kulltegningene følger ikke bare opp malerienes motiver lenger. De går egne veier. «Gave» (1967) er kanskje det siste eksempel der et nytt tema hentes fra et maleri. Det går tilbake på en akvarell. Med dette er den menneskelige figur igjen sluppet inn i Blekens billedverden, men på en høyst tvetydig måte. Tegningen formidler sin gjenstand ganske direkte; om enn slett ikke naturalistisk. Gaven er lagt ut på en oval- eller palettaktig presenter-plate. Det er en naken kvinneskikkelse som vifter med sortstrømpete og høyhælte legger, en variant av disse stengods- eller porselensfigurer man fikk kjøpt på den tiden da glassmagasinene nesten hadde enerett på porno. Allerede i 1967 var dette et nesten nostalgisk eksempel på kommersialiseringen av seksualiteten, med den sjarm kitsj kan få når en fordums massevare er blitt samlerobjekt. Men til tross for den smule ironi så viser tegningen den nye fascinertheten av det vulgære som amerikansk pop-art så rikelig gjør bruk av i sine kunstneriske varekataloger. Med denne opptakten innleder Bleken et mangårig arbeide med «die Wa(h)re Liebe» for å bruke et ordspill av Brecht, den sanne kjærlighet og seksualitet som vare.

Kulltegningen «Natt» (Norsk Kulturråd) fra samme tid viser en annen side ved Blekens nye opptatthet av den menneskelige skikkelsen. Her har han, så vidt jeg vet, for første gang tatt utgangspunkt i et fotografi, klippet fra en avis. Egne fotografier og reproduksjoner av andres har han senere flere ganger brukt i kulltegning-

en. Graden av bearbeidelsen varierer, den er også bestemt av den særskilte plass et bilde får i de store seriers sammenheng. Som i dette første tilfellet har Bleken oftest grepet til dårlig billedmateriale, uskarpe fotografier (han er ingen smart fotograf og det kommer tegningene til gode) eller slette reproduksjoner fra aviser og blad som han fant i alle de venteværelser han snart skulle bli henvist til å hente mye av sine visuelle erfaringer fra. Det er ingen glansbilder som vekker hans interesse; ei heller er han ute etter å foredle et plebeisk billedmedium. Han gjør sine funn blant et materiale som er bestemt for raskt forbruk; han stusser over et etterbilde som uforventet hefter seg opp. Det er disse etterbildene, ikke fotografiene selv, som oftest er hans kunstneriske materiale. Ut av en tilsynelatende entydig og betydningsløs informasjon springer et kontrastbilde, visuelt og innholdsmessig. I «Natt» ser vi et sammen-sunket ryggparti av en menneske- eller gorillalignende skikkelse bak vertikale stenger og gitterverk (det siste forøvrig et visuelt motiv Bleken hyppig bruker fra nå av). Hele gruppen avtegner seg som en hvit silhuett foran en mørk og vag bakgrunn. Det virker som om en lyskaster var rettet mot skikkelsen. Denne stemning av forlorenhet og utsatthet kan minne om bilder av Bacon som Bleken stadig sterkere blir opptatt av. På avisbildet finner vi den bekreftet bare i den forstand at vi der ser en turist satt ut i skiheis på vei oppover i påskeventyret.

«Brent fasade» vil jeg her nevne som et annet av de dystre motiver fra året 1967. Som i de to første er også her det kubistiske rom forlatt. Bleken oppsøker det stikk motsatte: fasaden er tegnet en face som en flate i flaten. Det minner mest om ny-saklighetens arkitekturkulisser. Det er ingen malerisk ruin og intet dramatisk sceneri kunstneren er opptatt av. Bildet er også helt tømt for tidligere hus-motivers miljøromantikk. Det er en trist husfasade med blikkløse vinduer som neppe ga mere trøst da huset var helt. Det er heller slik at sprekkene gir det noe av liv tilbake.

Ved slutten av sekstitallet hadde Bleken vunnet viden anerkjennelse for sine arbeider i kull.

Likevel kom serien «Fragmenter av et diktatur» som ble vist første gang i Trondhjems Kunstforening november 1970, som et sjokk-selv på venner som kjente godt til hans utvikling de siste år. For meg fortonet det seg dengang slik som om hans arbeide etter en lang inkubasjonstid med ett slag var kommet til seg

selv. Inntrykket var feil når jeg tenker på hvor fremskreden hans produksjon før slutten av sekstitallet allerede var, det var riktig fordi utstillingen hadde et så autentisk preg. Her hadde en kunstner funnet sitt tema, og et tema funnet sin kunstner. Og dette tema angikk alle. Det var en forløsende opplevelse for politisk og kunstnerisk engasjerte mennesker å se at autonom og engasjert kunst ikke var uforenlige motsetninger. At det lot seg gjøre å følge et kunstnerisk materiales iboende muligheter til det ytterste og å la erfaringer med flatens utfordringer slå over i erfaringer om verden utenfor arket og rammen. Det var ikke bare det at det her endelig var en som fikk det til, men at han måtte gjøre det. Et livshistorisk alvor svarte på det verdenshistoriske alvor. De senere seriene som «Fragmenter av en kjærlighet» (1972) og «Fragmenter av sannheten» (1974) ble store offentlige suksesser, men de fulgte i dragsuget av denne sjokkbølgen.

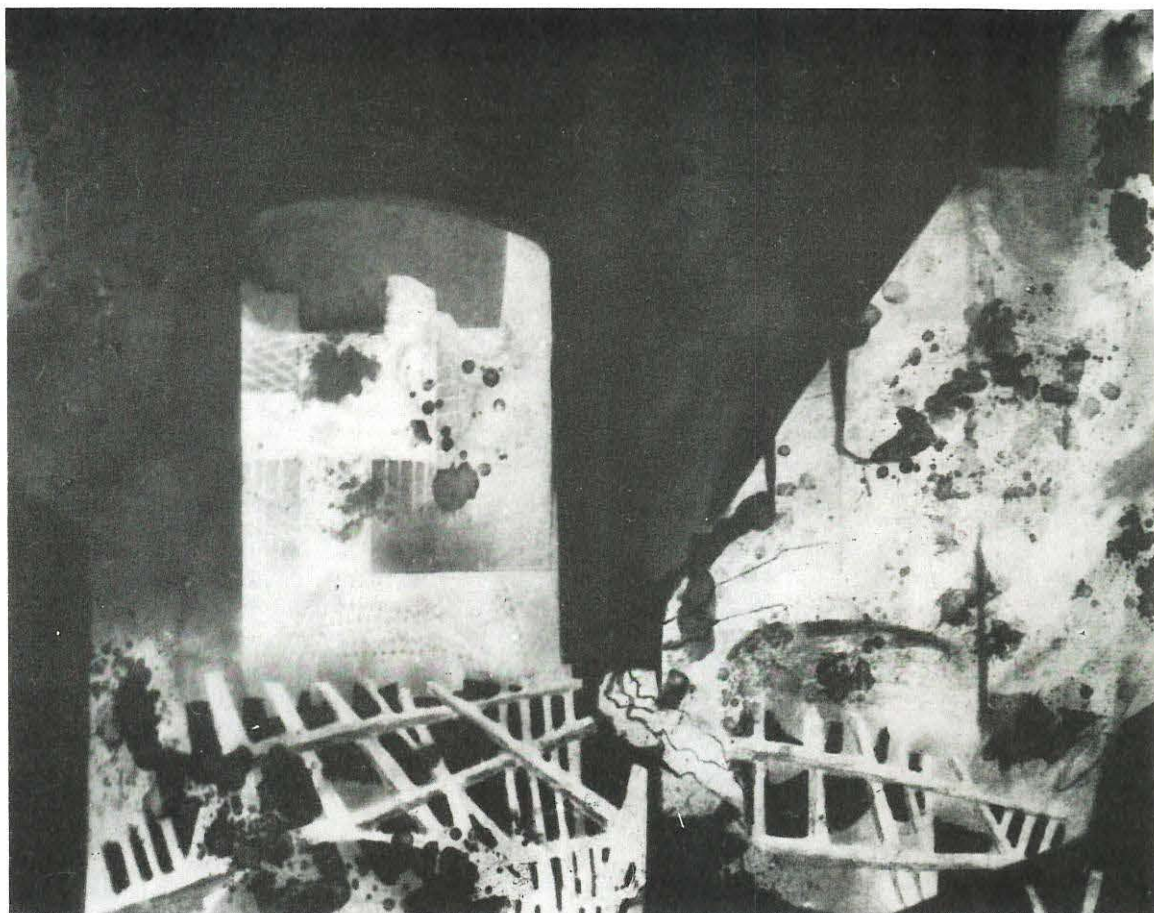
Tittelen «Fragmenter av et diktatur» kan høres vel slagordaktig ut og smake av pretensiøs beskjedenhet. Men den er stilt inn i en konkret diskusjonssammenheng som jeg bare kan antyde her. Tittelen kan likeså godt hete «Fragmenter mot diktatur». Og den ville yte såvel idéen som formen rettferdighet. Disse arbeidene er ikke bare i sitt «budskap» slik det uttrykker seg i billedtemaene, uomtvistelig klart rettet mot herredømme og maktmisbruk. (Her er det ingen flirt med maktenes «sex appeal» som vi finner en god del av i dagens billedmedier.) Disse arbeidene er også ved sitt forprinsipp, «fragmentet», motsatt den totalitære tanke. Det kan diskuteres i hvilken grad ikke bare seriene, men også tegningene fra denne perioden er «åpne former». I mine øyne er nettopp de beste av dem fragmentariske i den forstand at de viser sine sår, at de ikke kitter igjen bruddlinjene mellom konstruksjon og uttrykk, mellom motiv og form, mellom de ulike billedplan og tekniske prosesser, men stiller dem ut. «De eneste verk som teller idag er de som ikke er noen verk lenger», skrev modernismens filosof Theodor W. Adorno, og han sikter da nettopp til en kunst som vender seg mot «det hele» som «er det usanne».

Bleken kjente til disse tanker på denne tiden men han trengte ingen intellektuell motivasjon. Hans egen livshistoriske erfaring avkrevde ham et oppgjør mot indre og ytre tvang. Han fremhevet dengang at han var på spor såvel av politisk undertrykking og fysisk vold som av psykisk maktmisbruk, underkastelse og vantenkning. «Mennesket er en skurk som venner

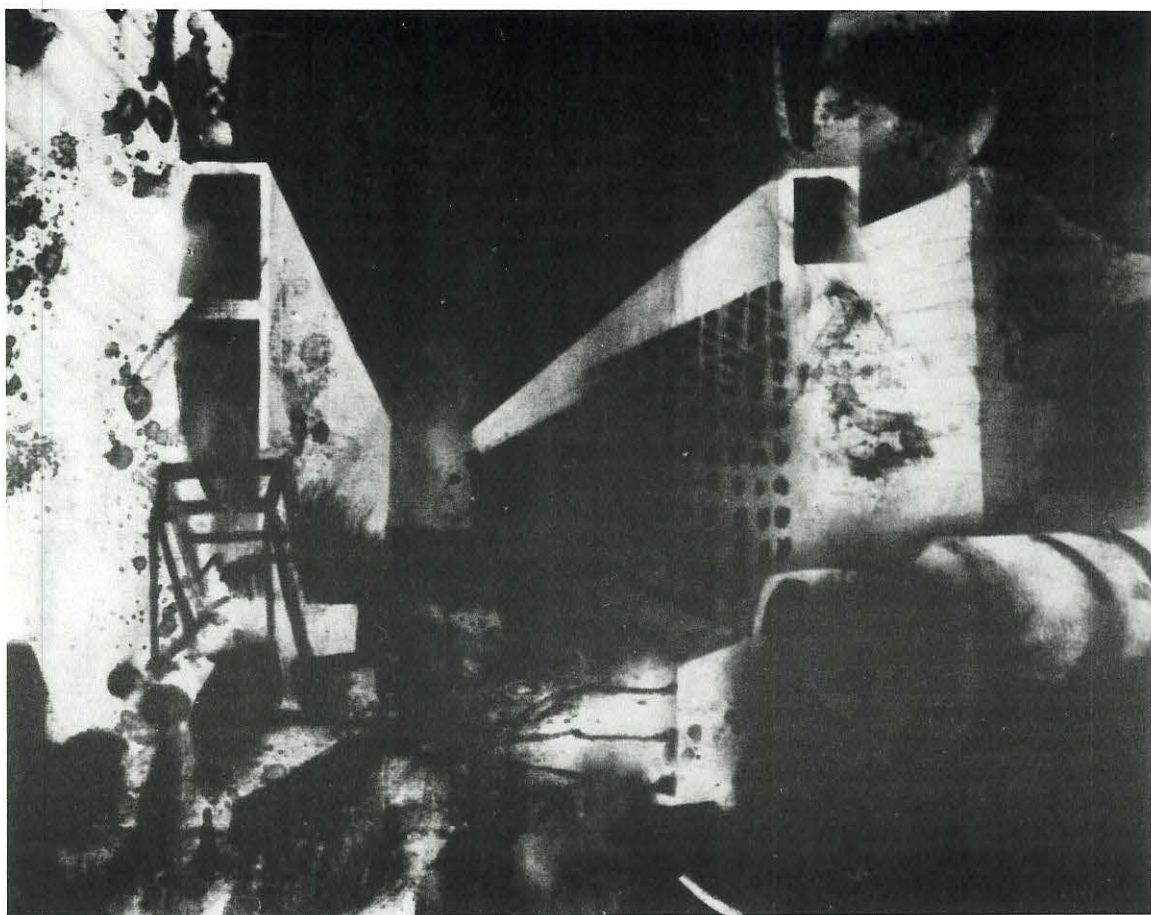
seg til alt», sier et russisk ordtak. Derfor setter Bleken estetisk fremmedgjøring - f.eks. surrealistiske virkemidler som bryter med våre vaner - inn mot den reale og mentale fremmedgjøringen. Slik ordbruk kan idag selv virke klisjépreget; men Bleken illustrerte hverken et politisk eller et psykologisk vokabular, måtte det ha fortonet seg aldri så progressivt. Han gjorde et nødvendig forsøk på å vende nøden. Han sloss mot umyndiggjøring og fremmedstyrthet ikke for å stadfeste sin suverenitet, men for å redde sin identitet. Derfor var han så uimottagelig for krav om en politisk kunst som kjører mot systemet i et lukket panser av overbevisninger.

I «Fragmenter av et diktatur» møtes den ytterverdens indre side med den indre verdens ytter-side, dagdrøm med mareritt. Denne billedverden kan kalles subjektiv, men er ikke subjektivistisk. Kunstneren bemektiger seg ikke virkeligheten, han avlytter den etter bankelyder. Det er et blikk som faller på realiteten, ikke kun en linse rettet mot den. Men det er ikke et dempet blikk som mildner ned de harde kjensgjerninger. Tvertom, det blottlegger eller sprenger frem den gjemte trusselen, den usynlige vold, eller blir redselsslagen, panisk, uten holdpunkt (som i «Angst» fra 1968). Men holder ut likevel, enda. Dette «enda» er mer en advarsel enn en trøst. Vi kan se dette på måten Bleken velger og bearbeider det fotografiske materialet. I motsetning til senere bilder, malt på undergrunn av påklistrete fotografier som utfolder et panorama av terror og tyrani, så er fotomaterialet i denne serien ved nærmere granskning forbausende harmløst. Det får sin skremmende dimensjon først i «etterbildet» som kunstnerens blikk fanger inn. Et unntak synes «Innmarsjen» (1970), en slagscene foran et ruinlandskap. Den er imidlertid ikke tatt fra en Stalingrad-reportasje, men fra et eldre tysk slagmaleri som i kulltegningens grå-i-sort blir avkledd for sitt heroiske patos og gjort til vår samtid.

I «Flukten» (1970) ser vi en halsløst flyktende skikkelse som stuper mot en sort åpning - til en redningsbunker, kanskje - mens verden rundt ham sprenge i filler. Fotomaterialet er ikke hentet fra en dagens atomkrigsfilm, men fra en reportasje - om bybråk der en ungdom klatrer inn i et vindu. I den videre bearbeidelsen har Bleken brukt papirstrimler og materialrester som positive og negative «sjablonger» og så skvettet med fiksativ slik at de ulike lag etter arbeidsprosessen gir en nesten stereoskopisk romvirkning.



"Forlatt by". 1970. 49x127. Fra serien "Fragmenter av et diktatur. (Dobbelbilde)





"Boddelen". 1970. 64x48.

Annnet fotomateriale som er brukt i de dystre scener til «Fragmenter av et diktatur» er opprinnelig langt mindre dramatisk. For eksempel i bybildene: Gatearbeidene og de arkeologiske utgravinger i Trondheims Søndre Gate blir i «Utradert gate» (I og II, 1970) omtolket til et dypt sår i byens kropp der rester av armeringsstål er flerret opp som innvoller, og der Frimurerlogens monumentale fasade står igjen som et arkaisk dødstempel.

I det store tverrformat «Forlatt by» (1970) er bilder fra det vanlige rot på en byggeplass utgangspunktet. Her utfolder Bleken igjen piranesiaktige romfantasier. Gjennom bruk av dobbelt perspektiv oppstår en sprikende romvirkning som forsterkes av skiftninger mellom figur og grunn. Høyre side blir behersket av en sentralperspektivisk veggflukt (et av de tidligste, «surreale» billedtemaer hos Bleken), venstre side av et portaktig gjennombrudd gjennom blokkerende partier. Denne montasjen gir oss - nettopp ved å splitte vårt blikk - et slående uttrykk for den paniske opplevelsens orienteringstap.

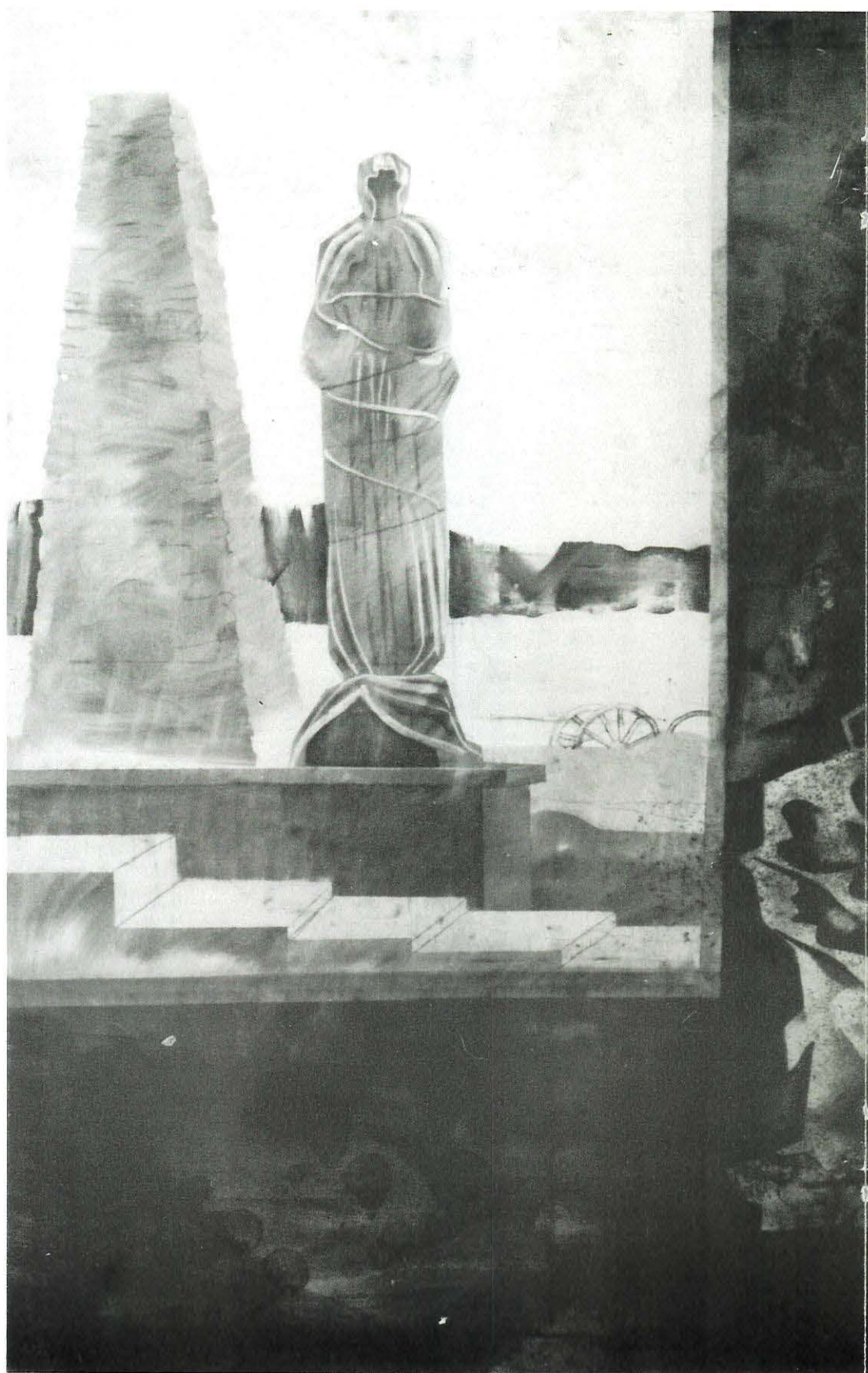
Når vi samholder disse by-scener med kulltegninger som «Ras» (I og II, I 970) der Bleken arbeider videre med sitt tidligere motiv «Hus i fallet», så virker de sistnevnte langt mere illustrative og romantiserende. Bleken holdt den derfor med rette utenfor serien.

Størst er spranget mellom billedmaterialets opprinnelige karakter og dets nye funksjon i tegningen antakeligvis i arbeidene «Fanget» (1969) og «Forfølgelsen» (1970) der kunstneren har brukt foto av en barnehage til scener fra en fange- eller konsentrasjonsleir. Lekeutstyr blir torturretskap, det beskyttende gjerdet et ugjennomtrengelig stengsel bak en naken plass av klumpete og oppløste formrester og flekker blir til forhutlete og lemlestete mennesker og udådenes spor. Egne fotografier Bleken benyttet seg av, hentet motiver fra hans daglige miljø: arbeidsplassen, hjemmet, utstillingslokaler. Jeg nevner her to av de mest kjente: «Hemmeligheten» (1969, Riksgalleriet) og «Dommerne» (1970, Norsk Kulturråd), begge går tilbake på opptak fra studentenes modelleringssal på NTH. «Hemmeligheten» kan av den kyndige «avsløres» raskt. Den besynderlige skikkelsen i billedmidten er åpenbart portrett av en hette som trekkes over uferdige leirskulpturer for å holde dem fuktige. Vi kan også tydelig kjenne kavaletten igjen, understellet som brukes for å få leirformen på riktig arbeidshøyde. En stor lysåpning til venstre, et mørkt bilde til høyre brukes for å få leirformen på riktig arbeidshøyde. En stor lys-

åpning til venstre, et mørkt bilde til høyre karakteriserer atelier-situasjonen. «Det tilslørte bilde» er for såvidt et gammelt billedmotiv. Dadaisten Man Ray startet i 1920 med sin «Isidore Ducasses gâte» en ny vri: skuffet over avdukningenes banalitet grep han til inndukningen som et kunstnerisk middel for å gjøre gâten åpenbar. Ut av denne kimen har Christo utviklet sin forpakkingskunst. Blekens tegning står i den samme surrealistiske tradisjon. I «Dom-merne» trer den flertydige fremmedgjørelses-effekten som vekker nysgjerrighet og frykt tilbake for fremmedgjorthetens rammende uttrykk, hemmeligheten viker for skrekken. Vi kjenner ikke kavalettene igjen under de tildekkete skikkelsene som gjør front mot oss, og selv om vi kjenner atelier-situasjonen igjen, så trenger bildets tvangsforestilling seg frem som en fantasi som klorer seg fast i et barns sinn: vi ser nå Ku-Klux-klanens maskeletter foran oss. Til samme temagruppe hører også «Bøddelen» der Bleken igjen har brukt et avisklipp, bildet av en sveiser hvis beskyttelsesutstyr nå er omtolket til en arkaisk bøddels sorte drakt. Slike arkaiske assosiasjoner finnes mange steder i «Fragmenter av et diktatur»: angsten hører til menneskenes kreaturlige arv. Tydeligst fremtrer dette lag i tre arbeider fra 1970, «Fragment(er) av en fortid» (et tilh. Norsk Kulturråd) der Steler og Stonehengelignende kultsteder er svøpt i is og sne. (I «virkelighet» dreiet det seg om telegrafstolper og høyspenningsmaster.)

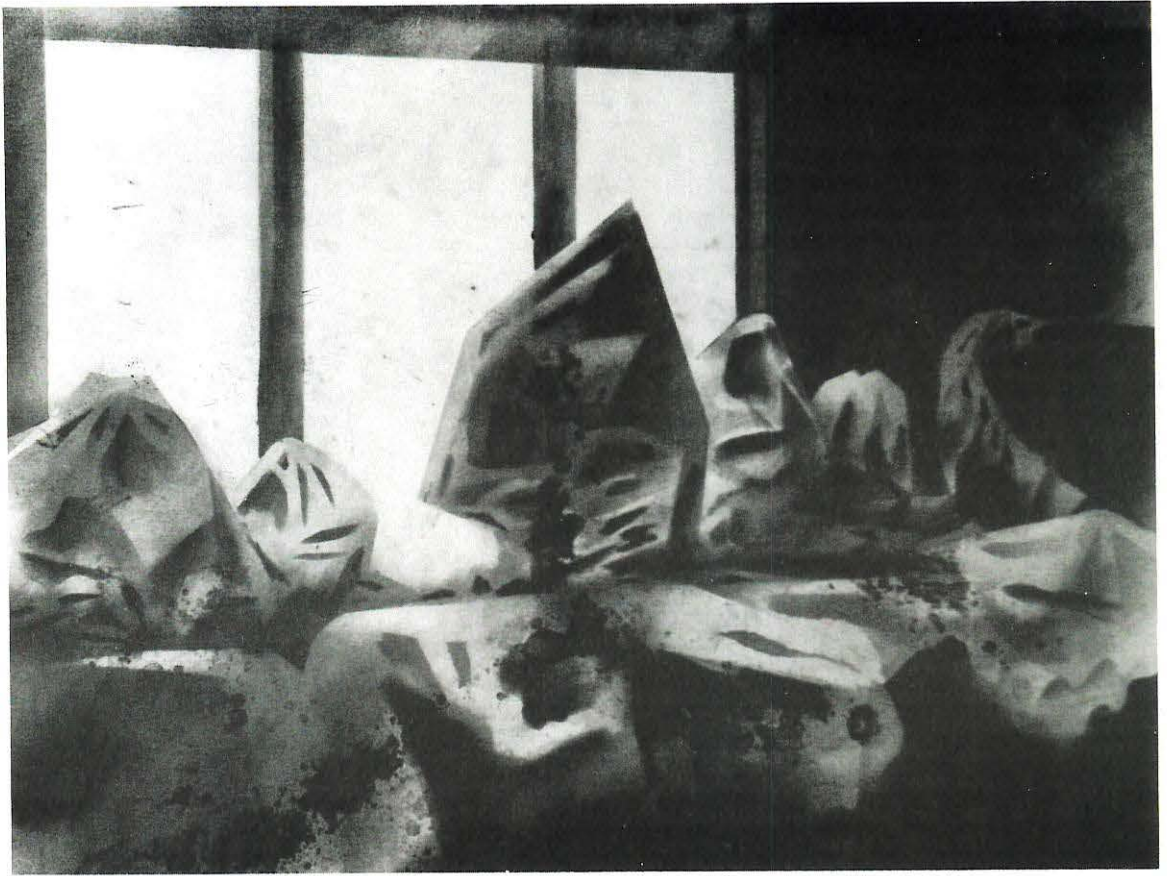
Blant de arbeider som anvender fotografisk materiale, vil jeg til slutt nevne kort noen som kommenterer teknologiens fremmarsj. Der er «Nedlagt oljeplattform» fra 1970 (!) et forbilde av norsk fremtid; Der er tegninger som er inspirert av TV-bildene fra månelandingen. Blekens gamle utsiktsmotiv åpner seg nå mot månens overflate. Det er igjen imponerende å se hvordan Bleken eksellerer med sin gråtone-skala og svarer på fotografiets utfordring. Visuelt-teknisk er slike arbeider beslektet med den tyske maleren Gerhard Richters «Grå Bilder» fra 1974; også Richter setter - helst uskarpe - fotografier om i et høyst differensiert gråtone-maleri. Men i «Utsikt mot en klode» lager Bleken samtidig noe mer enn en teknisk studie: et bilde av forsøplingen som følger teknologiens triumf. Også naturens underkastelse hører til emnet «diktatur».

Bildene som henter sine motiver fra ekspedisjonen i verdensrommet viser tilbake til en stor gruppe av kulltegninger som vender blikket innover. «Endringringsbildene» får i «Fragmenter av et diktatur» en ny verdi. Motivet «Bildet i bildet» mister sin idylliske

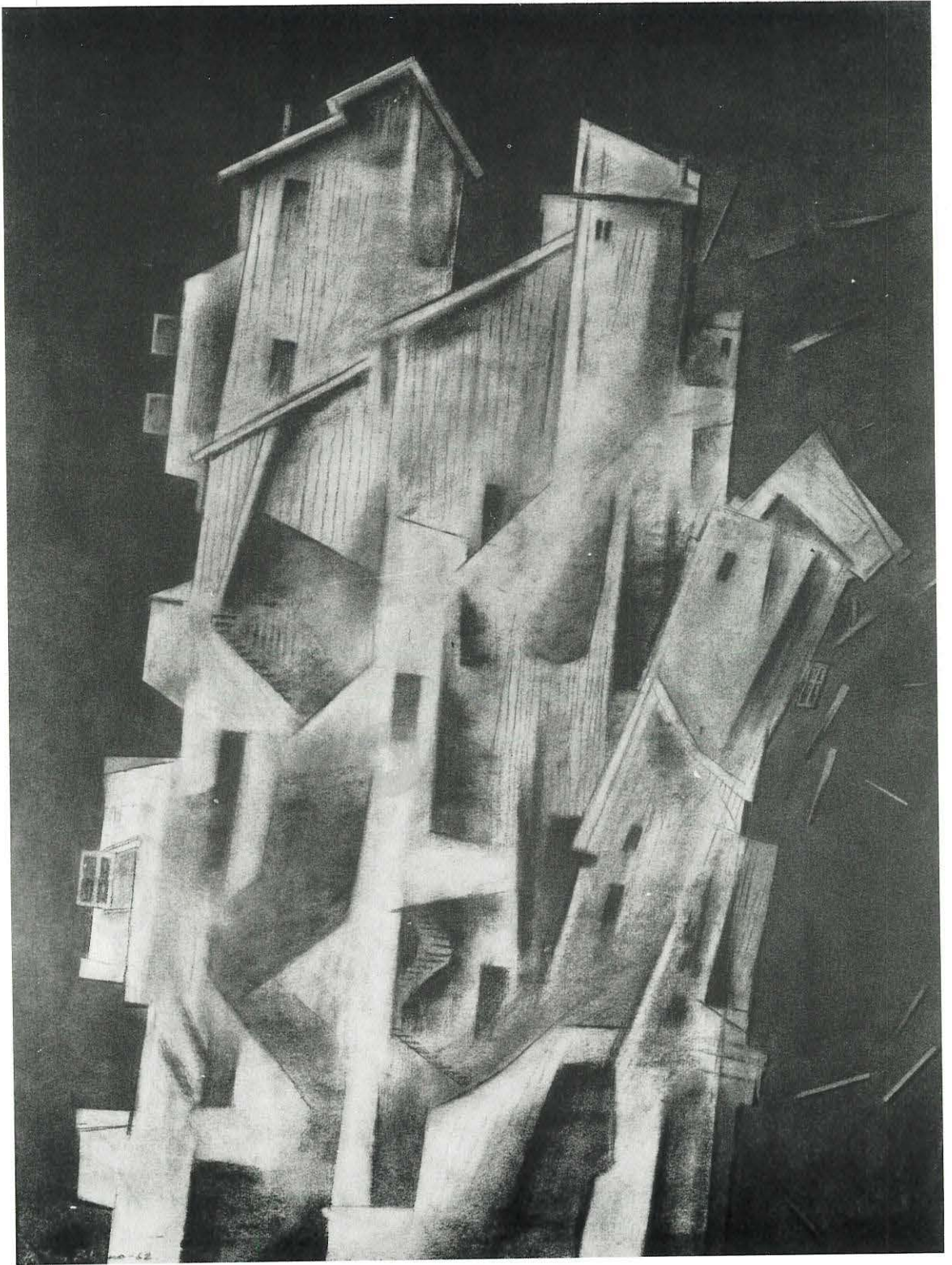


"Stillheten". 1994. 160x200.





"Dommerne". 1970. 49x63.



"Ras". 1970. 62x47.

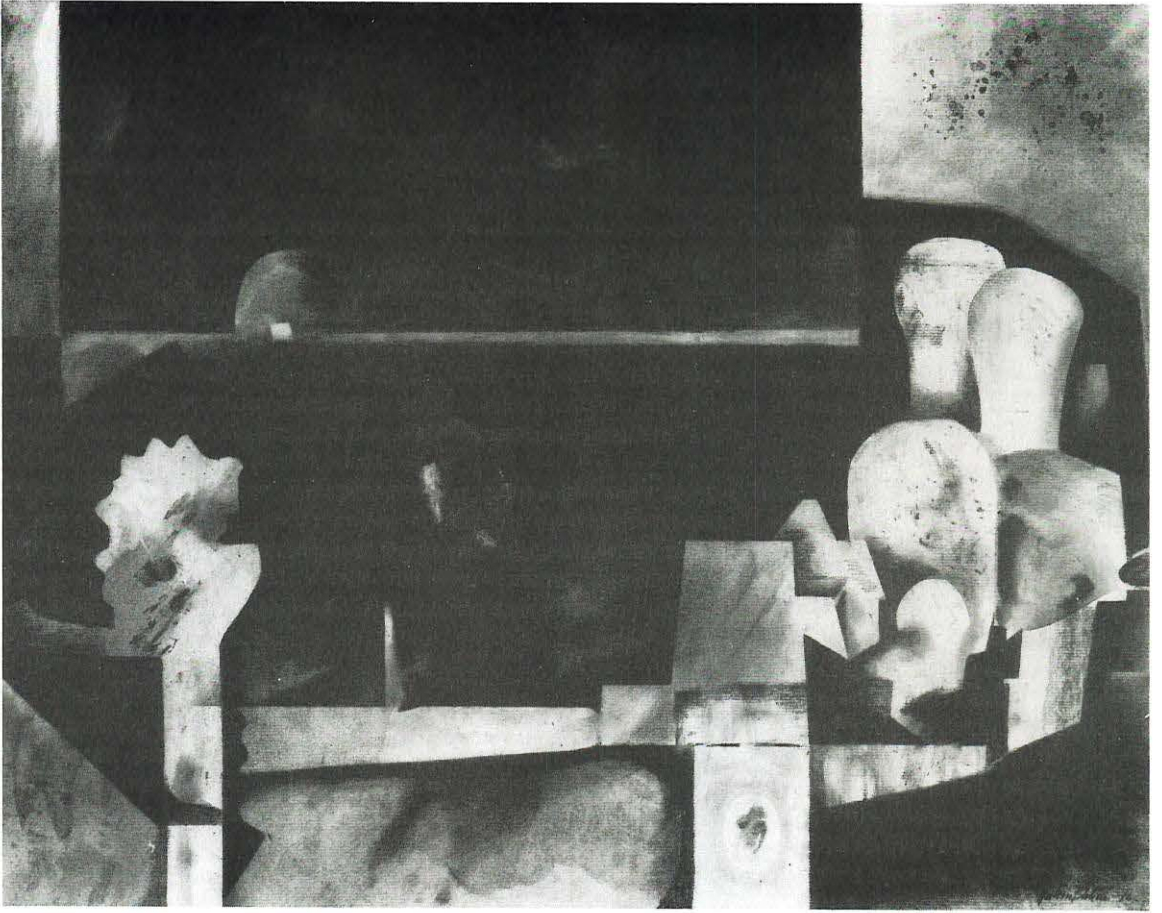
karakter, det blir rensket for sine romantiserende bildeelement. Bleken beveger seg fra formidling gjennom emblemer - billedtanker - mot det umiddelbare uttrykk. I de forskjellige variantene av «Våkenatt» (1969, 1970) åpner vinduet seg mot en likeså gold utsikt som månelandskapets. Her står de strenge, mørke, geometriske formene mot en porøs tekstur av gråtoner som siler lyset fra det hvite papiret. (Denne renselsesprosess fører til noen helt tilbakeholdne, nesten tomme, meditative bilder («Åpning», 1970, to varianter) som markerer et ytterpunkt blant Blekens kulltegninger. De ligger nær opp til tendenser i «minimal art» fra 60- og 70-tallet. Kunstneren tok dem ikke med i noen av seriene.)

Til de viktigste arbeidene som er utviklet fra denne motivkretsen, regner jeg «Porten åpnes og stenges», «Håpløsheten» og «Håpet» (alle fra 1970). Også disse er behersket av strenge, begrensede geometriske grunnformer som her danner et dypt billedrom. Mot denne strukturen er det satt myke, oppløste, flekkaktige former, en kontrast denne serien så ofte benytter seg av. Men den synes meg brukt her på en særlig overbevisende måte: Formstrenghet og spontanitet - eller for å bruke «ismer»: konstruktivisme og tasjeisme - spiller mot hveran-

dre. Jeg nøyer meg med å kommentere et av bildene litt, «Håpet» som jeg synes fører langt inn mot sentret for Blekens billedverden. Tegningen, et høydeformat, tar opp motivet «rammen i bildet» fra tidligere arbeider som «Klinikken» (1968) eller «Fuglene» (1969) der flere rammer er lagt inn i hverandre. Men i «Håpet» er de rektangulære rammene tolket om til en sentralperspektivisk flukt av nesten krystallinske lys-soner. I meget fingraderte, trinnvise overganger beveger de seg fra mørkt til lyst. Et hvitt kvadrat synes nesten å sveve på siden foran den bakerste sonen. Det er omgitt av enda en oval lys-sone som spiller mot de andre som et drag solmettet frisk luft. På de mørkere yttersonene er det sølt med enda mørkere flekker. Nederst i midtsonen av denne lyskorridoren er det en sammensunket, uformet skikkelse, halvt menneske halvt dyr, en flekk blant flekkene klint mot veggen. Det kuete apatiske vesen - hvis det er et vesen - har intet til felles med de optimistisk fremadskridende skikkelsene «mot lyset!». Lyskorridoren er samtidig et bur, lyset fører mot en vegg, hvor er åpningen? Håkon Blekens «Håpet» fortøner seg for meg som en visuell metafor til en setning av Franz Kafka: «Visst er det mye håp. Bare ikke for oss».



"Michael Kolhaas". 1973. 92x63.



"Fragmenter av en storm". 1970. 49x62.

HÅKON BLEKEN

Født/Born:

Trondheim 9.1.1929.

Utdannelse/Education:

Kunsthøgskolen i Trondheim under Karsten Keiseraas og Oddvar Alstad 1948-49; Statens Kunstakademi under Jean Heiberg 1949-52; 1/2 år i raderklassen ved Statens Håndverks- og Kunstindustriskole under Chr. Dahl 1950; Statens Sløyd- og Tegnslærerskole, Notodden 1953-54.

Stillinger, verv/Positions, offices:

Vit.ass. senere førsteamanuensis ved Institutt for form og farge, NTH 1960-69; medl. av jury, innkjøpskomité og kunstnerisk komité i Trondhjems Kunstforening i en årrekke; styremedl. TBK; medl. Kulturrådets innkjøpskomité. Utvalg for utsm. av off. bygg. Biennalekomité.

Priser/Awards:

Morgenbladets pris 1969; Sør-Trøndelag fylkes kulturpris 1977; Trondhjennernes kulturpris 1981; Trondheim Bys Kulturpris 1982. St. Olavs Orden 1990.

Stipendier/Grants:

Statens Kunstfonds arbeidsstipend 1951; Schäffergårdsstipend 1956 (ikke benyttet); Astri Aasens gave og Trondheim Kulturfonds stipend 1958; UKS' arbeidsstipend, Helga og Hans Reuschs legat og Ib Schlütters legat 1963; prof. Adolph Tidemand og hustrus legat 1965; Chr. Lorch-Schives og hustrus legat og Forskningsstip. NTH 1966; Statens reisestip. 1967 og -69; Hans Evensens legat 1970; Statens 3-årige arbeidsstip. 1971-74.

Studiereiser/Travels:

Italia 1947, -51, -68, -73, -75, -77, -79, -83, -84, -85; Frankrike 1947, -52, -63, -71, -82; England 1965, -71; Sveits 1947, -75; Nederland 1947, -66; Tyskland 1947, -79, -81; USA 1984.

Offentlige samlinger/Public collections:

Nasjonalgalleriet; Museet for samtidskunst, Bergen Billedgalleri; Lillehammer Bys Malerisamling; Oslo kommunes kunstsamlinger; Sonja Henie og Niels Onstads Stiftelse; Stavanger Faste Galleri; Trøndelag Kunstgalleri; faste gallerier i Bryne, Drammen, Mo i Rana, Moss og Alesund; Kunsthalle zu Kiel; Sundsvalls Konstmuseum. Innkjøpt til samlingene: Norsk Kulturråd, Norges Bank, Oslo

skolestyre, Trondheim kommune, Universitetet i Oslo.

Utmykninger/Public commissions: Killingdal Gruber 1950, Statens Meieriskole, Trondheim 1966, Olavs kirke, Trondheim 1973 og 1975, Forretningsbanken, Trondheim 1975, E. C. Dahls Bryggeri, Trondheim 1975, Trondhjems og Strindens Sparebank 1978, Politiskolen, Oslo 1980, Oslo Konserthus 1983, Oslo sentralstasjon og Vålerengen kirke 1988, Olavshallen, Trondheim 1989.

Separatutstillinger/One-man exhibitions:

- 1952 Trondhjems Kunstforening.
- 1953 Trondhjems Kunstforening.
- 1958 Trondhjems Kunstforening.
- 1963 Kunstnerforbundet, Oslo.
- 1964 Trondhjems Kunstforening (maleri og kulltegn.).
- 1967 Galleri 27, Oslo (akvarell og kulltegn.).
- 1968 Trondhjems Kunstforening (maleri og kulltegn.).
- 1969 Bergens Kunstforening, Stavanger Kunstforening.
- 1970 Galleri Strømmen, Trondheim.
- 1970 Trondhjems Kunstforening (kulltegn.).
- 1971 Kunstnernes Hus, Oslo og Konstföreningen, Åbo (Fragmenter av et diktatur, kulltegn.).
- 1972 Nasjonalgalleriet, Oslo (Fragmenter av en kjærlighet, kulltegn.).
- 1972 Galleri Strømmen, Trondheim (Blader av en dagbok, kulltegn.).
- 1974 Henie Onstad kunstsenter, Oslo, Stavanger Kunstforening, Trondhjems Kunstforening, Bergens Kunstforening (Fragmenter av sannheten, kulltegn.).
- 1975 Oslo Kunstforening (gouache).
- 1978 Festspillutstillingen, Bergens Kunstforening og Trondhjems Kunstforening.
- 1980 Trondhjems Kunstforening (tegning).
- 1980 Galleri Tanum, Oslo (tegning)
- 1982 Kunstnerforbundet, Oslo og Trondhjems Kunstforening (maleri).
- 1984 Galleri Haaken, Oslo og Galleri Ismene, Trondheim (akvarell).
- 1984 Nansenskolen, Lillehammer (kulltegn.).
- 1986 Galleri Haaken, Oslo (akvarell), Galleri Ismene, Trondheim (akvarell).
- 1987 Galerie Concorde, Paris, Galleri Haaken, Oslo, Galleri Ismene, Trondheim (30 litografier til Hedda Gabler).

- 1988 Tromsø Kulturhus,
Bergens Kunstforening
(Hedda Gabler, lito).
- 1989 National Theatre, London (Hedda
Gabler, lito), Saga Galleri, London
(Hedda Gabler, akv.).
- 1989 Galleri Ismene, Trondheim (grafikk,
retrosp. utst.).
- 1989 Galleri Aktuell Kunst, Oslo, Dalen
Portland illustrasjoner.
- 1990 Galleri Ismene, Trondheim, Dalen
Portland illustrasjoner.

**Utvalg gruppe- og kollektivutstillinger/
Group exhibitions:**

- 1951 Høstutstillingen.
- 1961 Trondhjems Kunstforening
(Gruppe 5).
- 1962 Bergens- og Trondhjems
Kunstforening (Gruppe 5).
- 1963 Ungdomsbiennalen, Paris.
- 1964 Trondhjems Kunstforening
(Gruppe 5).
- 1964 Kunsthalle zu Kiel, Kunsternes Hus,
Oslo (Gruppe 5).
- 1964 Lugano, internasjonal tegneutstilling.
- 1966 Studio Dumont, Köln (Gruppe 5).
- 1967 Tromsø Kunstforening, Bryne
Kunstforening (Gruppe 5).
- 1970 Galleri F15, Moss, Holsterbro og
Odense (Gruppe 5).
- 1970-71 «Dette betyr noe i Norge», Sverige og
Danmark.
- 1971 «Grenseland», Oslo Kunstforening.
- 1971 Nordisk Kunstforbund, Reykjavik.
- 1972 Norsk vandretstilling Canada og
U.S.A.
- 1974 «Tema medmenneske»,
Oslo Kunstforening.
- 1977 Cagnes sur Mer.
- 1978 «To kritikere ser tilbake»,
Kunsternes Hus, Oslo
- 1981 «Heute-Norwegen-Heute»,
Kiel og Darmstadt.
- 1985 «Trønderkunstnere», Galleri Haaken,
Oslo.
- 1989 Rundetårns udstillingshal, København
(Ibsen-serien, lito).

Bokillustrasjoner/Book illustrations:

Hedda Gabler av Henrik Ibsen, fargelito,
sort/hvit lito, forlegger Eduard Weiss, Paris
1987. Dalen Portiand av Kjartan Fløgstad,
tusz-laveringer, Bokklubben, Oslo, 1989.

**Bøker om Håkon Bleken/
Books about Håkon Bleken:**

Trygve Nergaard: «Håkon Bleken», Forlaget
Ars, Oslo 1986.

«Festskrift til Håkon Bleken på 60-års dagen»,

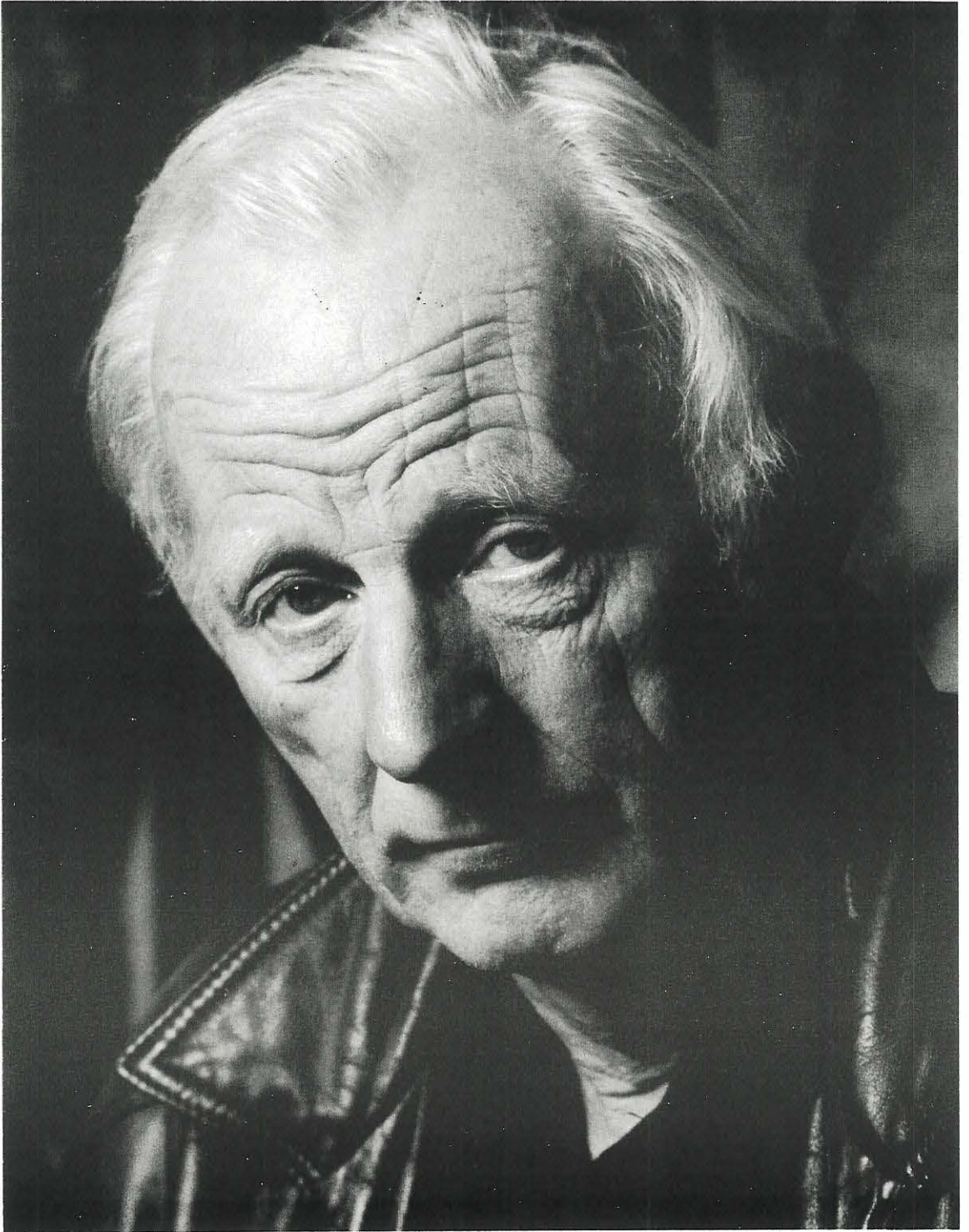
Humanistisk Forum, Lillehammer 1989. Oleiv
Rye, Erik Egeland, Paal-Helge Haugen, Jan
Brockmann, Arne Nordheim, Laila Haugan,
Harald Flor, Trygve Nergaard.

Bibliografi/Bibliography:

Askeland, J.: Norsk malerkunst, Oslo 1981
(reg.); Bleken, Brynhild: Min barndoms by,
Trondheim 1977, s. 63-83; Borgersen, I. og
Rolfesen, R: Håkon Bleken - i ramme alvor.
Arena nr. 1, 1980, s. 2-12; Brockmann, J.:
Håkon Blekens «Korsvei». Kunst og Kultur
1977, s. 65-78. Kunstneren tar av seg glorien.
Trondhjems Kunstforening, Arsberetning
1978, s. 3-11. Håkon Blekens kulltegninger.
Nansenskolen 1984. Katalogforord: Blader av
en dagbok, Galleri Strømmen 1972, Minner
om livet. Håkon Blekens kulltegninger.
Haugesund Kunstforening 1981. Gruppe 5,
Trondhjems Kunstforening 1964, Köln 1966
og Trondhjems Kunstforening 1980. Heute-
Norwegen-Heute. Katalog, Kiel og Darmstadt
1981, s. 25-45 (sm.m. T. Nergaard). Malerne
på Gløshaugen, Trondheim 1985, s. 11 og 64.
Brun, HJ.; Norges Kunsthistorie (red. K. Berg)
bd. 7 Oslo 1983 (reg.) Johnsrud, E. H.: Norsk
Maleri. 70-tallet, Oslo 1980 (reg.) Kristiansen,
H.; Trondhjems Kunstforening 1945-70.
Trondheim 1973 (reg.) Nergaard, T.: Håkon
Bleken. Kunsten Idag hft. 4 1970, s. 18-33;
«Refleksjonens demon» - Håkon Blekens bil-
der. Samtiden nr. 1 1979, s. 86-93; Madonna
tar av seg glorien - Et galleribilde av Håkon
Bleken. Kunst og Kultur nr. 3 1985, s. 164-
171; Billedlige handlinger. Aftenposten kro-
nikk 4.1.1974; Norsk Kunstner-leksikon bd.
1, Oslo 1982; Katalogforord: Bergens og
Stavangers Kunstforening 1969. Fragmenter
av en kjærlighet. Nasjonalgalleriet 1972.
Fragmenter av sannheten. Henie-Onstad
Kunstsenter Høvikodden 1974. Bergens, Oslo
og Trondhjems Kunstfor. 1978. Heute-
Norwegen-Heute. Katalog, Kiel og Darmstadt
1981, s. 15-45 (sm.m. J. Brockmann). Kunst-
nerforbundet 1982. Olsen S. Lian: Kunstske-
nolen i Trondheim, Trondheim 1984, s. 27, 29,
31, 33, 39, 52, 73 og 91. Sand, G.; Kunstens
amorske vesen. Dyade nr. 1, 1980, s. 19-22.
Simonnæs, P.; Norsk kunst i bilder, bd. II,
Oslo 1978 (reg.) Østby, L.: Norges kunst-
historie, Oslo 1977 (reg.).

TV-program/Television Programmes:

Gruppe 5 i «Epoke» 21.2.1966; Fragmenter av
sannheten 11.2.1974; «Når arkitekt og maler
samarbeider» (St. Olavs kirke) 28.10.1974; «Å
male er et ensomt yrke» (Festspillutst. i
Bergen) 9.7.1978. Øyeblikket - et møte med
norske bilder 25.4.1986.



"Håkon Bleken".



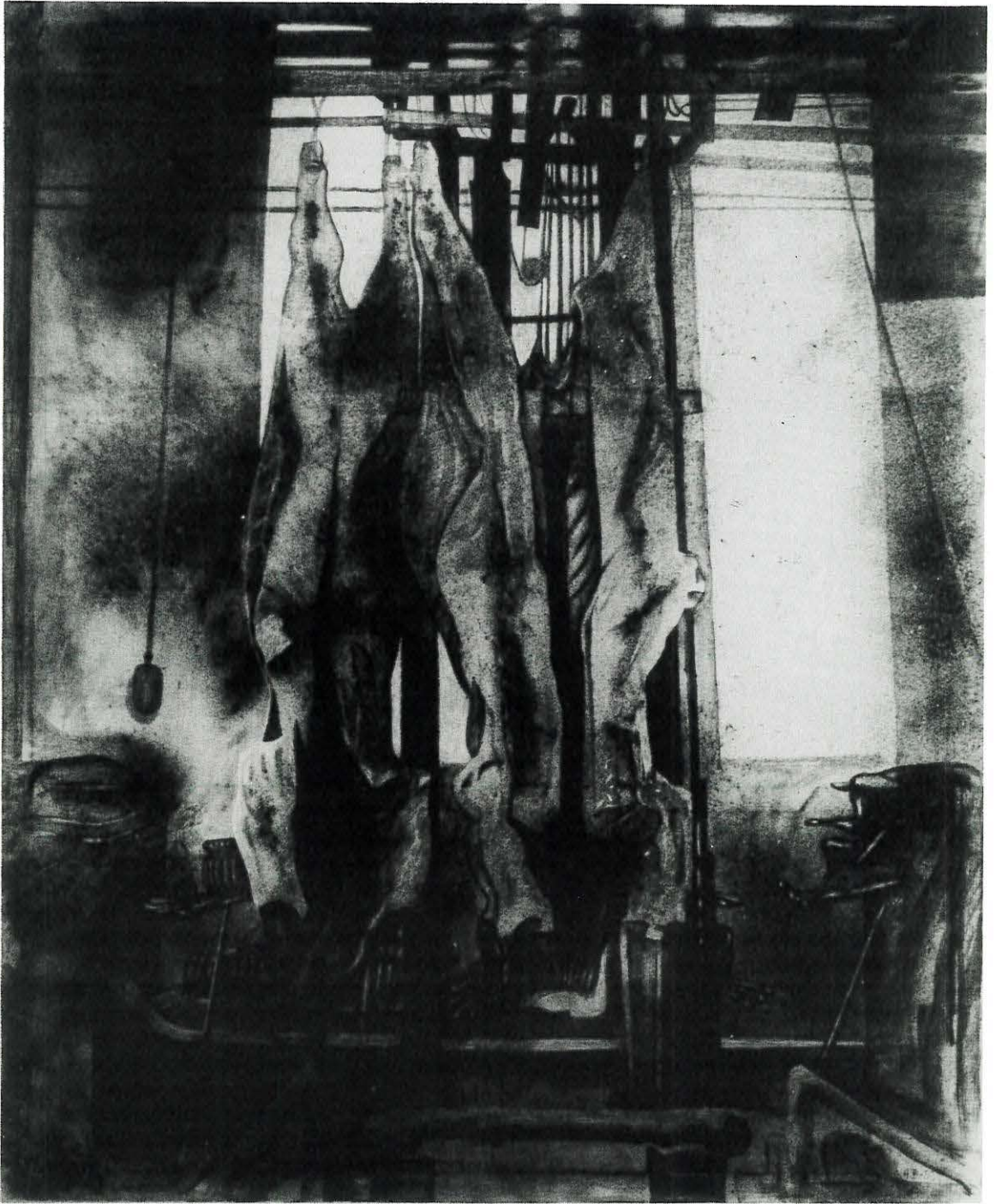
"Fallet". 1971. 48x61.



"Hemmeligheten". 1993. 92x63.



"Våren". 1993. 63x82.



"Skrotter". 1988. 185x150.



"Hemmeligheten I" 1993. 49x62.

Håkon Bleken i Rundetårn
26. nov. 1994 - 8. jan. 1995.

Et arrangement i samarbeid med
Galleri Brandstrup, Moss - Norge.

