

Den nødvendige motstand

En analyse av Håkon Blekens *Madonna tar av seg glorien og Nedtagelse*

Terese Reed



Masteroppgave i kunsthistorie
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Veileder: Øivind Storm Bjerke

UNIVERSITETET I OSLO
Våren 2008

Forord

Først og fremst ønsker jeg å takke min veileder Øivind Storm Bjerke, for fruktbare og konstruktive samtaler. Jeg har utelukkende forlatt hans kontor med nyfunnet energi, inspirasjon og pågangsmot.

I tillegg vil jeg takke Bjørn Eian, Knut Ormhaug og Synnøve Engevik ved henholdsvis Samtidsmuseet, Bergen Kunstmuseum og Trondheim Kunstmuseum, for å ha medfulgt meg i de respektive museenes magasiner, der jeg fikk ta de ulike maleriene til nærmere ettersyn. Å få se bildene og å få tatt detaljfotografier av disse har vært uunnværlig i arbeidsprosessen.

Jeg vil til sist rette en varm takk til min mann, Anthony, og min sønn, Elias, for å ha vært tålmodige og støttende, og for å ha gitt meg tid og rom til å arbeide med denne oppgaven.

Terese Reed

Oslo, mai 2008

INNLEDNING _____	1
Tema og metode _____	1
Problemstilling og avgrensning _____	1
Litteratur og kilder _____	2
Problemer rundt dateringen av bildene _____	4
Disposisjon _____	6
KAPITTEL 1. PRESENTASJON AV KUNSTNER OG RELEVANTE VERK _____	8
Håkon Bleken _____	8
Relevante verk før <i>Madonna tar av seg glorien og Nedtagelse</i> _____	10
Gouachene og billedbygging _____	12
Kristendommen i fokus, <i>Navnløs triptyk I</i> _____	12
<i>Englene spiller for Adrian I</i> _____	13
<i>Korsvei</i> _____	14
<i>Korsfestelsen</i> _____	15
KAPITTEL 2. MADONNA TAR AV SEG GLORIEN OG NEDTAGELSE _____	16
De hellige tre konger og studieturer til Italia _____	16
<i>Madonna tar av seg glorien</i> _____	17
Fra helligdom til fallen kvinne _____	20
De fortapte tre konger _____	21
<i>Madonna tar av seg glorien</i> 1995 _____	24
<i>Nedtagelse</i> _____	24
<i>Nedtagelse</i> Kiel _____	25
<i>Nedtagelse</i> Bergen _____	26
<i>Nedtagelse</i> Trondheim _____	27
Arne Ekeland _____	29
Fargen _____	31
Tyskland og andre verdenskrig _____	32
Kunstens samfunnsfunksjon _____	33
I dialog med seg selv _____	34
Sanne bilder _____	37
KAPITTEL 3. DEN KRISTNE IKONOGRAFI _____	39
Med kristendommen som utgangspunkt _____	39
Kirkeutsmykninger _____	39
Sekulariseringen av samfunnet _____	40
Kristendommen som et moderne motiv _____	42
Korsfestelsen av Kristus _____	42
Har frelseren forlatt oss? _____	43
Korset som symbol _____	44
Kunst som kontemplasjon _____	45
<i>Madonna tar av seg glorien og Nedtagelse</i> som verk for kontemplasjon _____	48

KAPITTEL 4. FORHOLDET TIL LITTERATUREN _____	51
Litterær maler _____	51
Relasjonen til Thomas Mann _____	52
Med felles utsikt _____	54
Tysklands rolle _____	54
”Viktigere for en kunstner å være kald enn varm” _____	56
KAPITTEL 5. BRUKEN AV COLLAGE, FOTOMONTASJE OG FOTOGRAFIER _____	57
Collage _____	57
Fotomontasje _____	59
Den politisk anvendelige fotomontasjen _____	59
Collage eller fotomontasje? _____	60
Fotografiene _____	61
Fotografiene som forbindelse mot virkeligheten og samtiden _____	62
Fotografiet og dets autentisitet _____	64
Fotografiet i forhold til begrepene utstillingsverdi og kultverdi _____	65
Pressefotografiet _____	66
Barthes og pressefotografiet _____	67
Fotografiet i krig _____	68
Fotografiets opphav i fokus _____	70
Fotografi og moral _____	70
Appropriasjon og forbruksgjenstander _____	72
Hvilke fotografier velges? _____	73
Organiseringen av fotografiene i <i>Madonna tar av seg glorien</i> og <i>Nedtagelse</i> _____	74
KAPITTEL 6. ALLEGORI _____	77
Modernisten Bleken _____	77
Allegori - definisjon og opphav _____	78
Walter Benjamins revaluering av allegoribegrepet _____	79
Craig Owens og den postmoderne allegori _____	81
Håkon Bleken og allegorien _____	84
OPPSUMMERING OG AVSLUTTENDE KOMMENTARER _____	86
LITTERATURLISTE _____	92
LISTE OVER ILLUSTRASJONER _____	99

Innledning

Tema og metode

Jeg vil drøfte Håkon Blekens motiver *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse* med vekt på en formal- og motivanalyse, og også se på kunstnerens bruk av fotografisk materiale, referansene til skjønnlitteraturen, hans benyttelse av en kristen ikonografi, og anvendelsen av et allegorisk billeduttrykk. Oppgaven vil bygge på billedanalyse, tolkning, litteratur og kritikker. Fokuset vil være rettet mot Nasjonalmuseets *Madonna tar av seg glorien* (ill. 1) og tre versjoner av *Nedtagelse* som befinner seg i henholdsvis Kunsthalle i Kiel (ill. 2), Bergen Kunstmuseum (ill. 3) og Trondheim Kunstmuseum (ill. 4). Alle disse verkene er fra perioden 1976 til 1982 og er oljemalerier malt på en fotocollage. Denne collagen består av et stort antall fotografier som er limt på et lerret.

Jeg har fått tilgang til alle verkene med unntak av *Nedtagelse* i Kiel. Å se og få ta egne fotografier av bildene har vært svært fruktbart. Bildene er reproduisert utallige ganger i bøker, men resultatet er ikke alltid like bra. Beskjæringen og fargenyansene er ofte feil. I tillegg er fotografiene i bakgrunnen vanskelige å tyde i reproduksjonene. Egne detaljfotografier er tatt for å bedre kunne kommentere disse. Disse fotografiene er ikke med som illustrasjoner i oppgaven, siden flere av de nevnte, og svært behjelpelige, museene var klare på at alt jeg tok var til privat bruk og ikke kunne være med i sluttresultatet. Dette kan kanskje bestrides med tanke på at en masteroppgave er å regne som upublisert materiale, men jeg har valgt å følge retningslinjene som ble gitt meg.

Det finnes også senere versjoner av de aktuelle verkene som er verdt å nevne. En av *Madonna tar av seg glorien* (ill. 5) fra 1995 som befinner seg i privat eie, samt en *Nedtagelse* (ill. 6) fra 1990.

Problemstilling og avgrensning

Denne oppgaven tar sikte på å belyse Blekens verk *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse* med bakgrunn i flere aspekter ved maleriene. Oppgaven er inndelt i seks kapitler som hver tar for seg fruktbare innfallsvinkler til disse verkene. I de tre første kapitlene blir *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse* fortrinnsvis forstått og problematisert utfra et kunsthistorisk perspektiv, mens i de tre siste kapitlene får teorier rundt kunst og fotografi en større plass.

Jeg ønsker å stille spørsmålene:

- I hvilket forhold står *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse* til Blekens tidligere kunstproduksjon og den generelle kunsthistorien, og hva er nytt? Hvilke interne og eksterne referanser er å finne i disse maleriene?
- Hvilken rolle spiller den tradisjonelle, kristne kunstens ikonografi og bruksområde i forhold til maleriene? Til hvilken grad kan man si at Bleken bidrar til en fornyelse av denne tradisjonen?
- Bruken av fotografi som bakgrunn er en betydningsfull del av alle de omhandlede maleriene. Er denne bunnen lik? Hvordan er fotografiene organisert og til i hvilken grad bidrar dette til å underbygge tematikken? På hvilken måte kommuniserer collagen med de malte elementene? Hvordan forholder disse maleriene seg til mediet fotografi?
- Har *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse*, som så mye av Blekens kunst, et litterært utgangspunkt? Kan verkene ses i sammenheng med en postmoderne bruk av allegorien som et virkemiddel i billedfremstilling?

Håkon Blekens billedkunst fra 1949 fram til i dag er spekket med indre referanser seg i mellom. Det er ikke mulig å fokusere utelukkende på *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse*, men hovedfokuset er lagt her. Jeg har valgt å konsentrere meg i større grad om de interne referansene i kunstnerens billedverden til en viss grad på bekostning av referanser til andre norske og internasjonale kunstnere. Sistnevnte er tatt med i oppgaven, men har ikke fått en sentral posisjon.

Litteratur og kilder

Håkon Bleken og de aktuelle verkene er lite omhandlet i hovedfags- og masteroppgaver. Inge Torheim leverte i 1994 en hovedoppgave i kunsthistorie med tittelen *Individuelle tendenser og fellestrekk hos kunstnere i Gruppe 5 1956-1962*. Håkon Bleken er den av medlemmene i kunstnergruppen som er minst behandlet i oppgaven.

Merete Morken Andersen står bak en hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap med tittelen *Tekst i bilder, bilder i språk. Om teoretiske problemer i møtet mellom litteratur og billedkunst, med utgangspunkt i Håkon Blekens illustrasjon til Hedda Gabler*. Utgangspunktet her er Ibsens stykke. Bildene er sekundære om enn så komplementære.

Mange sentrale skikkelser innenfor kunsthistoriefaget har imidlertid vært aktive skribenter innenfor området. Det eksisterer et stort antall utstillingskataloger, anmeldelser, artikler og bøker om Håkon Bleken og hans kunst.

Jan Brockmann, den tidligere professoren ved avdeling for form og farge ved NTH og den første direktøren ved Samtidsmuseet, publiserte i 1978 en omfangsrik analyse av Blekens *Korsvei*, samt en grundig analyse av kunstnerens kulltegninger i 1989. Kunsthistorieprofessor Trygve Nergaard har skrevet omfattende om Bleken i kunstkritikker og artikler. Spesielt betydningsfull er hans kunstnerbiografi *Håkon Bleken* fra 1986 hvor han kronologisk tar for seg kunstnerens liv og virke på en ryddig og nøktern måte. Nergaard har også skrevet en dyptgående og fyldig analyse av *Madonna tar av seg glorien* i en artikkel ved samme navn som ble publisert i 1985. Professor i kunsthistorie Øivind Storm Bjerke er den som mest omfattende har behandlet Blekens kunst de siste ti årene. Mest sentralt i denne sammenhengen i to katalogtekster i forbindelse med en retrospektiv utstilling av kunstneren i Trondheim i 1999 og en retrospektiv utstilling i Kistefos-Museet i 2007, samt artikkelen *Bilder som kritisk praksis. Håkon Blekens kulltegninger* fra den solide og gjennomgripende kunstnermonografien *Håkon Bleken. Betrakter og budbringer*. Her har også direktør ved Drammens Museum, Åsmund Thorkildsen, bidratt med et kritisk essay, som fra et postmoderne ståsted belyser Blekens malerkunst. Andre skribenter som Erik Egeland, Harald Flor, Svein Thorud og Gunnar Danbolt må også nevnes.

En del avisartikler er også tatt med som bibliografisk materiell. Disse kommer i form av intervjuer, kronikker, debatter og anmeldelser over en tidsperiode på mer enn 40 år. I tillegg har Håkon Bleken selv vært aktiv med pennen i tidsskrifter og bøker. Hans avisartikler er ofte bidrag i samfunnsdebatter som angår kunst og kultur. Innholdet i bøkene hans tar gjerne form av aforismer om kunsten, samfunnet og livet.

Jeg kommer inn på forskningsfronten ved å anvende litteraturen der det er hensiktsmessig gjennom hele oppgaven, uten til enhver tid å spesifisere dette.

Jeg ønsker å sette teoriene til Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Roland Barthes og Craig Owens i sammenheng med Håkon Blekens kunst fra 1960-tallet og utover. Andre teoretikere og teorier er også nevnt. Teoridelen har intet eget kapittel, men blir anvendt underveis når det er formålstjenlig.

Kunstnerens forhold til bruken av fotografier som et utgangspunkt for deler av hans kunst er ikke utelukkende uproblematisk, og for å utdype dette ser jeg denne kunsten i lys av Benjamins essay *Kunstverket i reproduksjonsalderen* og Barthes *The Photographic Message*, *Rhetoric of the image* og *Det lyse rom*.

Adornos tanker om kunst i *Estetisk teori* er viktig for forståelsen av Blekens kunst i forhold til områder som kunstens forhold til, og betydning for, samfunnet, kunst som kontemplasjon, og en kunst for kunstens skyld. Benjamin og Adorno var tilknyttet Frankfurterskolen som Bleken ble gjort grundig kjent med gjennom sin tyske venn og samtalepartner gjennom mange år, Jan Brockmann.

Bleken bruker allegorien som virkemiddel for å fremstille abstrakte begreper i sine bilder, og dette belyses best i denne sammenhengen ved å undersøke denne anvendelsen på bakgrunn av Benjamins noe luftige verk *Det tyske sørgespillets opprinnelse* og Craig Owens *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*. To litterære verk, det ene fra første del av forrige århundre, det andre fra siste, som begge omhandler allegorien, men på noe ulike måter.

Problemer rundt dateringen av bildene

Det kom som en overraskelse at det skulle by på problemer å finne riktig datering på kunstverk som må kunne sies å være av relativ ny dato. Spesielt gjelder dette *Nedtagelse*, der problemene synes å bunne i at versjonene er nokså like og derfor får hverandres tidfestninger, men også andre verker har forskjellige og forvirrende dateringer. Av den grunn har jeg valgt å presentere verkenes historiske opphav her og hvor disse fakta er hentet fra.

Trygve Nergaard skriver i en katalog utgitt i anledning Museet for Samtidskunst – Riksutstillinger, i desember 1993, at *Madonna tar av seg glorien* ble vist for første gang på festspillutstillingen i Bergen Kunstforening i 1978 og var med sine 160 x 200 cm utstillingens største enkeltbilde.¹ Utstillingen var en stor suksess for Bleken og verket ble senere innkjøpt av Nasjonalgalleriet. Det noe senere maleriet av *Madonna tar av seg glorien* er i katalogen *Håkon Bleken – Retrospektiv* fra Kistefos-Museet i 2006 og er datert 1977-1978², mens i *Kistefos Museet. Norsk malerkunst gjennom 100 år*, et skrift utgitt i forbindelse med utstilling

¹ Trygve Nergaard, *Madonna tar av seg glorien: Riksutstillinger, desember 1993* (Oslo: Museet for Samtidskunst, 1993), 1.

² Øivind Storm Bjerke, *Håkon Bleken: Retrospektiv: 21. mai - 24. september 2006, Kistefos-Museet*, red. Arnt Fredheim (Oslo: Kistefos museet, Labyrinth Press, 2006), 77,80.

på Kistefos-Museet i 1999, er dateringen 1995.³ I slutten av april 2008 befant maleriet seg i et galleri i Oslo, der jeg så at kunstneren hadde signert og datert verket 1995.

Harald Flor skriver i artikkelen *Blekens billedmessige motstrategi* fra *Festskrift til Håkon Bleken på 60 års dagen 9. januar 1989* utgitt i 1989 at den tidligste *Nedtagelse* ble vist for første gang på Høstutstillingen i 1977.⁴ Bildet, som av og til blir referert til som *Nedtagelse I*, blir imidlertid datert til 1976 av blant annet Trygve Nergaard i biografien *Håkon Bleken* fra 1986.⁵ En datering som går igjen i det meste av litteraturen om kunstneren. Dette verket ble, ifølge Stein Slettebak Wangen i *Håkon Bleken. Fragmenter* fra 2003, kjøpt inn av Kunsthalle i Kiel i 1978.⁶

Knut Ormhaug, sjefskonservator ved Bergen Kunstmuseum, skriver i en e-post at deres versjon av *Nedtagelse* er signert og datert 1976.⁷ Bildet ble kjøpt i forbindelse med Festspillutstillingen i Bergen Kunstforening i 1978 der det ble vist for første gang. I Bergen Kunstmuseums egne papirer bærer verket tittelen *Nedtagelse II*. Dette verket har samme datering som verket i Kiel, men må antas å ha stått ferdig senere det året på bakgrunn av tittelen i museets papirer.

Maleriet som i størst grad har blitt utsatt for feildatering er den utgaven av *Nedtagelse* som befinner seg i Trondheim. I en katalog utgitt i anledning utstilling i Trondhjems Kunstforening og Kunstneres hus i 1991 er bildet gjengitt og datert 1976.⁸ I den tidligere nevnte katalogen *Håkon Bleken – Retrospektiv* fra Kistefos-Museet er verket gjengitt og tidfestet 1978.⁹ I monografien *Håkon Bleken. Betrakter og budbringer* er maleriet avbildet og datert 1981, og når Åsmund Thorkildsen omhandler verket er den tidfestningen som refereres

³ Fredrikke Schrupf, "Kunstnerne", i *Kistefos Museet: Norsk malerkunst gjennom 100 år*, red. Haakon Mehren (Oslo: Kistefos-Museet, 1999), 82, 125.

⁴ Harald Flor, "Blekens billedmessige motstrategi", i *Festskrift til Håkon Bleken på 60 års dagen 9. januar 1989*, med bidrag av Jan Brockmann, Erik Egeland, Harald Flor og Trygve Nergaard (Lillehammer: Humanistisk Forum, 1989), 55.

⁵ Trygve Nergaard, *Håkon Bleken* (Oslo: Forlaget ARS, 1986), 95.

⁶ Stein Slettebak Wangen, *Håkon Bleken: Fragmenter* (Kristiansund: Kom Forlag, 2003), 43.

⁷ Knut Ormhaug, e-post, 26. november, 2007.

⁸ Trygve Nergaard, *Håkon Bleken: Trondhjems Kunstforening 13.januar – 10.februar 1991 og Kunstneres hus, Oslo 9.mars – 14.april 1991*, med bidrag av Svein Thorud (Oslo: Kunstneres hus, 1991), 21.

⁹ Storm Bjerke, *Håkon Bleken: Retrospektiv: 21. mai - 24.september 2006, Kistefos-Museet*, 39.

til 1976.¹⁰ Da jeg så bildet her var det signert og datert 1982 av kunstneren nede til høyre på kanvaset. Jeg velger å forholde meg til dette årstallet. Maleriet ble innkjøpt av Trondheim kunstmuseum i 1989.

Korsfestelsen er bekreftet datert 1976 av Nina Halvorsen, museumskonsulent ved Lillehammer Kunstmuseum, som er stedet hvor verket befinner seg.¹¹

Nedtagelse fra 1990 er gjengitt i *Håkon Bleken – Retrospektiv* fra Kistefos-Museet¹² og *Kistefos Museet. Norsk malerkunst gjennom 100 år*, men er kun datert i det førstnevnte. I den sistnevnte gir Fredrikke Schruppf en innholdsmessig beskrivelse av versjonen i Trondheim fra 1982, mens bildet det refereres til og som er avbildet, utgaven fra 1990, er uten disse personene hun beskriver.¹³ I gjengivelsene i disse bøkene er det tydelig at bildet er signert og datert 1990.

Disposisjon

I kapittel 1 introduseres kunstneren Håkon Bleken, og det blir forsøkt å gi et konsentrert biografisk sammendrag av hans liv og virke frem mot de to omtalte motivene. Å komme med en kortfattet presentasjon av en kunstner som har vært aktiv i 60 år byr utvilsomt på visse utfordringer. Her er noen av hovedtrekkene skissert, mye mer kunne vært tatt med. Her presenteres også noen utvalgte tidligere verk, hvor elementer som både er relevante for, og peker frem mot, *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse* blir presisert og vektlagt.

I kapittel 2 foretar jeg en analyse av verkene og ser på bakgrunnen for valg av tematikk og komposisjon, bildenes formale oppbygning, samt gir en grundig beskrivelse av de ulike malerienes fotocollage, og hva som kan være bakgrunnen for valget av akkurat disse fotografiene. Her blir også malerienes og kunstens generelle samfunnsfunksjon belyst ved hjelp av Theodor W. Adornos teoretiske skrifter. Et annet element som behandles er kunstnerens sykliske kretsing rundt eget billedspråk.

I kapittel 3 omhandles hvilken bakgrunn Bleken har som formidler av kristendommen, hva den konvensjonelle kristne ikonografien innebærer, hvorfor kunstneren henter sine symboler fra denne motivkretsen og hvilken betydning dette valget får. Den tradisjonelle oppfattelsen av kunst som utgangspunkt for kontemplasjon blir problematisert og diskutert.

¹⁰ Åsmund Thorkildsen, "Å være immatrikulert ved et veldig følelsenes univers", i *Håkon Bleken: Betrakter og budbringer*, med bidrag av Øivind Storm Bjerke, Gunnar Danbolt, Åsmund Thorkildsen og Svein Thorud (Oslo: Orfeus Forlag, 1997), 100, 132.

¹¹ Nina Halvorsen, e-post, 28. januar, 2008.

¹² Storm Bjerke, *Håkon Bleken: Retrospektiv: 21. mai - 24. september 2006, Kistefos-Museet*, 64.

¹³ Schruppf, "Kunstnerne", 82.

Kapittel 4 er viet kunstnerens forhold til litteraturen. Hans bakgrunn med betegnelsen ”litterær maler” og hans høye aktelse for Thomas Manns litterære verk *Doktor Faustus. Den tyske komponist Adrian Leverkühns liv fortalt av en venn* blir presentert og diskutert. Det blir også belyst hvordan dette verket kan ha spilt en rolle for tilblivelsen og utformingen av *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse*.

I kapittel 5 blir Blekens anvendelse av teknikkene collage, fotomontasje og fotografi diskutert fra både et kunsthistorisk og teoretisk perspektiv. Spesielt fotografiet som uttrykk blir viet stor oppmerksomhet. Teoretiske skrifter av Walter Benjamin, Roland Barthes, John Berger og Susan Sontag brukes for å problematisere og utdype Blekens fotografianvendelse ytterligere.

Kapittel 6 er forbeholdt allegorien som redskap for å fremstille abstrakte begreper i billedkunsten. Det blir gjort rede for Walter Benjamin og Craig Owens forståelse og anvendelse av dette begrepet, og hvilke muligheter som lå i bruken av allegorien som billedfremstillende virkemiddel. Det blir også pekt på hvordan Bleken bruker denne fremstillingsformen når temaet som skal formidles er for store til å beskrives direkte.

Kapittel 1. Presentasjon av kunstner og relevante verk

Håkon Bleken

Håkon Bleken ble født 9. januar 1929 i Trondheim. En by som aldri har forlatt ham. Vinteren og våren 1948 tjenestegjorde han i Tysklandsbrigaden.¹⁴ Fra høsten 1948 var han elev ved den nyopprettede Kunstskolen i Trondheim der han blant annet studerte under Karsten Keiseraas og Oddvar Alstad. Sistnevntes kompromissløse holdninger og opposisjonelle standpunkt overfor det konvensjonelle borgerskapet fikk stor betydning for Bleken.¹⁵ Bleken debuterte som kunstner under Trondhjems Kunstforenings juleutstilling i 1948 og ble tilkjennegitt positiv oppmerksomhet. I 1951 ble to av hans bilder tatt inn i varmen på Høstutstillingen, men det skulle gå lang tid til neste gang.

I årene 1949-1952 studerte Bleken ved Statens Kunstakademi der hans lærer var den anerkjente kunstneren og akademiprofessoren Jean Heiberg. Den betydelige respekten elevene ved skolen hadde for Heiberg var grunnet i at han var ansett som den kunstneren i Norge som best hadde forstått Georg Jacobsens teorier om den ”konstruktive form”.¹⁶ Hovedprinsippet her var at alt som skulle på lerretet måtte overføres fra realrom til flate.¹⁷ Bakgrunnen for disse teoriens gjennomslagskraft var en søken etter et ordnende prinsipp og evige verdier i en kunstsituasjon som bar preg av en falmende usikkerhet knyttet til de endringer som skjedde på den internasjonale kunstarenaen. Georg Jacobsen ble ansatt ved Kunstakademiet i 1935, og det var særlig to behov hans undervisning skulle fylle.¹⁸ Det ene var et behov blant kunstnere i Norge for konstruktive hjelpemidler for å mestre monumentalmalerienes vanskelige formater. Det andre var å styrke den etablerte tradisjonen i Norge uten for mye internasjonal innblanding.¹⁹ Akademitiden og Jean Heiberg hadde ingen umåtelig positiv effekt på Bleken som tuktet sitt eget romantiske og koloristiske temperament for å imøtekomme lærerens idealer.

Siste delen av 1950-tallet var preget av sykdom, sykehusbesøk og nedturer for kunstneren før han i 1960 ble ansatt ved Institutt for form og farge ved NTH i Trondheim, et solid bidrag av positiv karakter til Blekens videre karriere. Ved NTH traff Bleken andre

¹⁴ Øivind Storm Bjerke, *Håkon Bleken: Retrospektiv: 9.mai – 8.august 1999, Trondheim Kunstmuseum* (Trondheim: Trondheim Kunstmuseum, 1999), 10.

¹⁵ Nergaard, *Håkon Bleken*, 13.

¹⁶ Nergaard, *Håkon Bleken*, 18

¹⁷ Storm Bjerke, *Håkon Bleken: Retrospektiv: 9.mai – 8.august 1999, Trondheim Kunstmuseum*, 11.

¹⁸ Trygve Nergaard, ”Mellomkrigstiden”, i *Norges Malerkunst: Vårt eget århundre*, andre bind, red. Knut Berg (Oslo: Gyldendal, 2000), 155.

¹⁹ Nergaard, ”Mellomkrigstiden”, 156.

kunstnere som også var knyttet til skolen. Her jobbet blant annet Lars Tiller, Halvdan Ljøsne, Roar Wold og Ramon Isern som sammen med Bleken dannet kunstnergruppen *Gruppe 5* i 1961. Dette var også året han igjen var representert på Høstutstillingen etter 9 år med refusering, denne gangen med en kulltegning. *Gruppe 5* var løst fundert, og utgangspunktet for dannelsen var mer å anse som et kunstpolitisk trekk enn en kunstnerisk proklamasjon. Kunstnerne ønsket å kunne utøve innflytelse over utstillingsbetingelsene samt muligheten til å bemerke seg utover trøndelagsregionen.²⁰ De hadde ingen felles programplattform, men var opptatt av samme problemstillinger innenfor kunsten. Gruppen var en kollektiv suksess, men det gikk ikke mange årene før kritikerne etterlyste fornyelse hos de ”Fem som vil hva de kan”²¹. Kunstnerne fokuserte på et strengt konstruktivistisk formspråk med kubismen som strukturerende prinsipp, og eksperimenterte med rent maleriske virkemidler. Nok en gang måtte Blekens tilbøyeligheter for figurative, romantiske og litterære tilnæringsmåter undertrykkes i maleriet, men til tross for sine anstrengelser forlot kunstneren aldri helt figurasjonen.

I 1969 vendte sykdomstegnene fra 1950-tallet tilbake og et nytt sykehusopphold ble en realitet. Han klarte ikke å fortsette i sin stilling ved NTH. I de neste fem årene beskjeftiget Bleken seg nesten utelukkende med kulltegninger og akvareller, da oljemalerier ble for anstrengende.²² Dette skulle for ettertiden vise seg å få oppmuntrende ringvirkninger for kunstneren.

I perioden 1970-1974 presenterte kunstneren en rekke kulltegninger som fikk plass i seriene *Fragmenter av et diktatur*, *Fragmenter av kjærlighet* og *Fragmenter av sannheten*. Gjennom disse fikk Bleken sitt endelige gjennombrudd som selvstendig kunstner etter over 20 år på den norske kunstarenaen. Seriene besto ikke av en rekke bilder som sammen bidro til en avsluttet helhet. De var i seg selv fragmenter og deres tilknytning til hverandre var løs og flytende, på samme måte som seriene seg imellom. I bildene ønsket kunstneren å sette fokus på politisk undertrykking, fysisk vold, psykisk maktmisbruk, underkastelse og vanetenkning.²³ Slike elementer var subtilt til stede i tegningene som var hverdagshendelser forvrenget til det ugjenkjennelige.

²⁰ Nergaard, *Håkon Bleken*, 27.

²¹ Magne Malmanger sitert i Nergaard, *Håkon Bleken*, 29.

²² Nergaard, *Håkon Bleken*, 41.

²³ Jan Brockmann, ”Håkon Blekens kulltegninger”, i Jan Brockmann, Erik Egeland, Harald Flor og Trygve Nergaard, *Festskrift til Håkon Bleken på 60 års dagen 9. januar 1989* (Lillehammer: Humanistisk Forum, 1989), 40.

Hva som ble forløst i kulltegningene for Bleken var søken etter et gyldig figurativt formspråk uten sentimentalt, romantisk føleri. Det var mulig å være samtidsorientert uten at kunsten ble overbærende instrumentell. Dette kom godt med når han på midten av 1970-tallet igjen tok fatt på oljemalerier i monumentale format. Denne gangen uten å tukte en draging mot koloritt, ekspresjon, samfunnsengasjement, personlige erfaringer, figurasjon og litteratur. Det nedsettende stempelet kunstneren tidlig fikk som litterær maler, hadde nå blitt en akseptert del av hans billedspråk, om ikke av alle kritikere, så i alle fall av kunstneren selv.

I 1978 ble han invitert til å være utstiller ved Festspillutstillingen i Bergen, hvor to av bildene som er omhandlet i denne oppgaven ble vist for publikum for første gang. Utvilsomt et foreløpig høydepunkt i hans allerede lange kunstneriske karriere. Tiden etter bar preg av et stadig skiftende formspråk i Blekens kunst. Fra balanserte og kjølige bilder fra slakterhuset til flere grafikkserier tilknyttet litterære verk. Fra nå av benyttes den store litteraturen omfattende for å belyse blant annet et av de motivene som Bleken aldri har lagt fra seg, forholdet mellom kunsten og livet. Dette kulminerer i de siste årenes koloristiske fyrverkeri av noen bilder med litterære titler som *Miman dør*, *Do not go gentle into that good night*, *Engler og demoner spiller for Adrian* og *La det skje i skjønnhet*.

Relevante verk før *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse*

Kulltegningsseriene og samfunnskritikk

Gjennomslaget som individuell kunstner kom for Bleken i kraft av de store seriene med kulltegninger fra begynnelsen av 1970-tallet: *Fragmenter av et diktatur* 1970/71, *Fragmenter av kjærlighet* 1972 og *Fragmenter av sannheten* 1974.

På 1960-tallet ble kunstens samfunnsmessige og politiske betydning heftig debattert. Blekens ståsted stod tidlig klart. Det er ikke kunstens anliggende å ta stilling til samfunnsspørsmål. Kunstens oppgave var utelukkende å kommentere disse spørsmålene. Det var dette synet som kom til uttrykk i serien *Fragmenter av et diktatur* som ble vist for første gang i Trondhjems Kunstforening november 1970.²⁴ Motivene er mer eller mindre kjente hverdagsscener som blir ikledd en kappe av angst, uro, frykt og fremmedgjøring, en prosedyre som har mye til felles med Brechts verfremdungseffekt. Hensikten her er å gjøre hjemlige motiver fremmede, slik at oppmerksomheten blir rettet mot det kunstige aspektet ved enhver avbildning. Noe Bleken også bygger videre på når han gir bildene navn. *Deportasjonen* (ill. 7)

²⁴ Brockmann, "Håkon Blekens kulltegninger", 37

og *Forfølgelsen* (ill. 8) er i utgangspunktet uskyldige scener hentet fra henholdsvis en jernbanestasjon og en barnehage. Elementene i tegningene unnviker seg stadig en sikker identifikasjon. Bildenes tvetydighet og titlenes utvilsomhet gir assosiasjoner i retning av kjente krigshendelser.

I flere av disse bildene bruker kunstneren fotografier som forelegg for kulltegningene. Noen av fotografiene er hentet fra bøker og aviser som *Stormen* (ill. 9) fra 1973 som er fra kulltegningsserien *Fragmenter av sannheten*. Her har kunstneren tatt utgangspunkt i et fotografi av Richard Avedon.²⁵ Andre fotografier har Bleken tatt selv, noe som er tilfelle med *Dommerne* (ill. 10) fra 1970. Sistnevnte avbilder modellérsalen på NTH i Trondheim, der de uferdige leirskulpturene er tildekket med laken for ikke å tørke ut.²⁶ Blekens utgangspunkt i et uskarpt fotografi gir rom for en utvisking av detaljer som sammen med tittelen sender tankene mer i retning av den amerikanske Ku Klux Klan-bevegelsen, og ikke et studentatelier. Dette motivet har kunstneren aldri helt forlatt, men behandlet og bearbeidet flere ganger. Foreløpig siste gang i 2005. Sistnevnte versjon av *Dommerne* er olje på fotocollage og av en mer monumental størrelse (160 x 200 cm).

I kulltegningen *Falsk engel I* (ill. 11) fra 1973 bruker Bleken, ifølge Trygve Nergaard, for første gang fotocollage som underlag og kommentar til bildet.²⁷ Verket er en del av kulltegningsserien *Fragmenter av sannheten*. En naken kvinne med lukkede øyne og tilbakelent hode opptar store deler av billedflaten. Bak henne noe som, spesielt med litt hjelp av tittelen, antar formen av vinger. Kvinnens kropp er langt fremme i billedflaten, mens hennes tilbaketrukne ansikt vitner om en mangel på sjelelig tilstedeværelse. Den nakne kroppen er fremtredende ved at den er lysere enn resten av bildet. Fotografiene i bakgrunnen avbilder pornografiske scener. Det kan sies at de fungerer som en bemerkning til, og en utdypelse av, den billedlige eksploateringen og objektiviseringen av kvinnen. Tittelen drar imidlertid i motsatt retning. Den falske engelen byr på løfter om frelse og henrykkelse, men oppfyller ikke disse lovnadene.

Nergaard peker på at denne frastøtende og lokkende kvinneskikkelsen la grunnlaget for Madonna-skikkelsen i *Madonna tar av seg glorien*, og at kunstneren leker med den klisjéfylte tematikken rundt kvinnen som madonna og hore.²⁸ Bleken har produsert en rekke bilder av kjente og ukjente kvinner både i kulltegninger, olje og grafikk. Han synes å ha et

²⁵ Bildet har han hentet fra boken *Nothing personal*, Avedon & James Baldwin, N.Y. 1964

²⁶ Nergaard, *Håkon Bleken*, 59.

²⁷ Nergaard, *Håkon Bleken*, 107.

²⁸ Nergaard, *Håkon Bleken*, 107.

ambivalent forhold til disse kvinnene i sin kunst. Ansiktene deres er ofte uklare, gjerne tildekt av deres lange, stort sett mørke hår, og øynene møter aldri betrakteren. Et klart unntak er maleriene av hans syke mor, malt kort tid før hun døde. Det er her snakk om et smertefullt, nært, direkte, personlig og privat møte med den syke kvinnen.

Gouachene og billedbygging

Etter kulltegningsseriene orienterte Bleken seg nok en gang mot oljemaleriet. Hans vei tilbake skulle gå via vannfargene. Dette resulterte i en serie med gouacher som kunstneren fullførte i 1974. Bildene ble stilt ut i Oslo Kunstforening i 1975. En del kritikere fant Blekens overgang til maleriet problematisk, enkelte så utstillingen som en flukt fra samfunnsengasjementet,²⁹ mens kunstneren selv sier at utstillingen ble meget godt mottatt og peker på at hele utstillingen ble utsolgt.³⁰ Et av disse bildene var *Rimfrost* (ill. 12) fra 1974. I bildene benytter han seg mye av de samme billedbyggende elementene som preget hans tidlige kunstnerskap. Maleriene er satt sammen ved et mylder av små fasetter som enkelte steder samler seg til ulike mønstre. Fargene er vakre og milde, og strukturert og balansert mot hverandre for å skape en harmonisk helhet. Disse dekorative og stemningsfylte gouachene var dramatisk forskjellige fra kulltegningenes dystre og alvorlige billedspråk. Både kritikere og Bleken selv funderte på om dette var den riktige veien videre for kunstneren: "Farvene synes meg mere og mere å være en slags flukt fra det essensielle, noe jeg egentlig ikke har lov til å oppholde meg ved, noe som bare leker på overflaten,"³¹ Han vurderte å gå tilbake til kullet, men fant en annen løsning på problemstillingen.

Kristendommen i fokus, *Navnløs triptyk I*

På sensommeren 1975 står verket *Navnløs triptyk I* (ill. 13) ferdig.³² Alle de tre bildene er olje på fotocollage. Fotografiene er i stor grad pressefotografier fra krigshendelser, med unntak av den fotografiske bakgrunnen til bildet på høyre flanke, som antyder nakne kropp og er tilsynelatende av pornografisk art. Triptykformen med sitt midtstykke og to flankerende sidestykker, har lange tradisjoner innenfor den kristne kunsten. De tre bildene er fysisk adskilte, men motivisk sammenhengende. Utover på 1900-tallet ble det vanlig å bruke denne formen for å skildre det moderne menneskets lidelse. Dette gjelder blant annet tyske kunstnere som Max Beckmann og Otto Dix, som også er representanter for hvordan man kan

²⁹ Nergaard, *Håkon Bleken*, 87.

³⁰ Wangen, *Håkon Bleken: Fragmenter*, 43.

³¹ Fra kunstnerens opptegnelser datert 19.11.1974. Her hentet fra Nergaard, *Håkon Bleken*, 87.

³² Jan Brockmann, "Håkon Blekens Korsvei", *Kunst og kultur* 61 (1978): 66.

anvende kunsten for å behandle krigsrelaterte traumer. Bleken har brukt formen flere ganger, blant annet i triptykonet *Over og ut* fra 1976, som omhandler hans aldrende far.

I *Navnløs triptyk I* beholder kunstneren formens religiøse tilknytning ved å male den korsfestede Kristus i midtstykket. Denne figuren dominerer på ingen måte billedflaten slik den kommer til å gjøre i *Nedtagelse*, men er snarere uanselig, slørete og vag. Triptyket kom blant annet som en reaksjon på gouachenes skjønnhetsdyrking: ”Jeg hadde lenge pønsket på hvordan jeg skulle lage noe som ikke bare var pent, dekorativt.”³³ Den maleriske teknikken er allikevel en fellesnevner. Store deler av flaten består av fasetter som blander seg med fotografiene. Fargeskalaen har få likheter med gouachene myke og stemningsfylte koloritt. Nå dreier det seg om mer grumsete og urene toner i brunt, rødt, grønt, blått og gult. Det er denne koloritten som fra avstand er hovedforskjellen fra gouachene. Nærmer man seg bildet blir den store forskjellen desto mer tydelig. Da trer både fotografiene og den religiøse tematikken klarere frem. Tilegnelsen av verket er tidkrevende for betrakteren. Det er mye å forholde seg til, både blant de malte og de fotografiske elementene.

Englene spiller for Adrian I

Englene spiller for Adrian I (ill. 14) fra 1976 er et av de tidligste verkene med utgangspunkt i en motivkrets hentet fra Blekens lesning av Thomas Manns *Doktor Faustus*.³⁴ Arrangementet av figurene i billedflaten er svært lik Madonna og soldatenes posisjoner i *Madonna tar av seg glorien*. Adrian befinner seg knelende til høyre i billedplanet, hendene løftet over hodet i en overgivende eller tilbedende gest. Ansiktet og kroppen er vendt bort fra betrakteren og innover i billedflaten mot de musiserende englene som trer fram fra et ornamentalt kaos av former og farger til venstre i bildet. Det er først etter at man har lest tittelen at man begynner å lete etter engler med vinger og instrumenter. Fargene er preget av disharmonier av gult og grønt, og ulike nyanser av blått og rødt.

Til høyre overfor Adrian lurer en mørk skikkelse. Muligens er det djevelen selv som truer med å gripe inn i hendelsen som foregår under øynene hans. En bygning med høye, sluttede murer er reist øverst til venstre i bildet. Kanskje som en antydning om det som skal komme. Er det noe man blir stengt ute i fra eller låst inne i? Nergaard peker på likheten mellom dette byggverket og de svære fengselsmurene i et bilde av Bleken fra 1960, som senere er ødelagt. Den er også påfallende lik et skip eller en ark som er til stede i mange av maleriene av Bleken fra de senere årene. Mest iøynefallende, i forhold til dette bildet, er det å

³³ Wangen, *Håkon Bleken: Fragmenter*, 39.

³⁴ Nergaard, *Håkon Bleken*, 102.

finne i maleriet *Engler og demoner spiller for Adrian II* fra 2006. Navn og innhold er svært likt 1976 versjonen, men denne gangen er bygningen øverst til venstre erstattet av baugen til et skip. Symbolinnholdet er også her noe tvetydig. Kommer det for å ødelegge eller redde?

Korsvei

I 1975 fikk Håkon Bleken i oppdrag å lage en korsvei for den katolske St. Olavs kirke i Trondheim. Å gi religiøse utsmykningsoppgaver til ikke-religiøse kunstnere er intet nytt, spesielt innenfor den katolske kirke. Bakgrunnen for andaktsformen korsvei er en sammenstilling av de fire evangeliene til en helhetlig beretning. Den tradisjonelle liturgiske utformingen av korsveiandakten er en inndeling i 14 stasjoner, plassert rundt på kirkeveggene, samtidig som det er skrevet korte liturgiske andakter for hver av dem.³⁵

Blekens *Korsvei* består av 15 bilder på 50 x 40 cm, alle malt på en bakgrunn av fotocollage. Bildene er datert av kunstneren 1976. Det mest betydningsfulle bildet i denne sammenhengen er bilde XIII *Jesus blir tatt ned av korset og lagt i sin mors fang*. Maleriet har mange likhetstrekk med *Nedtagelse*. Et kors dominerer billedflaten, et likklede er trukket mellom korsarmene, en stige hviler mot hver av disse armene. Man aner en skikkelse i kledet, men ingen mor synes å være til stede. Fotografiene i bakgrunnen er av tilsynelatende tyske militærprosjoner. Hakekorset er avbildet under venstre korsarm.

Fotografiene og bildene er svært uklare. Noe som ikke blir hjulpet av at de alle henger rett under store vinduer, men selv på en regntung høstdag uten sollys er maleriene og bakgrunnen deres vanskelig å tyde.

Jan Brockmann hevder at Bleken i sin korsvei stiller seg svært kritisk til den tradisjonelle oppfatningen av kunstverk som gjenstand for kontemplativ fordypning.³⁶ Bildene stiller, ifølge Brockmann, spørsmålet om det er mulig å gi et tidsmessig og sannferdig svar på menneskenes lidelser.³⁷ Gjennom denne billedserien forholder kunstneren seg til hele den religiøst motiverte kunsthistorien, men retter også kritikk mot denne. Dette utdypes grundigere senere i avhandlingen.

³⁵ Gunnar Danbolt, "Håkon Blekens offentlige utsmykning", i *Håkon Bleken: Betrakter og budbringer*, med bidrag av Øivind Storm Bjerke, Gunnar Danbolt, Åsmund Thorkildsen og Svein Thorud (Oslo: Orfeus Forlag, 1997), 222

³⁶ Brockmann, "Håkon Blekens Korsvei", 65

³⁷ Brockmann, "Håkon Blekens Korsvei", 72

Korsfestelsen

Fra nå av produserer kunstneren flere monumentale kunstverk med motiver hentet fra kristendommen. I 1976 maler Bleken oljemaleriet *Korsfestelsen* (ill. 15) i samme format som *Nedtagelse*. Dette er et motiv som norske kunstnere, som blant annet Edvard Munch og Henrik Sørensen, har benyttet seg av for å illustrere kunstnerens misforståtte plass i samfunnet. Hos sistnevnte er motivet gitt navnet *Min Gud, min Gud, hvorfor har du forlatt meg?* En tittel som også kunne vært benevnende for Bleken verk, men her det tilsynelatende ikke bare Gud som har forlatt den korsfestede. Flere mørke skikkelser står vendt bort fra korset med hodene krummet i skam. Fargeskalaen er dominert av ulike blåtoner. Selve skikkelsen som henger på korset er uten karakteristikk. Han henger tungt med hodet bøyd fremover. Døden har allerede inntruffet. Livet har forlatt ham. Korset har ingen synlig tverrarm, denne blir bare antydnet gjennom de korsfestede hendene. Formen disse hendene tar finner vi igjen i de ulike versjonene av *Nedtagelse*, de danner en tung bue mellom ytterpunktene på tverrarmen. Jesu kropp er innhyllet i draperier som gir inntrykk av en bandasjert, nærmest mumifisert frelser. Kropp og bekledding går i oppløsning. Kanskje har liket hengt en stund uten at noen form for oppstandelse har funnet sted.

Kapittel 2. *Madonna tar av seg glorien og Nedtagelse*

De hellige tre konger og studieturer til Italia

Kunstnerens utvikling frem til 1978 kan sies å kulminere i *Madonna tar av seg glorien*, og dette må kunne kalles Blekens signaturverk. Kunstverket henviser, gjennom tittelen og hovedfigurene, til det tradisjonsrike og veletablerte kunsthistoriske motivet, *De hellige tre konger*. Mens for eksempel korsfestelsen av Jesus er omhandlet av alle fire evangelikerne, er det som siden har fått tilnavnet juleevangeliet bare å finne i Matteus-evangeliet.³⁸ Etter at Jesus var født kom noen vise menn fra Østen med gaver til det nyfødte barnet i form av gull, røkelse og myrra. Man har antatt at de var tre, siden de overrakte tre gaver. De tre vise menn går oftere under navnet de hellige tre konger. Motivet er gjengitt utallige ganger av kjente og mindre kjente kunstnere.

Dette er ikke et motiv det er noen tradisjon for i kunsthistorien i protestantiske Norge, så inspirasjon må kunne antas å ha kommet fra et annet hold. Dette er et svært vanlig kunsthistorisk motiv i katolske land, og ble hyppig avbildet under renessansen i Italia. Selve bruken av den katolske betegnelsen ”Madonna” er på ingen måte unik i Norge. Mest kjent er utvilsomt Edvard Munchs *Madonna*.

Åsmund Thorkildsen hevder at årsaken til den katolske tituleringen av Jesu mor er at denne kvinnen er en langt mer kjøttfull og levende skikkelse i katolisismen, enn det hun er som den fromme Jomfru Maria innenfor den lutherske kristendom.³⁹ Et argument som utvilsomt har noe for seg, men i tillegg til dette er det verdt å kikke litt på Blekens periodevise hyppige reiser til Italia. Selve motivet, *De hellige tre konger*, er et mer sannsynlig utgangspunkt for referansen til de store renessansemestrene, enn deres mer levende syn på denne kvinnen.

Første halvdel av 1970-tallet er preget av kunstnerens gjentatte studieturer til Italia i blant annet 1971, 1973 og 1975.⁴⁰ Den sistnevnte reisens mål var Firenze og Siena. Trygve Nergaard peker på at det var dette som vekket kunstnerens interesse for enkelte motiver fra renessansen, samt disse bildenes formale og koloristiske skjønnhet. Turen blir en direkte

³⁸ Evangeliet etter Matteus kapittel 1-2, alle bibelsitater i denne oppgaven er hentet fra *Bibelen*, Det nye testamentet, (Oslo: Det Norske Bibelselskap, 1978).

³⁹ Thorkildsen, ”Å være immatrikulert ved et veldig følelsenes univers”, 132.

⁴⁰ Trygve Nergaard, ”Madonna tar av seg glorien”, i *Festskrift til Håkon Bleken på 60 års dagen 9. januar 1989*, med bidrag av Jan Brockmann, Erik Egeland, Harald Flor og Trygve Nergaard (Lillehammer: Humanistisk Forum, 1989), 63.

foranledning for at Bleken de neste årene beskjeftiger seg med religiøse billedmotiver og andaktsbildeformen.⁴¹ I Firenze må kunstneren ha støtt på malerier av *De hellige tre konger*. Dette motivet er å finne i flere av museene, galleriene og kirkene i denne sentrale byen for den tidlige renessansen. I Galleria degli Uffizi befinner det seg en noe uferdig utgave av Leonardo da Vinci fra ca 1481-82 og i det samme museet en versjon av Sandro Botticelli fra 1470-75, i Galleria dell'Ospedale degli Innocenti er en utgave fra 1488 av Domenico Ghirlandaio, og i Santa Croce befinner Paolo Uccelos tolkning av motivet seg. Leonardos versjon i Uffizi er et verk Arne Ekeland refererer til gjentatte ganger i samtaler og intervjuer som en inspirasjonskilde for sine monumentale figurkomposisjoner.⁴² Det fascinerende ved dette bildet var figurenes selvstendige romlighet som gjorde at de kommuniserte lite seg imellom til tross for deres posisjoneringer i direkte forhold til hverandre.

To fremstillingsmåter er hyppig anvendt med hensyn til dette motivet. Kunstneren velger enten å sentrere Madonna med barnet med tilbederne rundt disse to skikkelsene. Det kan ikke tas feil av hvem den viktigste personen i bildet er. Den andre fremstillingsmåten er å plassere de tre kongene på den ene siden mot Madonna og Jesu barnet på den andre. Den sistnevnte er Blekens komposisjonelle fremgangsmåte. Madonna er trukket ut til høyre i billedflaten, mens mennene befinner seg til venstre. Kvinnens forholdsmessige størrelse indikerer hennes sentrale posisjon. I motsetning til for eksempel barokken, var renessansens kunstnere opptatt av å plassere den himmelske Maria i jordiske omgivelser, slik at vi kunne tro på henne.⁴³ En tradisjon Bleken videreutvikler i sin versjon av dette motivet.

Madonna tar av seg glorien

Verket er dominert av Madonna som ligger på bakken til høyre i billedflaten. Halvnaken, øynene tilsynelatende lukket, med sin glorie i venstre hånd. Hun har ingen gutt i sitt fang. Til venstre befinner det seg tre knelende soldater, den midterste av disse holder frem et barn mot Madonna. Den dominerende fargen er ulike nyanser av prøysserblått med innslag av rødt, hvitt og sort enkelte steder. Komposisjonen med kvinnen til høyre og de tre mennene til venstre er helt i tråd med den ene av de to klassiske oppbyggingene til *De hellige tre konger*. Disse fire skikkelsene dominerer billedflaten i kraft av deres størrelse og plassering, og er tynt, laserende malt på en bakgrunn fullstendig dekket av et stort antall fotografier i

⁴¹ Nergaard, *Håkon Bleken*, 89.

⁴² Ole Henrik Moe, *Arne Ekeland – Monumentalkunstneren* (Høvikodden: Henie-Onstad Kunstsenter, 1986), 8.

⁴³ Jacob Jervell, Gunnar Danbolt og Ann Helen Bolstad Skjelbreid, *Jomfru Maria: Fra jødepике til himmeldronning*, red. Jacob Jervell (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1996), 151.

forskjellige størrelser. Denne fotocollagen består av en nærmest utallig mengde fotografier klippet ut av bøker, tidsskrifter og aviser og limt opp på lerretet,⁴⁴ og avbilder alle ulike scener fra krig og krigstid. Opplimingen av disse fotografiene bærer preg av hastverk og tilfeldigheter. Flere steder oppstår gliper mellom det utklippede materialet, og lerretet kommer til syne. På andre områder overlapper de hverandre slik at motivene de avbilder helt eller delvis forsvinner. Det er heller ingen selvfølge at fotografiene er plassert i motivistisk riktig retning i forhold til betrakterens og det malte motivets ståsted. De er flere steder rotert og står ”feil vei”. Selv om det ikke alltid kommer klart frem i reproduksjoner av bildet, er det veldig tydelig at dette er en fysisk og taktil collage, ikke et flatt, todimensjonalt maleri.

Over de tre soldatene til venstre i bildet er en ansiktsløs mann som overvåker hele scenen. Mannens hode og hodebekledning er en marsjerende soldat fra fotografiet i bakgrunnen. Hans sorte kappe og høyre arm er malt. På brystet er et vognhjul som også er fremkommet fra den bakenforliggende collagen. Selve figuren er lite bearbeidet av kunstneren, og får dermed beholde sine tvetydige assosiasjoner. Trygve Nergaard peker på at det er uvisst om det er snakk om en from, knelende donator eller en overskuende herskerskikkelse som folder, gnir eller toer sin hender.⁴⁵ Betegnelsen å toe sine hender synes særdeles treffende i denne sammenhengen. Kanskje er det her snakk om en likegyldig kirkens mann som fraskriver seg alt ansvaret og ikke ønsker å få øynene opp for hva som foregår i samtiden. Kirken forholder seg passiv til at kristendommens lære blir vandalisert. Denne figuren skal ha minnet Bleken om presten med revolveren som står sammen med kapitalisten og militaristen i Arne Ekelands *De siste skudd*.⁴⁶ Ekeland kan også være referansen for vognhjulet på skikkelsens brystkasse. Denne formen blir gjentatt flere steder i collagen og har mye til felles med Ekelands tannhjul og vognhjul.

Rett over sentrum i bildet er et åpnere område med tre personer stående bøyd rundt noe som ligner et bord. Den fysiske avstanden mellom dem danner et triangel, en trenighet. På bordet anes konturene av en hodeskalle og flere knokler. Hele scenen er adskilt fra de nærliggende omgivelsene av små fasetter av maling. Disse antyder et gulv rundt gruppen. Bordet får skinn av å være et alter med relikvier, tilbedt av tre sørgmodige menn, og kan ses på som en gjentakelse av verkets hovedmotiv. Propellene til flyene i den bakenforliggende collagen får

⁴⁴ Nergaard, *Madonna tar av seg glorien*, 59.

⁴⁵ Nergaard, *Madonna tar av seg glorien*, 61.

⁴⁶ Nergaard, *Madonna tar av seg glorien*, 61.

her form av kontemplerende tilskuere til alterscenen. Det symbolske antallet tre gjentas flere steder, rundt dette bordet, de tre malte soldatene, de tre hettekleddede skikkelsene som befinner seg i fotocollagen rett over soldatene. Sistnevnte kan minne om karakterene fra *Dommerne*, et tilbakevendende motiv i Blekens billedverden.

Øverst i billedflaten trer en lysere horisont frem, men ingen ro. Kanoner, fly og bombenedslag forstyrrer stillheten i den kjølige, lyse blåfargen. Denne fargen er uren i hele sin fremtoning og forstyrrer mer enn den roer ned uttrykket. Den taktile fotocollagen gjør at overgangene blir grumsete og uklare. Det er usikkert hvor og om himmelen i det hele tatt har en begynnelse, eller om det bare er røyk etter eksplosjoner og herjinger. Den stilistiske avstanden fra de rommelige figurene, malt med kraftige penselstrøk, til de fragmentariske og til tider utydelige fotografiene er stor. Samtidig skapes slagkraften og stemningen i bildet nettopp gjennom dialektikken mellom disse to komponentene.

En oljeskisse fra 1978 (ill. 16) viser at bildets tiltenkte utforming på et tidligere stadium var noe annerledes enn resultatet. Her ligger kvinnen henslengt på en trone. Tronen i seg selv ser sliten og medtatt ut. Kvinnen derimot er noe friskere enn hun skal bli siden. I større grad ser glorieavtagelsen ut som en frivillig gest. Denne kvinnen byr seg tydelig og frivillig frem for sine mannlige tilskuere, men blikket hennes får de ikke. De tilbedende skikkelsene, som her er noe flere, er bare tikjennegjort gjennom attributter som flosshatter og våpen, symboler på kapital og krigsmakt. De er ikke identifiserbare som soldater eller andre yrkesgrupper, og ligner mest på tiggere lik de man finner i kunstnerens ulike Adrian- motiver.

Oljeskissen ble sannsynligvis til under arbeidet med det, for denne gangen, endelige resultatet.⁴⁷ Det som kjennetegner skissen og skiller den fra maleriet er et mye mer direkte, grotesk, vulgært og svulstig uttrykk, noe som kanskje ikke samsvarte helt med Blekens kunstteoretiske plattform. Uttrykket kunne ha risikert og ha fått overbærende mye av de samme karakteristikkene, for direkte, for svulstig.

⁴⁷ Nergaard, *Madonna tar av seg glorien*, 65.

Fra helligdom til fallen kvinne

Madonna selv er den største figuren i bildet. Med sitt lange lyse hår ligger hun utover lerretet med ansiktet vendt bort fra betrakteren, eller inn i fotocollagen. Hun er ikledd en kort, sliten kjole som er dratt ned under de nærmest svulmende nakne brystene slik at disse er til skue for betrakteren. Hun er ikke lenger den hellige, jomfruelige Kristi mor, men en vanlig, sanselig kvinne av kjøtt og blod. Hun synes trett av å være talsperson for barmhjertighet og fromhet i en verden hvor disse dydene er totalt fraværende. Hun ga verden en vei ut av lidelsen gjennom å gi liv til Guds sønn, men til ingen nytte. Hun tar av seg glorien, selve symbolet på hennes opphøyde, sakrale posisjon, og overlater seg selv til den skjebnen som møter henne. Glorien hun holder i sin venstre hånd synes å være noe tynnslitt, kanskje har den fått hard medfart den siste tiden.

Trygve Nergaard hevder at kvinnefiguren og to av de knelende soldatene er malt inn i bildet uten noen direkte sammenheng til den underliggende fotocollagen,⁴⁸ men flere steder viser det seg at en slik antakelse er misvisende. Ved kvinnens høyre albue befinner det seg et fotografi av vinteruniformerte soldater som retter sin kikkert og mitraljøse direkte mot hennes bryster. Også ved hennes venstre arm er det et stort mannshode, et bemalt foto, som retter blikket mot hennes kropp. Madonna selv har ansiktet vendt bort fra både eksterne og interne betraktere. Dette er en videreføring av et tema Bleken har behandlet tidligere i blant annet *Falsk engel I*. Kvinnen har i en slik sammenheng ingen individualitet, hun eksisterer utelukkende som et objekt for det mannlige blikk.

Det er uklart om det her er snakk om en passiv, lidende kvinne som ufrivillig blir offer for mennenes voyeuristiske øyesyn, eller om hun byr seg fram for visuell og fysisk undersøkelse. Hvis man ser på tidlige skisser av bildet ser man at kvinnen var opprinnelig tiltenkt å ligge henslengt i en troneaktig stol,⁴⁹ hun bærer i disse skissene mindre preg av å være en abdiserende, lidende mor, og mer preg av vulgaritet og delaktighet i sitt fall.

Åsmund Thorkildsen mener at ”det er vanskelig å se en Madonna som tar av seg glorien uten å tenke på et fall knyttet til erotikk.”⁵⁰ Hun er den nye Eva, som blir degradert som følge av sine synder. Det er ikke videre kontroversielt å lese seksualitet og erotikk inn i Blekens Madonna. Hun ligger delvis avkledd med blottede bryster og lett sprikende ben. Hennes munn, tær og brystvorter er intenst røde. Det synes imidlertid noe merkelig å knytte

⁴⁸ Nergaard, *Madonna tar av seg glorien*, 61.

⁴⁹ Nergaard, *Madonna tar av seg glorien*, 62-64.

⁵⁰ Thorkildsen, ”Å være immatrikulert ved et veldig følelsenes univers”, 132.

det seksuelle aspektet til selve det å ta av seg glorien. Det kristne begrepet synd er utvilsomt tilstedeværende i dette verket av Bleken, men det dreier seg i sammenhengen om en kollektiv synd som har lite og ingenting med sex å gjøre. Det er menneskeheten mer eller mindre i sin helhet som har syndet mot skaperverket og mot seg selv.

På den annen side må det nevnes at Blekens fremstilling av kvinner har klare seksuelle undertoner. De er som oftest svært sanselig fremstilt. Kvinnene i Blekens kunst er tydelig seksuelle vesener. Den generelle, men noe utdaterte inndelingen der kvinnen står som representant for det sanselige, mens mannen er fornuften, er til stede i mange av hans verker.

Karin Blehr peker på at i et mannlig univers representerer kvinnen skjønnhet og begjær, falskhet og renkespill.⁵¹ Hun er en retorisk figur som innehar ambivalente roller og står for diskontinuitet, tomhet og tvil.⁵² I kvinnens mange roller ligger hennes uovertrufne makt. Det er, ifølge henne, ikke den skjønne kvinne, men ludderet som er den moderne kunstens muse. Ambivalensen og spenningen er konstant til stede på bakgrunn av at over de ulike femme fatale utgavene svever hennes uovertrufne potensial som mor. Det er disse ekstremenes muligheter mange mannlige kunstnere finner så uimotståelig attraktivt. Hennes noe foraktede rolle som skjøge kan handlingsmessig direkte medvirke til at hun tiltrer den opphøyede rollen som mor. Kjærlighet og erotikk blir så nært knyttet sammen hos kvinnen at skillet mellom skinn og vesen oppheves.

Denne noe udefinerbare kvinneskikkelsen, som både byr seg frem for tilskueren og samtidig trekker seg unna, er et bidrag til tvetydigheten i *Madonna tar av seg glorien*. Selv om det er noe overdrevent å kalle henne et ludder, er det heller ikke til å komme forbi at denne kvinnen har en noe promiskuøs fremtoning.

De fortapte tre konger

De tre malte soldatene i forgrunnen til venstre i bildet trer frem fra mengden av soldater i fotografiene. De er et utvalg av de mange, på samme tid som de forholder seg til fremstillingen av de hellige tre konger. I denne sammenhengen kan de forstås som tilbedere eller angrende syndere. Deres kropper og hoder er krummet for bønn eller skam. Den midterste soldaten holder frem et lite barn mot kvinnen. Barnet er satt sammen av fotografier av overkroppen til en gutt og benene til en rekke liggende lik.⁵³ Malte, røde linjer stipler ut fra

⁵¹ Karin Blehr, "Lidelsens anatomi – om Håkon Blekens billedverden", *Terskel*, nr. 5 (1991): 100.

⁵² Blehr, "Lidelsens anatomi", 100.

⁵³ Nergaard, *Håkon Bleken*, 102.

et hull i barnets hode, det har nylig blitt skutt. Er det en offergave til henne? Eller er det snakk om hennes sønn, som er historiens absolutte offer? Soldatens høyre kne blør kraftig og får form av en døende manns ansikt. Soldaten til høyre står oppreist, men krumbøyd fremover. I armene holder han noe som kan minne om et hvitt flagg. Han overgir seg, til hva er noe uvisst. Soldaten til høyre har lagt ned hva som kan ligne på et våpen, sunket ned på kne, ansiktet rettet mot Madonna og venstre hand plassert på brystet i en adorerende gest.

I en senere versjon av *Madonna tar av seg glorien* fra 1995 blir denne gesten med venstre hånd ironisert og latterliggjort av soldatens høyre onanerende hånd. En svært direkte kommentar til kvinnen som hore og madonna.

I versjonen fra 1978 er dette den eneste av soldatene som har ansiktet synlig for betrakteren, men ved nærmere øyesyn kan ingen spesifikt menneskelige trekk gjenkjennes. Ansiktet bærer preg av å være en innholdsløs maske.

Nergaard skriver at disse soldatene var i den nevnte oljeskissen utstyrt med attributter som våpen og flosshatter, som fremstilte dem som representanter for krigsmakt og kapital. Hensikten var å male en grotesk og ironiske versjon av de mektige menns tilbedende og hengivne forhold til kunst og religion, anvendt som et filter mot verdens grusomheter.⁵⁴ Bleken gikk imidlertid bort fra denne versjonen.

De tre soldatene i den endelige utgaven får en mer subtil og ambivalent funksjon. De er utslitte, overgivende og ydmyke, nærmest på grensen mot det patetiske. Selv om deres kropper og gester er rettet mot den liggende Madonna, er det ingen kommunikasjon med henne eller med hverandre. Soldatene er alene, nedkjempet, selvtilstrekkelige og inneforstått med sin egen skjebne. Samtidig er soldatene et innlysende symbol på krig og krigsmakt. Deres mangel på identifiserbare karaktertrekk bidrar til en generalisering av deres roller. De er tre soldater uten nasjonalitet fra en hvilken som helst krig. Det er kun gjennom den fotografiske bakgrunnen man kommer frem til at det må dreie seg om 2. verdenskrig. Hadde det ikke vært for denne konteksten kunne det i det hele tatt være vanskelig å identifisere dem som soldater. De har ingen tydelige uniformer eller våpen. Bare hjelmene deres gir oss en pekepinne i militær retning. Disse er på sin side fattige på detaljer og lar seg ikke identifisere. Hjelmene kan så vel være tyske Stahlhelmer som amerikanske M1 hjelmer.

Detaljene i den fotografiske bakgrunnen i dette bildet er i det hele tatt vanskelig å klarlegge. De malte elementene, som helt oppe til høyre i billedflaten, blir til tider forstyrrende, og er på

⁵⁴ Nergaard, *Håkon Bleken*, 107.

den måten med på å underbygge uroen i bildet. Det er til tider også vanskelig å identifisere hva som er fotografier og hva som er malt. Betrakterens identifiseringsfrustrasjon blir ikke bedre av at Bleken bevisst benytter seg av elementer i fotografiene når han maler figurene. Dette har av Trygve Nergaard blitt omtalt som at kunstneren utnytter ”tilfeldigheter i fotomaterialet”.⁵⁵ Det må anses som misvisende å benevne dette som tilfeldigheter. Kunstneren har selv valgt ut og arrangert fotografiene. Det kommer ikke klart frem hos Nergaard om det er snakk om en noe ubetenksom begrepsbruk eller om han mener at det er snakk om tilfeldigheter. I en senere artikkel er synet imidlertid noe mer nyansert. Her understreker han at ”et visst arrangement” ligger til grunn for organiseringen av fotografiene.⁵⁶ Fremdeles en noe forsiktig ordbruk.

I en artikkel i 1978 blir det nevnt i forbindelse med *Korsvei* at Håkon Bleken ikke har limt opp fotografiene selv. Denne jobben har han overlatt til en medarbeider, Håkon Grønlien⁵⁷, for å bevare materialets anonymitet og tilfeldighet.⁵⁸ Han foretok imidlertid større forandringer i et par av bildene.

Hva *Navnløs triptyk I* angår, så nevner Trygve Nergaard at Bleken selv klebet oppklippet fotografisk materiale på billedgrunnen.⁵⁹ Det samme kommer frem i et intervju med Bleken angående verkene som ble presentert under Festspillene i Bergen i 1978. Det var som tidligere nevnte her *Madonna tar av seg glorien* og den ene versjonen av *Nedtagelse* hadde sin offentlige debut. I dette intervjuet sier Bleken at ”jeg bruker utklippede fotos, f.eks. fra krigs- og historiebøker, dekker dem med lim på begge sider, både for feste, beskyttelse og holdbarhet. Deretter dekker jeg disse bildene med lasur i den fargen jeg vil ha. Slik står det frem figurasjoner som jeg arbeider ut fra og videre på.”⁶⁰ At kunstneren kan ha hatt hjelp i prosessen er ikke utelukket, men i flere av verkene er det en så tydelig dialog mellom bakgrunn og forgrunn at det må ligge en bevisst komposisjon til grunn for sluttresultatet.

⁵⁵ Nergaard, *Håkon Bleken*, 107.

⁵⁶ Nergaard, *Håkon Bleken*, 59.

⁵⁷ Håkon Grønlien var student i Trondheim i denne perioden. Virker nå som kunstner og gallerist, og befinner seg i Stavanger.

⁵⁸ Brockmann, ”Håkon Blekens Korsvei”, 76.

⁵⁹ Nergaard, *Håkon Bleken*, 89.

⁶⁰ ”Festspillutstilleren Håkon Bleken: Skjønnhet og sannhet forenelig”, *Morgenavisen*, 25. mai, 1978.

Madonna tar av seg glorien 1995

Denne senere versjonen samsvarer i mye større grad med den tidligere nevnte oljeskissen som Bleken benyttet seg av under arbeidet med verket fra 1978. Denne utgaven er olje på lerret og befinner seg i privat eie. Her er det ingen fotografier i bakgrunnen. Motivet, referansen til kristendommen gjennom tituleringen, størrelsen på verket, samt figurkomposisjonen er den samme, men det er også mye som er annerledes. Tolkningen av dette maleriet er helt avhengig av referansen til det tidligere verket.

Kvinnen ligger henslengt på en antydnet trone og har ikke lenger noen glorie. Det er ingenting i bildet som tilkjenner at hun er Jesu mor. For å kunne identifisere henne som dette må vi lese tittelen eller ha bildet fra 1978 i bakhodet. Hodet hennes er nærmest som av en steinskulptur, mens kroppen er mer realistisk og kjøttfullt malt. Selv om kvinnens positurer er ganske så like, bærer ikke Madonna fra 1995 preg av å være lidende offer. Hun byr seg i større grad frem for sine tilskuere. De tre mennene kan ikke lenger identifiseres som soldater, personen i midten kan knapt identifiseres som mann.

Vi snakker ikke om noen tilbedelse i tradisjonell forstand. Mannen til venstre i bildet kneler og utfører en adorerende gest med sin venstre arm, mens han onanerer med sin høyre. Det er tydeligvis kvinnens kropp som blir forgudet, og dette på en utelukkende fysisk måte. Det kan synes som at referansen er like mye til oljeskissen fra 1978, som til maleriet fra samme år. Kanskje kom kunstneren tilbake til dette motivet for å utforske mulighetene som lå i en del av de tankene rundt emnet som ikke ble utført i 1978.

Nedtagelse

Håkon Blekens ulike utgaver av dette motivet har mye til felles med hverandre. De er alle et bidrag til en lang tradisjon innenfor kunsthistorien som omhandler Jesu Kristi nedtakelse fra korset. Hendelsen er nevnt i alle de fire evangeliene om enn med noe ulike detaljer.

Tradisjonelt avbilder kunstverket det øyeblikket Jesu døde legeme blir tatt ned i fra korset. Gjerne svøpt i et hvitt linklede, som tilsynelatende er til stede i maleriene av strategiske og komposisjonelle årsaker, ikke historiske. Den døde frelseren er det selvsagte midtpunktet i kunstverkene. En rekke mennesker, både kvinner og menn, tar del i prosessen rundt å få tatt ned kroppen og siden legge den i graven. Blant disse var hans mor, hennes søster, Maria Magdalena, Josef fra Arimatea (en av Jesu disipler) og Nikodemus.⁶¹

⁶¹ Evangeliet etter Johannes, 19: 25-40.

Blekens utgaver av *Nedtagelse* fjerner seg fra den tradisjonelle fremstillingen på flere områder. Alle versjonene er malt på fotocollage, fotografiene avbilder scener knyttet til 2. verdenskrig og nazismen. Det mektige, tomme korset dominerer billedflaten. I de tre første versjonene henger likkleddet tungt fra korsarmene. Mot disse armene er stiger reist i de to første versjonene. I likkleddet skimtes flere elementer og skikkelser. Hele bildet er overfylt av mennesker, som nærmest blir små, strebende maur som omgir korset.

Blekens første versjon av *Nedtagelse* sto ferdig i 1976 og befinner seg i Kunsthalle i Kiel, samme år som hans andre utgave som er i Bergen Kunstmuseum. Seks år senere stod en versjon til ferdig som nå er i Trondheim Kunstmuseum. Disse tre har hovedfokuset i denne sammenhengen, men flere utgaver eksisterer, både som selvstendig maleri og som deler av utsmykningsoppdrag.

***Nedtagelse* Kiel**

Dette er første gang Bleken behandler motivet i monumentalt format. Korsarmene befinner seg høyt opp i billedflaten. En stige er heist opp mot hver av disse. Avstanden mellom trinnene varierer veldig, og gjør dem lite anvendelige og realistiske. Mens den venstre stigen er plassert parallelt til korset, er den høyre mer hellende. Den strenge symmetrien som kunne vært til stede blir på denne måten unngått. Kanvaset er dekket av fotografier og himlingen malt suggestiv azurblå. Selve korset her er i stor grad et resultat av sine bemalte omgivelser og blir negativt definerte av disse. Det trer frem fra den samme bakgrunnen det er satt mot. Det sykkelig grønne likkleddet henger tungt og synes å bli holdt opp av soldater som sitter på korsarmene.

Et lite naturtro landskapet i bakgrunnen dekker tilnærmet halve kanvaset. Dette landskapet er konstruert for sine beboere. Uniformerte soldater står alene eller i prosesjon, Der Führer taler til sine landsmenn, våpen av ulike typer og tyngde, og krigssymboler som hakekorset. Hele bakgrunnen er dekket av krigsreferanser, men samtidig avbilder de ingen aktiv krigføring. Soldatene er sett bakfra eller fra siden, de stirrer utover det samme landskapet som betrakteren. Alle de tydelige aktørene er vendt bort fra selve korset, på samme måte som i *Korsfestelsen* fra samme år. Korset er tydeligvis ikke deres fokus, eller det er noe de ikke ønsker å se. Kanskje er det ikke synlig for dem heller.

Bare et lite utvalg av fotografiene i bakgrunnen kan identifiseres. De enkeltstående fotografi får i liten grad anledning til å fortelle sin egen historie. De er overmalt slik at bare fragmenter av dem er tilgjengelige for publikum, en soldat, et våpen, en plakater. Det foregår liten eller

ingen kommunikasjon mellom disse ulike fragmentene. De står alene, uten å ta del i helheten. Deres rolle i denne er ikke tydelig definert. Landskapet bærer mange likhetstrekk med det tidligere *Navnløs triptyk I*. Denne gangen dominerer imidlertid korset billedflaten. Det er blåst monumentalt opp og må på ingen måte søkes etter i bildet.

I perioden 1974-1975 jobber Håkon Bleken også, som tidligere nevnt, med en serie gouacher der han benytter seg av en fasetteknikk. Malingen blir da påført i små mosaikklignende fasetter. Dette maleriet står ferdig nokså umiddelbart etter denne perioden, og det er denne teknikken Bleken bruker for å skape dybde i bildet. Flere av soldatene synes å stå på et sjakkmonstret gulv. Disse små penselstrøkene gjentas også i noen av de militæres hatter. Dette "gulvet" er også med på å tydelig distansere dem fra hverandre. Hele bakgrunnen er et virvar og kaos av fotografier og malte deler. De enkelte detaljene er gitt oppmerksomhet av kunstneren på et kamuflerende vis. For betrakteren byr det imidlertid på problemer å tyde dem. Det er svært vanskelig å fokusere på et utvalg. Sett bort fra hva som kan identifiseres er det hele svært ornamentalt oppbygd med bølgende former som gjentas en rekke steder i landskapet.

Nedtagelse Bergen

Motivistisk er likheten slående i forhold til den tidligere versjonen i Kiel. Det dreier seg om samme plasseringen av korset, likkleddet og stigene. Sistnevnte er noe mer symmetrisk plassert enn i den tidligere versjonen. I bakgrunnen er horisonten satt høyere, og en svak hellende diagonal strekker seg nedover fjellsiden. Fargen er mørk, og domineres av en uren blanding av grønt, brunt og blått. Et fysisk landskap føles som en del av maleriet.

I forgrunnen av bildet, litt til venstre for korsets stamme, står et menneske med ryggen til betrakteren og skuer ut over landskapet som dannes av den fotografiske bunnen. Skikkelsen kan ikke fra sitt ståsted se selve korset. Denne mannen som står på utsiden, posisjonert utenfor hendelsene, med blikket rettet mot verden er en kjent figur i kunsthistorien. Vi finner ham, for det er stort sett en mann, i romantikkens bilder av kunstneren som en ensomt og misforstått individ, som innehar evnen til å se samfunnet slik det egentlig er, på godt og vondt. I kunsthistorien er han en yndet og anvendt skikkelse som blant annet ofte var til stede i Edvard Munchs kunst. Denne skikkelsen er en person Håkon Bleken i stor grad identifiserer seg med. I denne sammenhengen går kanskje tolkningen mindre på den ensomme misforståtte kunstneren, og mer mot det ensomme, fremmedgjorte individet som ser på hva menneskeheten har bedrevet de siste tiårene.

På den venstre siden av korsstammen har en annen kjent person blikket rettet ut av bildet og mot betrakteren. Her står Hitler omringet av hyllende masser av sivile og soldater.

En mye tydeligere balanse i bildet er til stede mellom høyre og venstre side av korset enn det var i Kiel utgaven. En menneskemengde er på vei inn i bildet på venstre side, mens de kommer ut av bildet igjen på høyreflanken. Disse er satt sammen av flere fotografier fra forskjellige hendelser og går bare tilsynelatende samme vei. Menneskemengder i bevegelse er et motiv som går igjen i fotografiene. Få konkrete krigshandlinger kommer til syne. Allikevel blir vi påminnet dødens tilstedeværelse gjennom hodeskallen ved den høyre stigen i bildet hvor formen gjentas to ganger for å understreke dens betydning.

Under den venstre stigen er et bilde av noe som minner om jordhauger. Fotografiet er tilsynelatende tatt etter et bombetokt. Jord, bygningsmasse og et betydelig antall lik ligger om hverandre i bildet. Det sjakkmonstrete gulvet fra Kiel utgaven er også til stede her, men i mindre utstrekning. Her er de korte, horisontale penselstrøkene i pastellutgaver av rosa, oransje, grønt og blått.

I mye større grad enn den tidligere versjonen domineres bakgrunnen av mennesker, store mengder mennesker. De står ikke alene lenger, men oppfattes i høy grad som en grå masse som ferdes sammen i flokk. Kanskje en kommentar til massenes tendens til ukritisk å følge strømmen. De store, svært synlige menneskemassene er konsentrert i nederste del av billedflaten, i midtpartiet er det bilder fotografert fra en lengre avstand, og i øverste del går de bølgende linjene i fjellet over i de svingende lyseblå linjene i himmelen. Resten av himmelen er holdt i samme mørke farge som resten av bildet. Det er ingen lovnader om en frelse ovenfra.

Nedtagelse Trondheim

Både i utgaven i Kiel og i Bergen er store områder av den fotografiske bakgrunnen dekket av maling. Det fotografiske innholdet skimtes mer enn det dominerer. Dette gjelder ikke *Nedtagelse* i Trondheim. Lerretet er mettet med tydelige fotografier. Lendekledet inneholder umiskjennelig et lik. Ingen stiger er reist mot korsarmene, noe som bidrar til et, fra avstand, mer stilisert uttrykk.

Fotografiene i bakgrunnen avbilder ikke utelukkende på krigshandlinger. Her er også bilder hentet fra familiealbum, kabaretpiker og middagsselskap. Overflaten i bildet gir inntrykk av en heftig og energisk tilblivelse med sine hastige strøk, rifter i collagen og malingdrypp. Til tross for skinnet av hastighet og tilfeldigheter bærer verket preg av en

gjennomtenkt komposisjon. Det malte korset er midtstilt i bildet. Korsets tverrarm er trukket høyt opp, det samme gjelder den bakenforliggende horisonten. Fra korsarmene henger lendelede tungt, og man aner en skikkelse liggende i kleddet. Også i denne versjonen blir en hodeskalle gjentatt i bakgrunnen. I øverste del av korsstammen kommer denne formen frem ved et rotert fotografi av en hvitkledd sykesøster som pleier en liggende mann. Den tilkjenner seg også til venstre for korsstammens fot, hvor to sittende menn utgjør hodeskallens uthulede øyenparti.

To større personer flankerer korset med ansiktene vendt mot det. Til høyre, i forhold til betrakterens ståsted, en tysk soldat, satt sammen av overkroppen til en soldat sittende i bil i en militær prosesjon, og malt underkropp. Hvis kunstneren har kunnet sin bibelhistorie til fingerspissene kan disse skikkelsene være inndelt i kategoriene god og ond. Til høyre for Jesus skal de gode stå, til venstre de onde.⁶² Den onde vil i denne sammenhengen da bli den tyske soldaten. Skikkelsen til høyre er den gode.

Personen til venstre i bildet synes ikke å være fra den samtiden verket ellers forholder seg til. Åsmund Thorkildsen mener at denne mørkkledde kvinnen lett kan forstås som en Jomfru Maria eller Maria Magdalena.⁶³ Det er noe uvisst på hvilket grunnlag Thorkildsen har identifisert skikkelsen som kvinne. Et detaljfotografi av bildet gjør det mer naturlig å anta utfra ansiktsstrukturen at det dreier seg om en mann, som med vidåpen munn og foldede hender iakttar korset. Det er uvisst om herren måper, skriker eller snakker, vi kan uansett ikke høre hva det er som blir kommunisert.

Når man nå kan se bort i fra en tolkning av skikkelsen som Maria Magdalena eller Jomfru Maria må spørsmålet angående identifikasjon stilles på nytt. Det er ikke uvanlig at frelseren selv blir fremstilt i en slik habitt, og det er mulig det er dette som drar betrakteren mot en konklusjon om at mannen er god. Er hans skrik mot Gud? ”Far, tilgi dem for de vet ikke hva de gjør.”⁶⁴ ”Min Gud, min Gud, hvorfor har du forlatt meg?”⁶⁵ Mannens malte hender er foldede, men er uten kjøtt og tar form av knokler. De er plassert direkte over et fotografi av lekende, toppløse kvinner hentet fra en kabaretforestilling. Dette bildet står i sterk kontrast til fotografiet som er plassert rett under det. Ved første øyenkast kan det ligne på ”mugshots” av forbrytere, men er døde barn avbildet med nummerlappen synlig rett under ansiktet i noe som ligner en passfotoserie. Det må kunne antas at disse barna ble drept under

⁶² Smedegaard Andersen, *Ecce Homo- Kristusfremstillinger i kunsten*, 71.

⁶³ Thorkildsen, ”Å være immatrikulert ved et veldig følelsenes univers”, 132.

⁶⁴ Evangeliet etter Lukas 23:34.

⁶⁵ Evangeliet etter Matteus 27:46.

krigen. Bilder av tilsynelatende lykkelige omstendigheter er flere steder stilt side om side med, og i sterk kontrast til, resultater av horrible handlinger. Uskyldighet og skjønnhet satt sammen med deres motsetninger.

Det at Bleken her kombinerer samtidige fotografier av krigens grusomheter, hverdagshendelser og festdeltakelse kan tolkes i flere retninger. Den intime sammenstillingen av arrangert, leken nakenhet og myrdede barn gir umiddelbare assosiasjoner til dekadanse og død, og hvordan dette kan foregå uforstyrret i det moderne samfunnet. En tematikk som det er mulig å spore i alle utgavene av *Nedtagelse*, men som er mest påtrengende i denne versjonen. Det dreier seg om et helt samfunns overgivelse til de mer destruktive kreftene i menneskets natur, ikke bare enkeltmenneskers vaklende forestillinger.

Mens Kiel utgaven er preget av et abstrahert kaos, går det via Bergen og til denne versjonen hvor kaoset blir konkretisert i menneskelig handling og uttrykk. Bildet er klarere, mer ”leselig” enn sine tidligere navnsøstre. Fotografiene kan nærmest leses som en billedreportasje fra krigen. Noe som ikke kan sies om de to foregående. Kanskje er dette en ytterligere formal bevegelse bort fra de abstrakte bildene fra kunstnerens tidligere produksjon, men det er mer sannsynlig at det beveger seg mot et klarere definert meningsinnhold enn hva man kan si om de to tidligere versjonene.

Arne Ekeland

Håkon Bleken har ofte uttalt sin store beundring for Arne Ekelands kunst. Drivkraften og skjønnheten i Ekelands malerier gjør ham, ifølge Bleken, til en av vår tids store norske kunstnere. Selv om Ekeland har en befestet posisjon som politisk kunstner er det ikke dette aspektet med Ekelands kunst som treffer Bleken, men han og hans kunsts ”trang til å realisere seg selv og ikke minst trenge inn i tilværelsens vilkår og skjønnhetens gåter”.⁶⁶ Det er ikke Ekelands politiske syn som er det viktigste elementet ved hans kunst, og Bleken hevder at Ekeland selv understrekte dette aspektet i en samtale dem imellom. ”Jeg er ingen politisk maler, det er bare skjønnheten som interesserer meg, det er skjønnheten jeg har vært på jakt etter hele livet – nei, jeg er ingen politisk maler.”⁶⁷

Flere elementer ved *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse* kan spores tilbake til Ekeland. Nettopp hos denne kunstneren fant Bleken en uttrykksform som kunne formidle tidløse

⁶⁶ Håkon Bleken, ”Kunstens kår og vilkår”, www.aftenposten.no/meninger/kronikk (tilgjengelig 2. april 2008).

⁶⁷ Håkon Bleken, ”Kunstens kår og vilkår”, www.aftenposten.no/meninger/kronikk (tilgjengelig 2. april 2008).

problemstillinger i en samtidig klessdrakt. Det som Bleken så hos Ekeland, og som ble så viktig for hans egen produksjon, var at det var mulig å skape et samtidsengasjert og gyldig billeduttrykk gjennom litterære og mytiske temaer, og allegoriske figurkomposisjoner.⁶⁸ En studietur til Italia på 1930-tallet bidro til at Ekeland så muligheten til å forene sitt politiske engasjement med store allegoriske komposisjoner som verket *De siste skudd* kan stå som et eksempel på. Beundringen for Ekeland, samt egne studieturer til Italia, medvirket til at Bleken kom frem til en liknende konklusjon. De neste årene kommer kunstneren i stor grad til å beskjefte seg med religiøse og litterære motiver presentert i monumentale komposisjoner.

Selv om den lange, slanke Madonnaen i *Madonna tar av seg glorien* har mye formalt til felles med en del av Ekelands figurer i maleriene fra 1930-tallet, som for eksempel *De gamle og de unge* fra 1936, er den mest slående referansen til Ekeland i selve billedmaterialet de mange vognhjulene som er integrert i Blekens fotocollager. Dette gjelder i *Madonna tar av seg glorien* og i alle de tre versjonene av *Nedtagelse*. Spesielt påtagende er det i førstnevnte og *Nedtagelse* fra Bergen.

Ekeland utviklet nærmest en egen estetikk i forhold til sin symbolske bruk av tannhjul og vognhjul. Menneskene er i Ekelands mange teknologiske landskap, som *Broen over melkeveien* (ill. 17) fra 1960, fremstilt som tannhjul i et overgripende samfunnsapparat. Dette er for å understreke enkeltindividets viktige og uunnværlige posisjon i samfunnet. Mennesket realiserer sine iboende evner i møtet med produksjonskreftene. Fabrikken er en samlende organisk enhet hos kunstneren, noe som kan virke noe underlig med sitt marxistiske samfunnssyn. Karl Marx var ingen tilhenger av den arbeidsdelingen som foregikk i fabrikkene, men mente allikevel at den orden som eksisterte her, var et ideal for samfunnet. Samspillet mellom mennesket og teknologien er utgangspunktet for mye av Ekelands kunstproduksjon.

Det er utvilsomt teknologioptimismen som rår i Ekelands visjoner. Noe som også kommer til syne i hans bruk av vognhjul som symbol på sivilisasjon og bevegelse, i Ekelands tilfelle en bevegelse mot noe bedre. Dette kan ses i *Livsreisen: Ankomst, avreise* (ill. 18) fra ca. 1989, som er mettet med hjulsymbolikk. Kunstneren oppga aldri troen på en kommunistisk revolusjon som skulle forbedre enkeltmenneskets tilværelse.

⁶⁸ Nergaard, *Håkon Bleken*, 101.

Hans kunstneriske produksjon er ”sett under ett preget av en enestående idemessig kontinuitet samtidig som den er full av formale motsigelser”.⁶⁹ Dette er et utsagn som utvilsomt hadde kledd Håkon Bleken, men denne gangen er det Arne Ekeland som blir omhandlet. For begge er formen bare et middel for å få frem et innhold.

En av de store forskjellene mellom disse kunstnerne er at Ekelands teknologioptimisme, blir hos Bleken snudd til teknologipessimisme. Mens hjulene hos Ekeland er ladet med positive referanser, blir de hos Bleken et symbol på det ondes kontinuerlige tilbakevendelse. Veien mellom vognhjulet, solkorset og hakekorset er ikke lang. De kan, som mye av Blekens symbolbruk, tolkes i flere retninger. Vognhjulet har også vært brukt som et symbol på kristen tro og verdensherredømme. Kanskje det er derfor det er plassert på brystet til den ansiktsløse overskueren i *Madonna tar av seg glorien*, og liggende ødelagt og nedslått ved korsstammens fot i *Nedtagelse* i Bergen.

Fargen

Alle de her omhandlede bildene er holdt i en prøysserblå helhetstone, med sporadiske innslag av oker, dekkhvit, kadmiumrød og smaragdgrønt. Den første, Kiel utgaven, heller noe mot azur-blå. Felles for disse fargene er ambivalens og urenheter. De endrer seg ut fra belysning og tilskuerens ståsted i forhold til bildene, og er særdeles vanskelige å reprodusere på en tilfredsstillende måte. Prøysserblå er hyppig anvendt og en yndet farge for Bleken på grunn av dens tvetydighet. Dette er en farge som ikke synes helt å bestemme seg for hvilken vei den skal gå, mot det varme og sanselige grønne, eller det kjølige og forstandige blå. Fargens ubestemmelige emosjonelle karakter gjør den særdeles velegnet til å beskrive det som både oppleves som forlokkende og frastøtende, og som på denne måten pirrer betrakteren som inntar denne ambivalente holdningen.

Tvetydigheten kommer også frem i omhandlinger av disse maleriene. Jan Brockmann peker på at denne fargeklangen ”gir løfte om forsoning mellom liv og død, lidelse og lykke.”⁷⁰ En påstand som samsvarer dårlig med kunstnerens egen. Det er, ifølge ham, ”ironiens, tvilens, sammenbruddets, krisens og forfallens farger. De gir blikket den nødvendige motstand, det nødvendige forfall”.⁷¹ Dette er en mye mer nærliggende tolkning, hvor fargen får en egenverdi som representant for den samme tvetydighet som Bleken søker å formidle i de figurative elementene.

⁶⁹ Harald Flor, “Arne Ekeland – Fornyerer”, *Kunsten i dag*, nr. 4 (1970): 6.

⁷⁰ Brockmann, ”Håkon Blekens Korsvei”, 74.

⁷¹ Nergaard, *Håkon Bleken*, 38.

Tyskland og andre verdenskrig

Nesten uten unntak er det fotografiske materialet i *Madonna tar av seg glorien* og versjonene av *Nedtagelse* hentet fra 2. verdenskrig, med hovedfokus på Tysklands rolle i denne krigen. Om *Madonna tar av seg glorien* skriver Øivind Storm Bjerke at ”Bildet har vært tolket på bakgrunn av 1970-tallets politiske situasjon med kritikken av USAs krigføring i Vietnam.”⁷². En tolkning som ikke må forstås bokstavelig, da ingen av bildene i bakgrunnen er hentet fra denne krigen, og man må selvfølgelig kunne anta at slike bilder var tilgjengelige i perioden bildet ble til. Vietnamkrigen var offisielt ferdig i 1973 da en fredsavtale ble undertegnet og de amerikanske styrkene forlot landet. Krigen fortsatte i to påfølgende år før endelig fred mellom nord og sør i 1975. Skal man se verket i et slikt perspektiv må man peke på en mer generell krigsmotstand uavhengig av partisipantene. Det er imidlertid mer sannsynlig at det konkret er 2. verdenskrig det refereres til.

Få år etter denne siste verdenskrigen avtjente Bleken verneplikt som postsjåfør i Tysklandsbrigaden.⁷³ I perioden 1947-1953 tjenestegjorde omkring 50.000 norske soldater i denne brigaden. De norske soldatene skulle sikre ro og orden, og i tillegg bidra til, sammen med de allierte seierherrene, at fredsavtalen ble opprettholdt.⁷⁴ Inntrykkene Bleken fikk av et utbombet Tyskland i ruiner må ha satt sine spor i et ungt kunstnersinn. Det tidlige møtet med et samfunns og individets lidelse kan ha bidratt til at dette senere blir et vesentlig element i mye av Blekens kunst, og det kan det ses på som et beskrivende uttrykk for den tilstand det moderne mennesket og kunsten befinner seg i. En kunstners personlige traumer må være de samme som samfunnets traumer, og nettopp her krysses disse spor. Kanskje blir det nettopp derfor Bleken velger å hente stoff i fra denne motivkretsen når menneskelig lidelse som konkret, men samtidig tidløs traume skal beskrives. Når man i tillegg setter dette sammen med referansene til det nazistiske Tyskland i *Doktor Faustus*, får man en større forståelse for hvorfor det akkurat er bilder fra denne krigen kunstneren velger.

⁷² Storm Bjerke, *Håkon Bleken: Retrospektiv: 9.mai – 8.august 1999*, Trondheim Kunstmuseum, 21.

⁷³ Nergaard, *Håkon Bleken*, 50.

⁷⁴ www.museumsnett.no/arquebus/sider/arkiv-tyskbrig.htm (tilgjengelig 25. april 2008).

Kunstens samfunnsfunksjon

Under en debatt i Trondhjems Kunstforening i 1967 påpekte Jan Brockmann at kunstens oppgave var å motarbeide standardisering av menneskets bevissthet.⁷⁵ Dette gjorde den ved å negere de eksisterende samfunnsstrukturer. Dette er et innarbeidet teoretisk ståsted som Theodor Adorno er den mest kjente og ledende talsperson for. Adorno har kommet til Bleken blant annet gjennom den nevnte Jan Brockmann som var kunstnerens gode venn og samtalepartner gjennom flere år,⁷⁶ men også gjennom Thomas Manns litterære verk *Doktor Faustus. Den tyske komponist Adrian Leverkühns liv fortalt av en venn*. Mann og Adorno korresponderte blant annet per brev i perioden 1943-1955, og diskuterer her mye av de problemstillingene som Mann senere omhandler i *Doktor Faustus*.

Adorno hevder i sitt siste hovedverk *Estetisk teori* fra 1970 at kunsten innehar en dobbeltkarakter. Den reflekterer både over sin for-seg-væren og sitt forhold til samfunnet forøvrig.⁷⁷ Dette er en reaksjon på det på denne tidens veletablerte ”l’art pour l’art” programmet, eller ”kunst for kunstens skyld”, som innebar at kunsten var selvrefleksiv og selvtilstrekkelig. Dette var tanker som gjorde seg sterkt gjeldende innenfor kunstfeltet i tiårene rundt midten av 1900-tallet. Kunsten skulle bedømmes utfra sine egne lover om form, farge, materiale, teknikk og komposisjon, og være helt uavhengig fra dens samtids forgjengelige politiske og sosial forhold. En reaksjon mot kunst som et agitatorisk virkemiddel i forkant av, under og etter verdenskrigene.

Adorno hadde gjennom sin forankring i Tyskland og Frankfurterskolen på nært hold vært vitne til en slik destruktiv kunstanvendelse, noe som hans ståsted bærer sterkt preg av. Kunsten skulle både være selvstendig og være knyttet til det samfunnet det utsprang av. Dette løser Adorno ved at kunsten forholder seg til samfunnet ved at den posisjonerer seg i motsetning til det, og denne posisjonen besetter den først som autonom.⁷⁸ Kunstens oppgave i forhold til samfunnet er å belyse det. Dette er ikke mulig hvis den bare forholder seg til sin egen lukkede sfære.

Det avgjørende hos Adorno er hvilken funksjon samfunnet får i kunsten. ”Det er samfunnets immanens i verket som er det vesentlige ved kunstens forhold til samfunnet, ikke

⁷⁵ Øivind Storm Bjerke, ”Bilder som kritisk praksis: Håkon Blekes kulltegninger”, i *Håkon Bleken: Betrakter og budbringer*, med bidrag av Øivind Storm Bjerke, Gunnar Danbolt, Åsmund Thorkildsen og Svein Thorud (Oslo: Orfeus Forlag, 1997), 40.

⁷⁶ Wangen, *Håkon Bleken: Fragmenter*, 39.

⁷⁷ Theodor W. Adorno, *Estetisk teori* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2004), 391.

⁷⁸ Adorno, *Estetisk teori*, 389.

kunstens immanens i samfunnet.”⁷⁹ Denne iboeheten er skjult og kan bare gripes gjennom interpretasjon. For å kunne interpretere kunsten måtte man gripe til filosofien. Gjennom denne kunne kunsten si hva den ellers ikke kunne, selv om det likevel bare kunne sies gjennom nettopp kunsten. Det samfunnsmessige aspektet fungerer bare når det får en subtil og implisitt karakter i kunsten. For Adorno er det viktigste ved kunsten at den er ikke-ideologisk. Kunst skulle ikke lenger kunne brukes som politisk propaganda og det var viktig å forhindre at det ble utsatt for en slik instrumentell anvendelse også i fremtiden.

Håkon Blekens samfunnsengasjement er tydelig både i og utenfor hans kunst. Spesielt tydelig kom dette frem første gang i hans kulltegningsserier. Siden den gang har det vært en underliggende nerve i store deler av hans produksjon. Balansen mellom Adornos syn på samfunnets plass i kunsten og hans eget engasjerte ståsted er en nerve i hans kunst. Bleken har hele tiden hevdet at et politisk engasjement ikke har noen naturlig plass i kunsten.⁸⁰ Kunsten skal ikke ta stilling til samfunnsspørsmål, de skal bare stille spørsmålene.

En kunstner må ikke bli privat, men kan samtidig ikke unngå å bli personlig. ”hvis denne personlige opplevelsen er verdens, så vil ikke kunstneren bli privat, men generell.(..) Har man tidens problem som personlig sykdom, vil man aldri greie å bli privat.”⁸¹ Blir man for privat tapes kunstverket. Det åpnes opp for at betrakteren som står fritt til å gjøre dette til en utelukkende personlig opplevelse. Det står i fare for å miste sine kvaliteter ”når det blir tabula rasa for subjektive projeksjoner.”⁸² Kunstverket går da ikke lenger i dialog med betrakteren, det stiller ikke krav og gir ingen motstand. Jo mer innholdsløst et verk er, jo større mulighet er det for den subjektive betrakteren og fylle det med hva som helst. En slik holdning blir slått hardt ned på av Adorno og senere Bleken. Kunstens generelle kvaliteter skal være de dominerende. Adornos innflytelse på Blekens syn på kunst og samfunn er et vesentlig moment for forståelsen av hans kunst.

I dialog med seg selv

Truls Ramberg åpner sin anmeldelse av Blekens utstilling i Haugar Vestfold Kunstmuseum 1. april – 28. mai 2006 ved å si at ”Maleriene til denne vitale, snart 80 år gamle tradisjonalisten vekker interesse primært som tankevekkende historiske tilbakeblikk”, og fortsetter med å

⁷⁹ Adorno, *Estetisk teori*, 401.

⁸⁰ Nergaard, *Håkon Bleken*, 50.

⁸¹ Håkon Bleken, ”Tanker fra en arbeidsperiode”, *Arena*, nr. 1 (1978): 6.

⁸² Adorno, *Estetisk teori*, 39.

meddele at ”Utstillingen kan i det hele tatt ses på som en aldrende kunstners tilbakeblikk på eget kunstnerisk virke og inspirasjonskilder han har hatt underveis”.⁸³ Dette er utsagn som kunne vært hentet fra utallige andre anmeldelser. Å se Blekens kunst i utelukkende et slikt perspektiv forutsetter en evolusjonistisk og kronologisk forståelse av hans kunstnerskap. Det har en tydelig begynnelse og slutt.

Uttrykk som ”kan ses på som et tilbakeblikk på Blekens egen kunstneriske karriere” er nærmest en klisjé å regne i omtalelser av Bleken utstillinger de siste tiårene, selv om den er ganske så beskrivende. For en kunstner som har vært aktiv innenfor den norske kunstarenaen i en så lang tidsperiode som Bleken har, er dette utvilsomt en hensiktsmessig tilnærming. Det er ingen komplisert sak å trekke historiske, tematiske og formalistiske linjer fra fortid til nåtid hos en kunstner som har vært produktiv i nærmere 60 år, enten han bærer navnet Håkon Bleken eller ikke. Allikevel må dette kunne ses på som en gardering fra anmelderens side, et valg av den enkleste vei. Samtidig som det impliserer at kunstneren har nådd sin endestasjon og velger å se bakover istedenfor fremover.

Det kronologiske aspektet ved Blekens kunst er ikke det mest vesentlige. Det har med jevne mellomrom blitt pekt på/rettet kritikk mot kunstnerens stadig skiftende formspråk. Forklaringen som i slike tilfeller har blitt foreslått er at kunstneren ikke er tilfreds med et uttrykk som ikke gir ham motstand under arbeid. Når teknikken ikke yter motstand under tilblivelsen av et bilde, vil det heller ikke yte motstand ved resepsjonen av bildet. Dette er ikke nødvendigvis den eneste forklaringen på Blekens hyppige teknikkskifter. De ulike teknikkene har utvilsomt en egenverdi, men får sin fertile slagkraft når de prøves mot tematikk der det best egnede til slutt benyttes. På denne måten trer det klart frem at det er innholdet som er det avgjørende, ikke formen det formidles i. Det er mer fruktbart å se hans kunstneriske karriere som en syklisk kretsing rundt temaer som berøres og kommenteres av teknikken og kunstneren på forskjellige måter. Et kretsløp uten helt klar begynnelse eller slutt.

Det er i samtiden noe vanskelig å snakke om kunstens *essens*, kunstens *vesen*. Dette ubestemmelige aspektet ved uovertreffelig kunst som 1900-tallets modernister la sitt fokus på. Selve kjernen i modernismen var å bruke de ulike kunstartenes egne metoder til å kritisere seg selv, utforske de mulighetene som var iboende i disiplinene. Man søkte det unike og ikke-reduserbare, selve essensen i kunsten. For de kunstnerne som formalistisk rendyrket dette

⁸³ Truls Ramberg, ”Kjemper mot det moderne”, www.oslopuls.no/kunst/(tilgjengelig 23. april, 2008).

prinsippet ble resultatet innenfor maleriet å utforske flaten, formen og fargen, dette var mediets grenser. De ulike sjangrene måtte utforskes hver for seg, og ingen blanding av disse var tillatt. Denne kunsten måtte ikke være litterær og ikke inneholde referanser til noe utenforliggende. Dette sistnevnte var tanker og praksis som Bleken så seg dypt uenig i. Det å fortelle, er for ham, en sentral del av billedkunstens vesen. Det er ikke dermed sagt at han ikke er å regne som modernist.

Bleken velger å ikke forholde seg til *maleriets* grenser slik som erke-modernisten Clement Greenberg formulerte det i sitt manifest.⁸⁴ Ifølge Greenberg og hans tilhengere ligger modernismens vesen i at man bruker de metodene som er karakteristiske for en disiplin til å kritisere den samme disiplin, ikke for å forkaste den, men for å gi den en mer solid stilling innenfor dens eget kompetansefelt.⁸⁵ I stedet synes det som om Bleken velger å omhandle og overføre disse prinsippene til *kunstens* grenser, og det er her hans fokus på essens, kjerne og egentlige væren har sitt utgangspunkt. Det kunstneren blant annet deler med modernistene er denne svært alvorlige og høytidelige søken etter vesen og essens.

Det er denne overbevisningen om at det finnes en kjerne i kunsten som postmodernistene forkaster, og det er ikke bare kunsten dette angår. Det finnes ikke lenger noe fast utgangspunkt å forholde seg til verken i kunsten eller livet. Man kan kanskje si at Håkon Bleken er en kunstner som fra 1970-tallet og utover har mistet sine illusjoner, men ikke sin idealisme. Noe som er to uforenelige størrelser. Det må fremdeles være noe å kjempe for, selv om all fornuft tilsier noe annet. Dette kommer klart til uttrykk i det meste av hans kunst fra denne perioden, og spesielt i verkene med kristen tematikk som *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse*. Uten dette fraværet av illusjonene hadde kunsten kanskje i større grad vært tung å fordøye. For den nihilistiske postmoderne sensitivitet virker illusjoner og idealisme ikke bare som uforenelige, men i tillegg, både hver for seg og sammen, temmelig suspekterte størrelser.

⁸⁴ Clement Greenberg, "Modernist Painting", i *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison og Paul Wood (Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2003), 774.

⁸⁵ Greenberg, "Modernist Painting", 774.

Sanne bilder

I løpet av 1900-tallet har mennesket blitt invadert av grufulle og meningsløse hendelser. Det har ikke vært mulig å overføre disse sterke følelsene til tegnene og det oppstår en fremstillingskrise i kunsten.⁸⁶ Man har kommet til i en tilstand der kunsten ikke lenger strekker til som formidler av og til sine omgivelser.

Håkon Bleken har høstet både lovord og kritikk for sin varierte kunstproduksjon. Fra hans tidlige kubistiske verker, til kulltegningseriene, de harmoniske gouachene, de monumentale collagebildene, intensiteten i maleriene av hans foreldre og videre til de siste tiders koloristiske og nærmest utmattende oljemalerier med motiver hentet fra litteraturen. For hver og en av disse seriene har Bleken fått positive tilbakemeldinger fra publikum og kritikere, men har ikke slått seg til ro med det.

Trygve Nergaard hevder at når Bleken behersker et formspråk, når det slutter å gi ham motstand i prosessen, bryter han med det. Erkjennelsen av det nye krever et brudd med det gamle.⁸⁷ Denne søken etter best egnet uttrykk hos Bleken kan ses i sammenheng med beskrivelsen av fremstillingskrisen i kunsten. Han bruker selv hyppig filmen av bulldoserne som skyver likhaugen foran seg i Auschwitz som eksempel⁸⁸. Det finnes ikke sterkere bilder enn dette. Dette samsvarer med hva Thomas Mann skriver ”at kunsten står i stampe og er blitt for vanskelig og håner seg selv”⁸⁹ og Adornos påstand om at å skrive poesi etter Auschwitz er barbari.⁹⁰ Dette er å regne som det absolutte nullpunktet i europeisk kultur. Hvordan kan man etter å ha sett slikt skape sanne bilder av vår tid? Finnes det i det hele tatt slike bilder?

En måte å gjøre dette på har vært å relativisere og eliminere begrepet ”sanne bilder”. Innse, akseptere og dyrke at troen på at universelle sannheter ikke hører hjemme i samtiden. Det var naivt, gammeldags og direkte feilaktig å tro på slike objektive sannheter. Dette var ikke et alternativ for Håkon Bleken. Kunstnerens engasjement i forhold til kunsten og livet bærer preg av et gravalvor som nekter å gi slipp på en fenomenologisk kunstforståelse, der det nettopp er et poeng å avdekke virkeligheten, uten å ta hensyn til en relativisering av begrepet virkelighet.

⁸⁶ Ragnhild Evang Reinton, ”Kritikk og redning: Om Walter Benjamin og lesningen av det moderne”, i *Modernitet: Refleksjoner og idébrytninger*, red. Elisabeth L’orange Fürst og Øystein Nilsen Cappelen (Oslo: Akademiske Forlag, 1998), 108.

⁸⁷ Nergaard, *Håkon Bleken*, 88.

⁸⁸ Som for eksempel i avisartikkelen skrevet av Bernhard Rostad, ”Viktigere for en kunstner å være kald enn varm”, *Dagbladet* 3. mai, 1978.

⁸⁹ Thomas Mann, *Doktor Faustus: Den tyske komponist Adrian Leverkühns liv fortalt av en venn* (Oslo: Gyldendal, 2006), 595.

⁹⁰ Theodor W. Adorno, ”Commitment”, i *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison og Paul Wood (Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2003), 779.

Skjønnhet og sannhet er høyst forenelig ifølge kunstneren, og det er mulig å skape sanne kunstverk i vår tid.⁹¹ Skjønnheten er, ifølge Bleken, proporsjonal med den råskapen man klarer å få inn i bildet, en råskap som hentes fra virkeligheten.⁹² Det er på denne måten kunstneren mener at størrelsene sannhet og skjønnhet forenes.

⁹¹ "Festspillutstilleren Håkon Bleken: Skjønnhet og sannhet forenelig", *Morgenavisen*, 25. mai, 1978.

⁹² Bernhard, Rostad, "Viktigere for en kunstner å være kald enn varm", *Dagbladet*, 3. mai, 1978.

Kapittel 3. Den kristne ikonografi

Med kristendommen som utgangspunkt

Håkon Bleken har sitt geografiske fotfeste i Trondheim, en av de byene i Norge som er sterkest preget av en kristen forankring gjennom Nidarosdomens og Vår Frue kirkes bokstavigtalt sentrale stillinger i bybildet. Disse kulturelle høyborgene og levende helligdommene er en del av den regionale og nasjonale kulturarven, og saker som angår disse, har engasjert kunstneren gjennom hele livet.

Bleken har lenge vært opptatt av religiøs kunst, slik man kan se i hans tidlige verk *Pietà* fra 1960, men hensikten var ikke hovedsakelig religiøst motivert. Utfordringen for kunstneren i dette tilfellet var ikke å skape et teologisk ”korrekt” bilde, men å forsøke seg på en større figurkomposisjon.⁹³ Hva som senere skal prege hans kunstnerskap er at han benytter seg av både motiver hentet fra kristendommen og fra litteraturen, og anvender dem med samme grad av selvfølgelighet i sin kunst. Det er de eksistensielle dilemmaene de omhandler som er det sentrale fokuset i Blekens kunst, ikke hvor disse problemstillingene er hentet fra. Jesus får på denne måten rollen som en av den vestlige verdens største filosofer innenfor moralens område, og dette er vel så sentralt som hans rolle som Guds sønn, vår frelser.

Kirkeutsmykninger

Bleken har fått flere, store kirkeutsmykningsoppdrag. I tillegg til den nevnte *Korsvei* i St. Olavs kirke i Trondheim, fikk blant annet kunstneren i oppdrag å lage glassmaleriene i Vålerenga kirke i Oslo. Blekens glassmalerier dominerer kirkerommet. Bortsett fra alterkrusifikset er disse kirkens eneste utsmykning.⁹⁴ I seiersscenen ”Jesus i Dødsriket” velger Bleken å avbilde den velkjente jødegutten fra Warszawa gettoen⁹⁵. Denne skikkelsen er også en del av fondveggen. Motivet er opprinnelig fra et ikonisk fotografi fra 2. verdenskrig, hvor gutten står ensom omgitt av tyske soldater med maskingevær, øyeblikket før han blir skutt. I Blekens glassmaleri er de historiske attributtene fra krigen fjernet. Referansen må gå via fotografiet for at det skal kunne gi noen mening. Gjennom elimineringen av de historiske karakteristikkene går hendelsen fra å være en konkret situasjon til å bli en generell tilstand.

⁹³ Nergaard, *Håkon Bleken*, 24.

⁹⁴ Danbolt, ”Håkon Blekens offentlige utsmykning”, 231.

⁹⁵ Danbolt, ”Håkon Blekens offentlige utsmykning”, 236.

Midt i scenen som skulle være en triumf, dukker tvilen opp.⁹⁶ Vi forlater det tidløse bildet av den bibelske hendelsen og blir dratt inn i vår nære historie.

Dette fotografiet forfølger Bleken videre blant annet gjennom litografier og til kunstnerens foreløpige siste kirkelige utsmykningsoppdrag, Spjelkavik kirke i Ålesund. Oppdraget ble gitt kunstneren i 2002 og verkene ble offisielt åpnet for publikum i april 2007. Hele 96 glassmalerier pryder kirkeveggene med motiver hentet både fra det gamle og det nye testamentet.

Sekulariseringen av samfunnet

Utover på 1900-tallet tok i stor grad troen på vitenskapen over for troen på den eneviddige Gud i de vestlige samfunn. Helt i tråd med Max Webers tanker om at etter hvert som et samfunn ble mer moderne, vil religion i stor grad miste sin betydning. Teknikken ble satt som den høyeste realitet. Etter som teknologioptimismen fra århundreskiftet slo over i en teknologipessimisme noen tiår senere, stod en rekke mennesker igjen uten tro på verken vitenskap eller Gud. Det oppsto et vakuum som ble vanskelig å fylle.

Kunsten hadde hatt sine nære forbindelser med den aristokratiske makteliten og den kultiske religionsutøvelsen, men beveget seg i større og større grad bort fra disse, uten umiddelbart å finne deres erstatter. Gjennom Kant ble kunsten gitt en stilling mellom den teoretiske og den praktiske fornuft, mellom vitenskapen og moralen.⁹⁷ Kunsten sto i det hele tatt på en noe udefinerbar grunn og savnet en fast plattform.

Religionen hadde lidd et kraftig nederlag og vitenskapen hadde bare relativitet å by på. Det ble ventet, ifølge José Ortega y Gasset, at kunsten skulle ”påta seg intet mindre enn å frelse menneskeheten.”⁹⁸ En kunstner skulle være et geni, en profet, en grunnlegger av en ny orden. Denne urealistiske oppgaven ble kraftig kost for enhver kunstner, og reaksjonen lot ikke vente på seg. Kunsten måtte bli autonom.

For å understreke kunstens autonomi i forhold til blant annet de tidligere forbundsfellene ble tankene om l’art pour l’art introdusert. En kunst for kunstens skyld for et nytelsesorientert, borgerlig publikum. Det tidligere religiøse aspektet ved kunsten ble fullstendig tilsidesatt. Kunsten var ikke religionens arena, og religionen var ikke lenger kunstens arena. Religionsutøvelse ble en mindre og mindre del av den offentlige debatt, og i større grad fengslet i privatlivets sfære.

⁹⁶ Danbolt, ”Håkon Blekens offentlige utsmykning”, 236.

⁹⁷ Dag Østerberg, ”Modernitetens estetikk”, i *Fortolkende sosiologi II* (Oslo: Universitetsforlaget, 1997), 60.

⁹⁸ José Ortega y Gasset, *Kunsten bort fra det menneskelige* (Oslo: Cappelens Forlag, 1949), 44.

I 1965 skriver Bleken i en kronikk i *Morgenbladet* om hvordan vårt gudsbegrep er i ferd med å analyseres og dissekteres til det ugjenkjennelige. ”En slik innstilling vil imidlertid med nådeløs konsekvens resultere i en opptrevling av de moralske verdier. (..) Begreper om godt og vondt vil etterhvert opphøre å eksistere, og et begrep som synd får ingen virkelig verdi.”⁹⁹ For kunstneren er religionen en rotfast del av vår kultur, og her i ligger dens primære betydning for det moderne samfunn. Den er vår veileder i moralske spørsmål. Når religionen ikke lenger er en del av vårt daglige liv, er det uvisst hvor en skal finne retningslinjer for hva moralske spørsmål angår. Det er denne relativiseringen av moralske aspekter, Bleken problematiserer i sin religiøse kunst. Det er dette forfallet han ønsker å rette søkelyset mot.

Disse tankene sammenfaller med hva Hans Sedlmayr beskriver som et individuelt og kollektiv sykdomstegn. Et ”Verlust der Mitte”, et tap av et indre samlende midtpunkt i mennesket.¹⁰⁰ Denne indre helheten som går tapt hos det moderne mennesket knyttes sammen med fraværet av en Gud. Et ekte gudsforshold må til for at et menneske skal føle seg helt. Sedlmayr bygger det hele på en forutsetning om at alle bærer et gudsbilde i seg.¹⁰¹ Dette bildet er en del av den indre kjernen i et hvert menneske, og det er når dette bildet blir undertrykt eller forsvinner at det moderne individet føler seg fremmedgjort overfor både de indre og ytre omgivelsene.

Bleken sier seg enig i mange av Sedlmayrs observasjoner, men velger å gå bort fra gudsbegrepet, og bruker termen ”overordnet prinsipp” istedenfor.¹⁰² Størrelsen Gud er for sliten til å brukes som begrep. Denne tilstanden som det moderne mennesket befinner seg i er en tilstand som vitner om en frustrerende frihet og kaos. Frihet på bakgrunn av en oppløsning av normer og sosiale forpliktelser, kaos på bakgrunn av akkurat de samme kjensgjerningene.

Frustrasjonen og fremmedgjøringen i det moderne samfunnet er et tema som går igjen i Blekens kunst. ”Den moderne kunsten har gjennomlevd det store syndefallet og er støtt ut i tomheten. (..) I ungrenessansen var maleriet en lovprisning, til Guds ære. Nå er billedkunsten en bearbeidelse av traumer, av de sår vi bærer, påført oss av oss selv og av kulturutviklingen”.¹⁰³ En kulturutvikling som de siste hundre årene har fått utfolde seg uten den helt store innblandingen fra religionen.

⁹⁹ Håkon Bleken, ”Er kunsten vår veiviser til virkeligheten?”, *Morgenbladet*, 30. april, 1965.

¹⁰⁰ Paul Grøtvedt, *Moderniteten og post-modernismen* (Oslo: Aventura Forlag, 1987), 53.

¹⁰¹ Grøtvedt, *Moderniteten og post-modernismen*, 79.

¹⁰² Erik Egeland, ”Ghettogutten i Blekens verk”, i *Festskrift til Håkon Bleken på 60 års dagen 9. Januar 1989*, med bidrag av Jan Brockmann, Erik Egeland, Harald Flor og Trygve Nergaard (Lillehammer: Humanistisk Forum, 1989), 16.

¹⁰³ Egeland, ”Ghettogutten i Blekens verk”, 17.

Det er blant annet slike ideer kunstneren forholder seg til i disse omtalte verkene med kristendommen som del av motivkretsen. Bleken selv har uttalt ”I et bilde som *Madonna tar av seg glorien* finner man ikke minst en speiling av vår tids religiøse detronisering. I dag er soldatene de hyrder som tilber..”¹⁰⁴ Den tilbedelsen som finner sted i det moderne samfunnet har sjelden noe med religion å gjøre.

Kristendommen som et moderne motiv

Å ikle religiøse temaer en samtidig drakt er intet nytt. Troen er heller ingen forutsetning for 1900-tallets kunstnere som behandler religiøse motiver. Spesielt innenfor den katolske kirke har det ikke vært uvanlig å anvende tvilende kunstnere til å utføre religiøse utsmykningsoppdrag, samt bygge opp en samling av slik kunst. Klare forbilder for Bleken på dette området er den britiske kunstneren Graham Sutherland, men også den kommunistisk orienterte Arne Ekeland kunne, ifølge Åsmund Thorkildsen, gjennom sin fascinasjon for renessansens kunst ha en religiøs patos i sine malerier.¹⁰⁵ Så også på dette området kan det være verdt å skue mot Ekelands kunst som mulig forbilde.

Bleken forholder seg aldri slavisk til de religiøse tekstene. Referansene i hans bilder går mot kunsthistoriens religiøse altertavler og malerier. Kildene er i dette tilfellet ikke nødvendigvis å finne i Bibelen, men kan like gjerne søkes i kirkene og museene.

Kunsthistorikere har pekt på at Bleken aktualiserer kristendommen gjennom å se nylige historiske erfaringer i et religiøst perspektiv.¹⁰⁶ Dette må presiseres. Det dreier seg ikke her om utelukkende å vise hvordan kristendommens budskap fremdeles er betydningsfull i samtiden. Religionen blir i denne konteksten like mye et teoretisk utgangspunkt som anvendes på spesifikke problemstillinger, i denne sammenhengen de historiske hendelsene. Konklusjonen synes å være at nettopp denne teorien er lite anvendelig, den kommer til kort. Lidelsene århundrets kriger påførte sine omgivelser kan ikke forklares eller rettferdiggjøres i et religiøst perspektiv. De er på alle måter uforenelig med det kristendommens og humanismens prinsipper om tro, håp og nestekjærighet.

Korsfestelsen av Kristus

Innenfor den lutherske kirke er bildet av den lidende frelser på korset, selve *bildet*. Motivet er gjengitt i ethvert protestantisk kirkerom med respekt for seg selv. Den tidlige forståelsen av

¹⁰⁴ Iver Tore Svenning, ”Det er ikke nok å bare føle..., samtale om kunst med Håkon Bleken”, *Dagbladet*, 5. oktober, 1978.

¹⁰⁵ Thorkildsen, ”Å være immatrikulert ved et veldig følelsenes univers”, 130.

¹⁰⁶ Thorkildsen, ”Å være immatrikulert ved et veldig følelsenes univers”, 130.

denne hendelsen var at Jesu død er straffen for våre synder, og at han med dette offer har formildnet en vred og mørk Gud.¹⁰⁷ Jesus er ren, uberørt av det onde. Han ble rett og slett offerlammet. Denne hendelsen ble det tidlig i kristendommen i høy grad forkynt om, men lite fremstilt i bilder. Noe av årsaken til dette er at selv om korset var å regne som livets seierstegn, var det også et torturinstrument, og en korsfestelse ble ansett som en særdeles ydmykende form for henrettelse. Det første kjente korsfestelsesbildet er fra 450,¹⁰⁸ og markerer starten på en lang kunstnerisk tradisjon.

Den bibelske korsfestelsen er i den vestlige verden det absolutte symbolet på lidelse og offer. Menneskene er syndere og derfor falne til Guds vrede. Av denne grunn lever de under svært vanskelige kår hvor død og ulykker i form av sult og krig når som helst kan slå til.¹⁰⁹ Det eneste håp er en forsoning gjennom Jesu blod. Noe som i Blekens *Nedtagelse* blir umuliggjort gjennom frelserens manglende tilstedeværelse. Det tomme korset kunne ha vært en indikasjon på den oppstandne Kristus, men stemningen i bildet hindrer dette. Som betrakter begynner man å tvile på at oppstandelsen fremdeles er en mulighet.

Har frelseren forlatt oss?

Motivet *Nedtagelse* ble av Bleken brukt i Korsveien i St. Olavs kirke. Det var her en plate av i alt 15 stykker. Plate XII er av kunstneren gitt navnet *Jesus dør på korset*. I kunsthistoriske termer er kanskje Korsfestelsen en bedre titulering. På samme måte har han gitt plate XIII betegnelsen *Jesus blir tatt ned fra korset og lagt i sin mors fang*. Når dette motivet senere blir monumentalt omhandlet får det navnet *Nedtagelse*. Det er verdt å spørre seg hvorfor det er nettopp dette av de 15 motivene som blir behandlet en rekke ganger senere av kunstneren.

Det sentrale her synes å være spenningen og ambivalensen i dette konkrete tidspunktet i beretningen om Jesu liv. Frelseren er i denne time død, og ingenting tilsier at dette snart skal endres til oppstandelse. Mannen som man hadde forventninger om at skulle være Guds sønn viser seg i dette øyeblikket å være av kjøtt og blod som resten av oss. Borte er håpet om frelse og evig liv. Enhver person som møter motivet vet hvordan den bibelske historien ender, men plutselig er dette et åpent spørsmål uten et selvfølgelig svar.

Jesu oppstandelse har tradisjonelt vært implisitt til stede ved bilder av hans død. Denne forståelsen av oppstandelsen som et selvfølgelig kontinuum av Kristi død blir i dette verket

¹⁰⁷ Smedegaard Andersen, *Ecce Homo- Kristusfremstillinger i kunsten*, 60.

¹⁰⁸ Smedegaard Andersen, *Ecce Homo- Kristusfremstillinger i kunsten*, 63.

¹⁰⁹ Smedegaard Andersen, *Ecce Homo- Kristusfremstillinger i kunsten*, 72.

vandalisert. Man skal ikke lenger ta frelsen for gitt. Det blir naturlig å stille spørsmål om det finnes noe forsoning og forløsning i denne verden? Finnes det i det hele tatt en Gud?

Mens Korsveiens bilder blir mørkere og mørkere for å så snu ved siste plate, en lys oppstandelse er å skue, får ikke *Nedtagelse* en slik grand finale. Mørket rår. Felles for alle disse bildene er at horisonten i dem er trukket så høyt at de nærmest fornekte muligheten for en himmelsk frelse. Her er det ingen himmel å skue. Det er her og nå vi befinner oss, og vi må åpne øynene for det jordlige helvete som omgir oss.

Korset som symbol

Symbolinnholdet i korset er flertydig. Det er både dødens instrument, oppstandelsens symbol og et uttrykk for foreningen mellom Gud og mennesket gjennom Kristus.¹¹⁰ Korsets opprinnelig funksjon som et grusomt og smertefullt torturedskap, anvendt i sammenheng med offentlige, langpinte henrettelser, har ikke lenger noen plass i vår symbolverden. Det latinske korset er direkte knyttet sammen til Jesu lidelsesberetning, hans død og oppstandelse. Dette korset er så nært forbundet med bibelhistorien at det er nærmest umulig for en vestlig betrakter å skille korset fra denne symbolikken.

Selve korset i Håkon Blekens *Nedtagelse* endrer seg lite fra versjon til versjon. Det er overdimensjonert, midtstilt, tynt malt uten hensyn til detaljer. Korsarmen er i alle maleriene trukket høyt opp i billedflaten. Noen steder er det satt opp stiger mot korsarmene, andre steder ikke, men korset er nærmest identiske fra bilde til bilde. Dette gjelder også den senere versjonen fra 1990. Det stiliserte og overbetonte korset minner lite om det korset som ble Jesu endelikt, spesielt med tanke på fraværet av hovedpersonen. Det kan også diskuteres om det i det hele tatt dreier seg om det tradisjonelle latinske korset. Korsarmene er plassert så høyt oppe på den vertikale stammen at det kan minne mer om et T-kors¹¹¹ som skal ha vært den type kors som Jesus mest sannsynlig ble korsfestet på, men som aldri har vært brukt i den tradisjonelle fremstillingen av motivet. Verkene mangler i tillegg i stor grad den supplerende kristne symbolikken som preger kunsthistoriens mange nedtakelse-motiver. Borte er Jomfru Maria, Maria Magdalena, de romerske soldatene, til og med den sentrale, lidende Kristus skikkelsen. Tilbake er fraværet som en størrelse i seg selv.

I Blekens forskjellige versjoner av motivet løsnes korsets symbolikk noe fra sin sterkt befestede meningsplattform, blant annet gjennom å unngå en tradisjonell fremstilling av det

¹¹⁰ Smedegaard Andersen, *Ecce Homo- Kristusfremstillinger i kunsten*, 60.

¹¹¹ T-korset har samme form som bokstaven T.

latinske korset. Det åndelige vakuemet rundt korset bringer uorden til verket og driver betrakteren til å fylle dette tomrommet. Det er ikke et forsøk på å frigjøre symbolet fullstendig fra dets innhold, slik som kunstnere innenfor den postmoderne diskurs forsøker å gjøre med veletablerte symboler, men en bestrebelse for å åpne korset for flere referanser enn de det tradisjonelt har forholdt seg til.

Det er verdt å spørre seg om det i det hele tatt er mulig å frigjøre korset fra sin symbolske plattform. I den vestlige kultur er dette et så sterkt befestet sinnsbilde at det er vanskelig å forestille seg noe annet enn korsfestelsen av vår frelser. I samtidens sekulariserte bevissthet blir det imidlertid gjort forsøk på å myke opp disse rigide rammene, om ikke for annet enn å åpne verket slik at en diskusjon rundt temaet blir mulig.

Harald Flor vektlegger at korset gjennom sin monumentale forgrunnsplassing blir et tilfluktssted for ”den undertrykkende maktens representanter”.¹¹² Verket blir hos Flor en kunstners kommentar til regimers legitimering av egen politikk gjennom historiske symboler som korset. Ifølge ham er ikke veien lang til svastikaen og de tyske beltespennene med inskripsjonen ”Gott mit Uns”.¹¹³ Korset blir en refleksjonsfigur istedenfor den mer tradisjonelle rollen dette har hatt som kontemplasjonsfigur. Korset beveger seg langt på vei bort fra å bli oppfattet som et symbol, her forstått som forestillingen om en idé, henimot allegorien, som hele tiden viser til noe som ikke kan uttrykkes direkte og hvor betydningen aldri lar seg fullstendig forklare. Det kan virke fornuftig å se korset som et tilfluktsrom for krigshissere, samtidig som man hører gjenklangen etter Jesu rop ”min gud, min gud, hvorfor har du forlatt meg”. Denne gangen er det frelseren selv som etter århundrer med krigsherjinger og grusomheter har forlatt oss.

Kunst som kontemplasjon

Tidligere sto mye av den kunsten som ble produsert i et samfunn i religionens tjeneste som blant annet alterbilder, gudestatuer, madonnabilder og andre kirkeutsmykninger. Det sentrale grunnlaget for denne type kunst er, ifølge Walter Benjamin, dens kultverdi. De eldste kunstverkene sto i det magiske ritualets tjeneste. Dette ble senere overtatt av det religiøse

¹¹² Flor, ”Blekens billedmessige motstrategi”, 56.

¹¹³ Flor, ”Blekens billedmessige motstrategi”, 56.

ritualet.¹¹⁴ I denne sammenhengen blir Benjamins famøse begrep *aura* anvendt. Kunstverkets auratiske eksistensform må aldri skilles fullstendig fra dets funksjon i forhold til ritualet.

Aura er et begrep som blir introdusert av Benjamin og senere anvendt av blant annet Adorno. Selve definisjonen er noe vag og uangrikelig. Auraen er ”en unik åpenbarelse av noe fjernt, så nær det enn måtte være.”¹¹⁵ Auraen er det usynlige sløret som omgir et kunstverk og medfører at det ligger så vidt utenfor vår rekkevidde. Det auratiske kultbildet overlever sekulariseringen av kunsten gjennom å være en del av det originale kunstverkets autenticitet, dets unike Her og Nå. Benjamin er av den oppfatning at det auratiske bildet nå forfaller. Årsaken til dette er massenes økende betydning i samfunnslivet og deres ønske om å bringe tingene nærmere gjennom reproduksjonsmidlene. Det å slå i stykker auraen ”kjenner en persepsjon hvis *sans for det likeartede i verden* har vokst så sterkt at den med reproduksjonens hjelp trenger inn i det unike.”¹¹⁶ Reproduksjonsmidlenes grad av perfektionering er omvendt proporsjonalt med auraens destruksjon.

Den kantianske oppfattelsen av skjønnhet innebærer at det er en harmoni mellom den gjenstanden som bedømmes og våre sanser. Bare slik kan en dom om skjønnhet oppfattes som allmenngyldig. Denne oppfatningen av skjønnhet som noe harmonisk, sublimt, og subjektivt, og forestillingen om det interesseløse velbehag reagerer Adorno kraftig på. Skjønnheten skal *ikke* kaste noe forsonende skjær over realiteten.¹¹⁷ Jo mer man forstår av et kunstverk, jo mindre kan man nyte det. Skjønnheten trenger det hestlige for å kunne eksistere. Det er dialektikken og spenningen mellom disse ekstremene som er forutsetningen for at vi skal kunne kalle noe skjønt. ”Det er også for skjønnhetens skyld at det ikke lenger finnes noe skjønt, fordi skjønnheten ikke lenger finnes. Det som da ikke kan vises på noen annen måte enn negativt, spotter en oppløsning som den gjennomskuer som falsk, og som derfor tok verdigheten fra ideen om det skjønne.”¹¹⁸ Skjønnheten er ikke å finne i de glatte overflater eller i blendende gullrammer. Skjønnheten er å finne i spenningene mellom blant annet del og helhet, det hestlige og det skjønne.

¹¹⁴ Walter Benjamin, ”Kunstverket i reproduksjonsalderen”, i *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, utvalg, innledning og oversettelse av Torodd Karlsten (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1975), 40.

¹¹⁵ Benjamin, ”Kunstverket i reproduksjonsalderen”, 40.

¹¹⁶ Benjamin, ”Kunstverket i reproduksjonsalderen”, 41.

¹¹⁷ Adorno, *Estetisk teori*, 12.

¹¹⁸ Adorno, *Estetisk teori*, 101.

Dette er tanker som Jan Brockmann hevder at Håkon Bleken var kjent med og opptatt av på midten av 1970-tallet.¹¹⁹ Brockmanns hovedtese i sin omgang med Blekens *Korsvei* er at han her stiller andaktsbildets tradisjon under radikal kritikk. Slike bilder fordrer enn passiv betrakter, og det er her tradisjonen for kunst som kontemplativ fordypning har sitt opphav.¹²⁰ Det er denne passive betrakter-rollen kunstneren ønsker å rette fokuset mot. For å underbygge dette viser Brockmann til Hegels kritikk av andaktsbildene der ”sjelen dør åndeløst hen”, fordi den ikke finner noe motstand i bildet.¹²¹

Det er imidlertid ikke bare andaktsbilde som tradisjon som kritiseres i *Korsvei*. Den kunsten som oppfattes som skjønnheter i gullrammer blir også utsatt for kritikk. Er det i det hele tatt mulig å fremstille et sannferdig og tidsmessig bilde av menneskelig lidelse? Legger ikke det skjønne skinn like mye som det messianske ”et forsoningens slør over en virkelighet vi ikke kan forsones oss med”?¹²² Bleken tar på denne måten, ifølge Brockmann, både et oppgjør med den religiøse og ”den skjønne” kunsten som utgangspunkt for kontemplasjon.

Dette kan også være en fruktbar innfallsvinkel på *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse*. Verkene henvender seg til betrakteren på flere nivåer. Det mest åpenbare i denne sammenhengen kommer frem gjennom betrakterens ståsted i forhold til verkene. På avstand er en moderne utgave av den tradisjonelle kristne ikonografien dominerende. På denne måten mener Brockmann at ”det oppstår et inntrykk av et enhetlig, harmoniserende kunstverk som gjenspeiler en meningsfull orden”.¹²³ Ser man nærmere på bildet kommer fotografiene som et støt på betrakteren. Løftet om harmoni og sinnsro er brutt. Mangfoldet av krigsscener gir intet rom for kontemplasjon.

Den moderne kunstens kontemplative funksjon beskrives gjennom frasen ”museet som vår tids katedral”. Museene og galleriene blir dit det moderne, sekulariserte mennesket går for å pleie sjelen. Kunsten blir et substitutt for religionen. Adorno kritiserer denne utviklingen sterkt, og hevder at ”klisjeen om at kunsten skulle kaste et forsoningens skjær over realiteten” er motbydelig og reduserer kunsten til ”en del av de trøstende søndagsevenementer.”¹²⁴ Det må kunne sies at utviklingen ikke har gått i den retningen Adorno ønsket.

¹¹⁹ Brockmann, ”Håkon Blekens Korsvei”, 72.

¹²⁰ Brockmann, ”Håkon Blekens Korsvei”, 68.

¹²¹ Brockmann, ”Håkon Blekens Korsvei”, 70.

¹²² Brockmann, ”Håkon Blekens Korsvei”, 72.

¹²³ Brockmann, ”Håkon Blekens Korsvei”, 74. Det er ikke *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse* som blir omhandlet, men utsagnet er overførbart til disse verkene.

¹²⁴ Adorno, *Estetisk teori*, 12.

Kunsten måtte løsrive seg fra religionen for å kunne utfolde seg. Selv om denne løsrivelsen var uunngåelig, dømte kunsten samtidig seg selv til å bli en slags trøst for det bestående og værende, som ikke lenger kunne gi et løfte om noe Annet.¹²⁵ Det er et slikt kunstsyn Bleken, ifølge Brockmann, vil til livs i sine religiøse fremstillinger. Kunsten er ikke og skal ikke være et tilfluktssted for borgerskapet der hverdagen kan fortrenkes. Kunsten skal speile det som til enhver tid foregår i samfunnet og skal ikke inneha en posisjon utenfor dette.

Dadaistene produserte bevisst kunst som vanskelig lot seg bruke som gjenstander for en kontemplativ fordypning. Dette gjorde de ved å distansere seg fra den kommersielle delen av kunstverdenen, samt å nedvurdere selve utgangspunktet for kunsten, materialet de benyttet. Urinaler og utstoppede dyr ble hyllet av den avantgardistiske kunsteliten, for siden selvfølgelig, å bli kjøpt inn av de samme kommersielle kunstinstitusjonene som de i utgangspunktet så bastant tok avstand fra. Dadaismen som retning så dagens lys under 1. verdenskrig og fikk en bred nedslagskraft i de påfølgende årene. Navnet får mening gjennom sin tilsiktede meningsløshet. Ordet *dada* er et fransk barneuttrykk for gyngestol. Retningen var den første anti-kunst bevegelsen og var nihilistisk, provokativ, irrasjonell og anti-autoritær.

Madonna tar av seg glorien og Nedtagelse som verk for kontemplasjon

Jan Brockmanns ståsted samsvarer med synspunkter både Trygve Nergaard og Håkon Bleken har gitt uttrykk for. Kunstneren sier i et intervju i 1978 angående collagebildene fra festspillutstillingen i Bergen: ”Jeg maler med andre ord et bilde som ser harmonisk og vakkert ut. Bruker det estetiske som lokkemiddel for å lede oppmerksomheten mot barbariet og lidelsene.”¹²⁶ Ønsket fra kunstneren blir da at det skal oppstå en slags sjokkvirkning hos det forfinede publikum. Dette samsvarer med Adornos forståelse av skjønnhet med utgangspunkt i dialektikken mellom det skjønne og det heslige.

Tankene er på denne måten ikke nye, men det som i dette tilfellet gjør dem vanskelige å omfavne er bildene det her snakkes om. *Madonna tar av seg glorien og Nedtagelse*, som begge er collagebilder og var representert på denne utstillingen, er *ikke* vakre og harmoniske. Førstnevnte domineres av en mager, grotesk, nærmest liksminket kvinne omgitt av sårede og utslitt soldater, og sistnevnte av et monumentalt, brutalt malt og slitent kors. Begge er fulle av krigsreferanser som ikke alle trenger et nærstudium for å bli sett. Direkte avskyelig kan man

¹²⁵ Adorno, *Estetisk teori*, 12.

¹²⁶ Bernard Rostad, ”Viktigere for en kunstner å være kald enn varm”, *Dagbladet*, 3. mai, 1978.

ikke kalle disse bildene fra avstand, men vakre og harmoniske er minst like lite på sin plass. Brockmann moderer seg noe når han legger til at det også dreier seg om et løfte om helhet, og at denne helheten brytes i møte med fotocollagen.¹²⁷ Denne påstanden er det ikke vanskelig å støtte, men man skal stå ganske langt i fra disse monumentale verkene for ikke å ane skikkelsene i bakgrunnen.

Hva som lokker betrakteren nærmere bildet må i større grad kunne sies å være en morbid fascinasjon og nysgjerrighet for forfallet og destruksjonen som tegner seg i hovedmomentene. Lever Madonna? Er hun voldtatt? Henger liket av Kristus på korset? Dette er dessverre vel så lokkende, forførende og uimotståelig for et hvilket som helst publikum som løfter om billedlig skjønnhet og harmoni. Hva man kan si er at formspråket i de omtalte maleriske hovedmomentene bærer lovnader om en helhet. En forståelse av et ensrettet budskap. Denne brytes ved nærmere ettersyn der fotografiene trenger seg på og destruerer det visuelle førsteinntrykket.

Et vesentlig moment i forhold til begrepet kontemplasjon er en bevissthet om å være alene med sin Gud. En Gud som er selve kjernen i livet. Etter at religionen mistet sitt sentrale ståsted er det mer nærliggende å bruke sjelen som utgangspunkt. Kunsten er stedet der man kan være alene med sjelen. For det individualistisk orienterte moderne mennesket er det den som er livets essens. Dette er ikke nødvendigvis en poengtering av Guds manglende eksistens. Det dreier seg mer om en detronisering i forhold til hans betydning i det daglige livet.

I *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse* aktualiseres størrelsen og helheten Gud, eller kanskje hva fraværet av denne skikkelsen og troen på ham innebærer. Kunstneren selv skyr bruken av ordet Gud. Både med bakgrunn i hans egen tvilende posisjon hva kristendommen angår¹²⁸, i alle fall på tidspunktet det her er snakk om, og en samtidssensitivitet i forhold til de store ordenes fallitt.¹²⁹ Ifølge kunstneren er årsaken til slike ords ødeleggelse at den helhetstradisjonen de bar har brutt i stykker. På samme måte som det å fremstille helhet i seg selv har blitt umulig. Helheten kan bare antydes gjennom fragmentene. Det er her fotografiene kommer inn i bildet. De er fragmentene som gjør det mulig å glimte helheten.

¹²⁷ Brockmann, "Håkon Blekens Korsvei", 74.

¹²⁸ Bernhard Rostad, "Viktigere for en kunstner å være kald enn varm", *Dagbladet*, 3. mai, 1978.

¹²⁹ Egeland, "Ghettogutten i Blekens verk", 17.

Når Bleken stiller seg kritisk til kunst som kontemplasjon gjør han det bokstavelig talt innenfor maleriets tradisjonelle rammer, og kontemplasjonskritikk må ikke misforstås som institusjonskritikk. Han deler dadaistenes fascinasjon for surrealistiske detaljer og deres forakt for den borgerlige kunstens kontemplative karakter, men ikke deres syn på kunsten som egen sfære, uavhengig av samfunnsnormene. Dette er en kunstner og en kunst som føler seg hjemme i de tradisjonelle museene og galleriene. Disse rammenes relasjon til den kommersielle massekulturen finnes i fotografiene det er bekledd med, men er på ingen måte et radikalt visuelt uttrykk.

Kapittel 4. Forholdet til litteraturen

Litterær maler

Gjennom nesten hele sitt kunstnerskap har Håkon Bleken både lånt temaer fra litteraturen i sin billedkunst, samt omhandlet litteraturen selv. Kunstneren søker et åndelig fellesskap med de store norske og internasjonale forfatterne. Han drives av en lengsel etter den store kunsten.¹³⁰ Forfattere Bleken har søkt bekjentskap med er Franz Kafka, Bruno Schulz, Thomas Mann, Dylan Thomas, Henrik Ibsen, Knut Hamsun, og listen fortsetter. Fellesnevneren her er et ønske om å formidle de store tankene, de store ordene. Selv om Bleken har hatt konkrete illustrasjonsoppdrag, er det vanskelig å beskrive resultatet av dette som utelukkende bilde til tekst.

Betegnelsen "litterær maler" har forfulgt Bleken gjennom hele hans kunstneriske karriere, og sikter til hans draging mot det figurative og litterære på et tidspunkt dette var nærmest bannlyst. Maleri og litteratur var to adskilte sfærer som ikke måtte gli over i hverandre. Opprinnelig ment som en nedsettende kommentar, har det de senere tiårene snudd til å være en betegnelse uten verdiladede konnotasjoner.

Merete Morken Andersen behandler forholdet mellom litteratur og billedkunst i sin hovedfagsoppgave *Tekst i bilder, bilder i språk. Om teoretiske problemer i møtet mellom litteratur og billedkunst, med utgangspunkt i Håkon Blekens illustrasjon til Hedda Gabler*. Bakgrunnen var et oppdrag der norske kunstnere skulle illustrere norske klassikere. Valget for Blekens del ble Henrik Ibsens *Hedda Gabler*, et verk kunstneren allerede i 1978 uttrykte sin respekt og begeistring for.¹³¹ Fascinasjonene var de mange plan dette stykket fungerte på, og resultatet ble et grafisk mappeverk, som ble utgitt i 1987, med 30 originallitografier over temaet.

Morken Andersen hevder i sin avhandling at Bleken går Ibsen i møte, han beveger seg på grensen av begge kunstnernes verk. Dette skjæringspunktet, denne grensefølelsen er hva som gjør møtet med Blekens illustrasjoner til Ibsens verker så sterkt.¹³² Verkene fungerer både som selvstendige kunstverk med sin egen tolkning og styrke, samtidig som den tilfører

¹³⁰ Thorkildsen, "Å være immatrikulert ved et veldig følelsenes univers", 86.

¹³¹ Iver Tore Svenning, "Det er ikke nok å bare føle..., samtale om kunst med Håkon Bleken", *Dagbladet*, 5. oktober, 1978.

¹³² Merete Morken Andersen, "Tekst i bilder, bilder i språk: Om teoretiske problemer i møtet mellom litteratur og billedkunst, med utgangspunkt i Håkon Blekens illustrasjon til Hedda Gabler" (Hovedoppgave, Universitetet i Bergen, 1992).

litteraturen den tar utgangspunkt i en ny størrelse og aktualitet. Dette har klare fellestrekk med hvordan han forholder seg til verkene med religiøs tematikk. Religion og litteratur havner sammen under betegnelsene åndsliv, humanisme og kultur.

Relasjonen til Thomas Mann

Håkon Blekens ærbødige forhold til Thomas Manns verk *Doktor Faustus. Den tyske komponist Adrian Leverkühns liv fortalt av en venn* skiller seg klart fra andre litterære forbilder. Motiver hentet fra dette verket har vært gjengangere i hans kunst i over 30 år, og hans beundring for forfatter og verk kommer tydelig frem både i kunst og tale.

Utgangspunktet for dette litterære arbeidet av Mann er den klassiske tyske legenden, hvor den lærde Jørgen Faust inngår en pakt med djevelen for å forløse sitt geni. Den mest kjente utgaven av legenden er Goethes Faust, som ble til og kom ut i bearbejdede utgaver i perioden 1790-1832. Denne skikkelsen skiller seg fra Manns senere beskrivelse på flere områder. Hos Goethe går Faust gjennom skyld, prøvelser og lutring, men blir til syvende og sist frelst gjennom sin streben etter en høyere form for væren.¹³³

Mens Goethes Faust er romantisk og mild, er Manns versjon preget av det ytterste alvor. Romanen er en fortelling om kunstneren Adrian Leverkühns liv fra genialitet til galskap, samtidig som det er en fortelling om Tysklands fall i lys av Hitler og nasjonalsosialismen. Adrian blir infisert av djevelens nærvær gjennom den prostituerte kvinnen som han gir navnet Hetaera Esmeralda. Selv etter å ha advart ham mot hennes kropp, velger Adrian å ha sex med henne og blir smittet av syfilis. Senere kommer djevelen til Adrian og tilbyr ham ”genial tid, tid som bærer deg høyt over andre,”¹³⁴. Klausulen er at han aldri må elske.

Den lange samtalen mellom Djevelen og Adrian, der førstnevnte i stor grad fører ordet, utarter seg som en kunstteoretisk dialog. Her får Adrian bekreftet mye av sitt eget kunstkritiske ståsted. Thomas Manns rolleforbilde, Theodor Adorno, hevdet at den kunstneriske praksis måtte bli en kritisk praksis hvis det skulle være noe håp for kunsten.¹³⁵

¹³³ Sverre Dahl, ”Goethe”, i *Vestens store tenkere*, red. Trond Berg Eriksen (Oslo: Aschehoug, 2002), 247.

¹³⁴ Mann, *Doktor Faustus*, 296.

¹³⁵ Adorno, *Estetisk teori*, 415.

Djevelen taler dette språk til Adrian når han sier at:

Kritikken holder ikke lenger ut skinn og spill, fiksjonen, formens selvforherligelse som sensurerer lidenskapene, menneskets lidelse, og deler ut roller og omsetter til bilder. Det eneste som enda er tillatt, er det ikke fiktive, det realistiske, det uforstilte og uforklarte lidelsens uttrykk i dens reale øyeblikk. Lidelsens avmakt og nød har tiltatt slik at ingen illusjonsskapende lek med den er tillatt mer.¹³⁶

Dette sitatet har i litteraturen omkring Bleken blitt gjentatt til det kjedsommelige, men er ikke desto mindre aktuelt av den grunn. En kritisk refleksjon over kunstens og kunstnerens ståsted og betydning er et viktig moment i hele Blekens kunstneriske virke. Han benytter ofte anledningen til å uttale sine vanskeligheter med å legitimere kunstens rolle. For enhver moderne kunstner er det ”uomgjengelig nødvendig å tvile på berettigelsen av sin virksomhet, å tvile på legitimiteten av det å lage kunst i våre dager.”¹³⁷ Denne tvilen eller kritiske holdning til eksistensgrunnlaget for eget virke og produksjon deler Bleken med Mann. Disse to modernistene, farget av den kantianske selvkritikk, oppsøker tvetydigheten og tvilrådigheten i sin søken etter fruktbare uttrykksformer for den moderne tilværelse.

Kvinnen i *Madonna tar av seg glorien* kan ha hatt sitt forbilde i Hetaera Esmeralda, Adrians skjebnekvinne. Den seksuelle akten mellom disse to menneskene er en forening mellom ånd og kjød. Hans ånd, intellektuell, ren og vakker, og hennes kjød, forfalt til en nedverdiggende forbruksvare, men samtidig oppvurderes hennes status ved at hun advarer ham mot å ha sex med henne. ”Det betød en akt av fri, sjelelig løftelse opp over hennes ynkerverdige fysiske eksistens, en akt av menneskelig avstandstagen fra den, (..) en akt av kjærlighet”.¹³⁸

Gjennom denne handlingen setter Adrian sin frelse på spill, mens Esmeralda på sin side, finner den. Resultatet blir at de nå begge er kjød og ånd. I et slikt lys kan også Blekens Madonna forstås. Både fysisk tilgjengelig og åndelig fraværende. Madonna eller Jomfru Maria var av kjøtt og blod, men hun var også noe mer. Hun var vår frelsers mor. Hun var ubesudlet, ren, og forble dette til sin død hvorpå hun dro direkte opp til vår herre.

Merete Morken Andersen setter Blekens illustrasjoner av Hedda Gabler i sammenheng med Nietzsches begreper om det apollinske og det dionysiske.¹³⁹ Forholdet mellom dette guddommelige og demoniske er også noe som opptar Thomas Mann i stor grad, også han med

¹³⁶ Mann, *Doktor Faustus*, 287.

¹³⁷ Bleken, ”Tanker fra en arbeidsperiode”, 4.

¹³⁸ Mann, *Doktor Faustus*, 182.

¹³⁹ Storm Bjerke, *Håkon Bleken: Retrospektiv: 9.mai – 8.august 1999, Trondheim Kunstmuseum*, 29.

utgangspunkt i Nietzsche, som var en klar forutsetning for Manns Adrian skikkelse. Forbindelsene mellom disse to kjølige, geniale, syfilisinfiserte, tragiske karakterene er så innlysende at Mann selv ikke så behovet for å nevne det i romanen.¹⁴⁰ Den diabolske frigjøringen av deres kunstnereksistens omfatter dem begge. Adrian er Nietzsches stedfortreder.

Med felles utsikt

Trygve Nergaard hevder i sin omgang med Doktor Faustus motivene at det ikke dreier seg om litterær påvirkning eller illustrasjoner fra romanens handlingsplan. ”Forbindelsen består i en respektfull henvisning til et verk der Bleken har funnet, eller snarere gjenkjent, en grunnleggende innsikt i kunstens situasjon, dens mulighet og begrensninger i vår tid”.¹⁴¹ Det er ikke selve motivet som får oppmerksomhet, men innsikten dette motivet står som uttrykk for.

Det er helt grunnleggende for publikum å ha stiftet bekjentskap med den litteraturen som motivene og referansene er hentet fra. Forståelsen av verket som helhet blir noe parkert uten denne kjennskapen. Store deler av Blekens kunstproduksjon forutsetter en inngående kjennskap til kunst-, litteratur- og kulturhistorie. Hans publikum er i stor grad å finne blant det samme bornerte borgerskapet som hans kunst stiller seg i opposisjon til. Intet enkelt paradoks å balansere, men det samme paradoks kan spores i mye av den litteraturen Bleken forholder seg til. Det som engang uttrykte en uro, noe ukjent og radikalt blir med tiden tradisjon og får stempelet ”klassisk”.

Tysklands rolle

Doktor Faustus ble utgitt for første gang i 1947. Vennen som er fortellerstemmen i boken er den akademisk skolerte humanisten Serenus Zeitblom. Året fortelleren begynner å skrive historien i er 1943, og Zeitblom befinner seg i Tyskland under krigens herjinger og ser tilbake på sitt liv, som i stor grad har vært preget av hans gode venn Adrian Leverkühn. To år senere, i 1945 ved krigens slutt, er biografien ferdigstilt. Tysklands fall blir forespeilet gjennom hele boken og sammenfaller med uunngåeligheten og nødvendigheten i den borgerlige humanismens fall. Gjennom dette fallet ”ville menneskeheten gjøre seg i stand til å møte harde og dystre tider som spottet humaniteten, en tidsalder med omfattende kriger og revolusjoner, som trolig ville føre oss langt tilbake til tiden før middelalderens kristne

¹⁴⁰ Villy Sørensen, ”Faldets digter: Thomas Mann”, i *Digtere og Dæmoner* (København: Gyldendal, 1965), 109.

¹⁴¹ Trygve Nergaard, ”Refleksjonens demon: Håkon Blekens bilder”, *Samtiden*, nr. 1 (1979): 87.

sivilisasjon,”¹⁴². Adrians skjebne blir satt i direkte sammenheng med Tysklands skjebne.

Dette landet som også inngikk en pakt med djevelen, ”den eneste pakten det hadde til hensikt å holde, og som det hadde underskrevet med sitt blod”.¹⁴³

Hendelsene er så nært knyttet sammen for fortelleren at han gjentatte ganger understreker de historiske omstendighetene som biografien er tilkommet under, og ”hvordan den opprevethet som er forbundet med mitt arbeid smelter sammen med og ofte ikke er til å skjjelne fra den opphisselse som dagens rystelser frembringer i meg”.¹⁴⁴ Et tiår før den skrivende stund hadde Hitler lovet det tyske folket, i nærmest religiøse og berusende vendinger, en renselse, en nasjonal gjenfødelse. Noe de trodde de fikk, men valgte samtidig å lukke øynene for ”den skamløse forakt for fornuften, den syndige tross mot sannheten, den plumpe, utskeiende dyrkelse av en glorete myte, den forbryterske forveksling av det dekadente med det som en gang var”.¹⁴⁵

Zeitblom og Mann gir et klart uttrykk for at Tyskland fikk som det fortjente, det måtte bli en pris å betale for de horrible hendelsene som kom i kjølvannet av løftet om en fornyet nasjonal stolthet. Ordet ”tysk” står nå for noe avskyelig, noe umenneskelig. Det står som et eksempel på den ”dystre muligheten som ligger latent i menneskenaturen – men det er nå engang tyske mennesker, titusener, hundretusener, som har begått det som menneskeheten grøsser over”.¹⁴⁶

Når Håkon Bleken velger å bruke fotografier som i stor grad avbilder tyske militære og sosiale omstendigheter under 2. verdenskrig som et bilde på nettopp disse ”dystre muligheter som ligger latent i menneskenaturen”, behøver ikke dette være utelukkende på bakgrunn av hans tid i Tysklandsbrigaden. Det kan også ha sin forutsetning i nettopp denne romanen av Thomas Mann. De er begge fallets kunstnere. Borte er imidlertid beskyldningene rettet mot det tyske folk. Tilbake står synden og fallet som et generelt potensial i ethvert menneske og samfunn. Hva som er utfallet, i et religiøst og humanistisk perspektiv, er noe uklart. Selv om kunstneren i skrift og tale ofte uttaler håp, er det lite og spore av slike fremtidsutsikter i *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse*.

¹⁴² Mann, *Doktor Faustus*, 441.

¹⁴³ Mann, *Doktor Faustus*, 608.

¹⁴⁴ Mann, *Doktor Faustus*, 204.

¹⁴⁵ Mann, *Doktor Faustus*, 207.

¹⁴⁶ Mann, *Doktor Faustus*, 573.

”Viktigere for en kunstner å være kald enn varm”¹⁴⁷

Etter å ha vært til stede under en sykehusoperasjon i mars 1977 noterte Bleken seg at denne iskalde presisjonen som her var present var ytterst uttrykksfull, og kom frem til at dette er løsningen for den moderne kunsten. ”Det vil si at all subjektiv ekspresjonisme må bort og at det realistiske formspråk alene bærer uttrykket. Det vil igjen si at desto koldere, mer nøkternt og uttrykksløst bildet er, desto uttrykksfullere blir det. Det uttrykksfulle frembringes nettopp ved sin motsetning.”¹⁴⁸ Et ståsted som kan være influert av Djevelens tale til Adrian hvor han understreker at ”Kald vil vi ha deg, for at produksjonens flammer bare med nød og neppe skal være hete nok til å varme deg.”¹⁴⁹ Denne søken etter det kolde blir et viktig element i Blekens kunst. Han har hele tiden vært en kunstner som omgir seg med en viss patos, som tidvis er en underliggende nerve i hans kunst. Mange av verkene balanserer på en knivsegg og er helt på bristepunktet til å gli ut i svulstighet og sentimentalitet. Selv om kunstneren i skrift og tale ikke synes å bry seg noe videre om han oppfattes som noe svulstig, er dette et element som han bevisst prøver å unngå i sin kunstproduksjon. Ved å kjøle seg ned i forhold til det han er opptatt av, ved å forholde seg analytisk og kaldsindig til sitt materiale, mener han at de følelsene som overlever vil bli mer ekte.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Bernhard Rostad, ”Viktigere for en kunstner å være kald enn varm”, *Dagbladet*, 3. mai, 1978.

¹⁴⁸ Bleken, ”Tanker fra en arbeidsperiode”, 6.

¹⁴⁹ Mann, *Doktor Faustus*, 298.

¹⁵⁰ Bernhard Rostad, ”Viktigere for en kunstner å være kald enn varm”, *Dagbladet*, 3. mai, 1978.

Kapittel 5. Bruken av collage, fotomontasje og fotografier

Collage

I kunstverkene *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse* befinner det seg et utall fotografier for det meste klippet ut av bøker, magasiner og aviser. Fotografiene er fysisk til stede i form av en bakenforliggende collage eller fotomontasje. Sammenhengen mellom det sluttstille kunstverket og fotografiene er stundom svært direkte, andre ganger temmelig vag.

Håkon Blekens fotografianvendelse er det sagt og skrevet en del om, men lite har vært nevnt om selve bruken av collage, det vil si at bildene er satt sammen av materialer som er limt på et, i dette tilfellet, lerret. Materialet i en collage kunne være hva som helst, et avisutklipp, et stykke tre, en sigarettneip, en tapetbit og senere også fysiske objekter som en paraply, en gaffel eller en pensel. Den tilsynelatende tilfeldige gjenstand, *objet trouvé*, var foretrukket. Den moderne collage-teknikken ble introdusert av kubistene Picasso og Braque tidlig på 1900-tallet. Fra dette tidspunktet ble collagen av mange kunstnere den favoriserte uttrykksformen når forholdet mellom kunsten og virkeligheten skulle behandles, og dette forholdet ble ofte hovedtemaet i disse verkene.

Collage som kunstnerisk praksis oppsto som, var og er, en urban tradisjon. Den fant elementer i sin samtid og var et ideelt medium for å fange opp støyen, hastigheten, tiden og flyktigheten i det tyvende århundres urbane og industrialiserte tilværelse. Byen selv tredde frem som et velegnet symbol på den moderne eksistens, og dens krise. Det var dette miljøet som omgav de fleste kunstnere, og det var her de hentet både sitt fysiske og psykiske materiale fra.

Etter Picassos og Braques storhetstid ble teknikken overtatt som et av flere foretrukne uttrykk av dadaismens kunstnere. Retningen oppsto, som så mange avantgardistiske retninger, som en protest mot de eksisterende samfunnsforhold. Disse kunstnernes skyteskive var forskanset autoritet, kulturell og sosial stupiditet og hykleri, samt utnyttelsen av fortidens kunst som en død hand til å kvele nyskaping.¹⁵¹ Dadaistene opponerte kraftig mot den materialistiske kultur som de mente hadde startet 1. verdenskrig, den til da blodigste krigen i historien. Flere av kunstnerne hadde vært aktive soldater ved frontene, et utall av disse mistet også sine liv der. I ettertiden er det Marcel Duchamp som har blitt stående som den fremste eksponenten for retningen, og ble gitt heltestatus av en lignende retning som oppsto etter 2. verdenskrig, og som ble gitt navnet neodadaisme.

¹⁵¹ William C. Seitz, *The Art of Assemblage* (New York: The Museum of Modern Art, 1961), 33.

Håkon Bleken har lenge beundret og hentet inspirasjon fra kubistene Picasso og Braque.¹⁵² Mye av kubismens teorier kom til Bleken gjennom et annet tidlig forbilde for kunstneren, Georg Jacobsen og hans teorier om ”den konstruktive form”.¹⁵³ Bleken ble som tidligere nevnt introdusert for Jacobsens lære om billedbygging gjennom Jean Heiberg, som han var elev av ved Kunstakademiet i Oslo i tre år.

Georg Jacobsen underviste selv ved akademiet på midten av 1930-tallet. Jacobsen var sterkt influert av kubismens teoretiske problemstillinger, men fremstilte aldri selv noen samlet teori om kunsten. Det var i mye større grad snakk om virkemidler for å skape en følelse av rom i bildene. Utgangspunktet var at et maleri var en rektangulær, flat gjenstand og dette måtte respekteres av kunstnerne.¹⁵⁴ Farger og former i et maleri måtte bevisst oppbygges gjennom en harmonisering av kontraster og en geometrisering av elementene i bildet. Bakgrunnen for komposisjonen var ovaler, kjegler, trapeser, sirkler og andre geometriske former.

Denne linjen smelter hos Bleken sammen med bruken av kubismen som strukturerende prinsipp. Bildene bygges opp fra grunnen av. Collagen hos Bleken kan ses på som en fysisk og taktil videreføring av hans tidligere lærdom fra Kunstakademiet om billedstrukturering og komposisjon.

Det blir ofte referert til at Bleken bruker fotografier for å sette bildene i en samtidig kontekst. Det må i en slik sammenheng understrekes at det ikke bare er *hva* fotografiene avbilder som fungerer som en forbindelse til virkeligheten, men også det faktum at det dreier seg om fotografier som fysiske og kjente objekter fra hverdagen. Fotografier er for det meste fremstilt i kvadratiske og rektangulære former av papir, også når de er gjengitt i andre medier. Det er disse formene som blir de geometriske byggesteinene i Blekens monumentale collage komposisjoner.

Gjennom collagen brytes renessansens paradigmer om harmoni, skjønnhet, enhet og renhet i et kunstverk. Den forstyrrer helheten i verkene, og blir uromomenter i betrakterens resepsjon. Samtidig skaper objektene i collagen, som i de fleste tilfeller er gjenstander vi omgir oss med daglig, en assosiativ gjenkjennelse hos tilskueren. De gjør inngangsporten til denne kunsten lettere å forsere. Gjenkjennelsesmomentet aktualiserer verket på et personlig plan ved å inneha elementer vi har et nært forhold til, nemlig fotografiske objekter.

¹⁵² Nergaard, *Håkon Bleken*, 7.

¹⁵³ Nergaard, *Håkon Bleken*, 18.

¹⁵⁴ Nergaard, *Håkon Bleken*, 156.

På denne måten åpner Blekens bruk av fotocollage verket for betrakteren, gjør det tilgjengelig, personlig. Dette utsagnet må på ingen måte å forstås som at bildet blir enklere for betrakteren å forholde seg til. Det er snarere snakk om å tilføre bildene flere lag, både bokstavlig og symbolsk, som bidrar til å ekspandere bildets forståelseshorisont.

Fotomontasje

Rundt 1920 begynte kunstnere som Hannah Höch, John Heartfield (opprinnelig Helmut Herzfelde) og George Grosz å eksperimentere med bruken av fotomontasje eller såkalte ”klebebild”. Overgangen mellom begrepene collage og fotomontasje kan være noe flytende. En fotomontasje er også en collage, men ikke omvendt siden sistnevnte også kan inneholde andre fysiske objekter.

En fotomontasje er et bilde satt sammen av fotografier, enten ”originaler” eller hentet fra annet materiale, som er limt på et bunnmateriale, av og til ispedd utklippet tekst.

Billedmaterialet kan bli lagt kant til kant eller overlappe hverandre. Fotografiene og teksten kommuniserer med hverandre for å statuere det ønskede budskapet. Selve montasjen kan også komme gjennom fremkalling av flere negativer på samme papir.

Hva som var så fascinerende med dette mediet, var det iboende paradoks som lå i fotomontasjen som uttrykk. Det kunne forvrengte realiteten ved hjelp av det mediet som skulle være et speilbilde av virkeligheten, fotografiet, og samtidig kritisere en virkelighetsforståelse basert på det samme mediet. Montasjens evne til å fordreie virkeligheten var egenskapen som gjorde den så velegnede og utsatt for å bli anvendt i propagandistisk øyemed. Dens kritiske anlegg kunne igjen brukes som virkemiddel mot dette, mot seg selv.

Den politisk anvendelige fotomontasjen

Fotomontasjen ble hyppig brukt av alle de politiske fraksjonene i Sovjetunionen og Europa i tiårene før 2. verdenskrig. Spesielt den marxistiske dialektikken så sin uttrykksform i fotomontasjen, hvor motsetninger så effektivt lot seg avbilde. Disse motsetningene ble paralleller til de kontrastene som eksisterte i samfunnet og dro tilskueren med inn i en politisk diskusjon omkring dette. På denne måten kan man si at fotomontasjen var politisk av natur.

Den tyske dadaismen benyttet denne teknikken til å kritisere den politiske situasjonen i Tyskland, og det var dadaistene i Berlin som videreutviklet den polemiske bruken av dokumentariske fotomontasjer. Andre deler av bevegelsen mente at disse la for mye vekt på et

politisk budskap i kunsten, men det var nettopp som politisk budskap denne teknikken ble hyppigst anvendt.

De russiske konstruktivistene benyttet seg av fotomontasjer for å støtte det nye sovjet regimet. Her var montasjen spesielt velegnet, siden denne nye unionen ikke hadde et felles språk enda. Montasjene ble da billedfortellinger eller fotoreportasjer med et klart politisk budskap. Slike billedfortellinger kunne også anvendes på andre områder. Aleksander Rodchenko benyttet seg av slike som illustrasjoner til dikt av Vladimir Mayakovsky. Det var imidlertid ikke utelukkende den radikale venstrefløyen som anvendte fotomontasjer, nazistene brukte samme metode for å fremme sin sak.

Etter dadaistene overtok surrealistene fotomontasjen som en yndet uttrykksform. Det manipulerte fotografiet var glimrende i retningens søken etter å fremstille det irrasjonelle. De så hvordan fotografiets overhengende mantra som virkelighetsavbildning ga spennende resultater i møtet med manipulasjonen som teknikk.

John Berger hevder i essayet *The Political Uses of Photomontage* at fotomontasjens særegne fortrinn ligger i det faktum at de fragmenter som er blitt klippet ut, beholder sin velkjente fotografiske tilstedeværelse.¹⁵⁵ Gjennom å appropriere bilder fra andre medier og sette dem sammen i nye konstellasjoner, blir de gitt et nytt lag av mening uten at den tidligere betydningen forsvinner helt. På denne måten blir vi også gjort oppmerksomme på de tilfeldighetene som konstituerer budskapet i den opprinnelige konteksten fotografiet ble brukt, være det i aviser eller bøker. Denne ideologiske forkledning som passer fotografiene så bra at den blir umulig å skjelve fra sluttresultatet, blir avslørt for hva det er.¹⁵⁶ Fremstillingen selv viser oss hvordan den opprinnelig bedrar oss. På denne måten blir det stilt spørsmål til fotografiets lange tradisjon som virkelighetsfragmenter, som fanget erfaring.

Collage eller fotomontasje?

Er bakgrunnen i *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse* en collage eller en fotomontasje? Det er ikke videre komplisert å finne argumenter som kan støtte begge ståstedene. Bakgrunnen består utelukkende av fotografier, men disse kommuniserer ikke med hverandre. De arbeider ikke sammen mot å gi et samlet budskap. Den eneste kommunikasjonen som foregår er mellom bakgrunnen og de malte elementene, og av denne grunn er denne bakgrunnen å betrakte som en collage, nærmere bestemt en fotocollage.

¹⁵⁵ John Berger, "Political Uses of Photomontage", i *The Look of Things*, red. Nikos Stangos (New York: The Viking Press, 1971), 185.

¹⁵⁶ Berger, "Political Uses of Photomontage", 186

Bildene er ikke et uttrykk for et konkret politisk ståsted med et underliggende partipolitisk program. Det hadde kanskje vært nærliggende å forstå billedteppet som et anti-nazistisk standpunkt, men med utgangspunkt i den visuelle ubestemmeligheten og den fraværende kategoriseringen av innholdet, er det mer nærliggende å tolke dette i en generell retning.

For Bleken er det naturlig å hente bilder fra sitt eget erfaringsforråd når han velger fotografier, på samme måte som han gjenbraker motiver fra egen billedverden når han maler. Kunstneren hadde førstehånds kjennskap til Tyskland, riktignok ikke under 2. verdenskrig, men snarlig etter gjennom hans deltagelse i Tysklandsbrigaden. På denne måten var det ikke Nazi-Tysklands allment kjente herjinger og grusomheter rettet mot andre nasjoner og folkeslag som utelukkende ble en del av hans erfaringsgrunnlag, men like mye hvilke konsekvenser krigen fikk for landet selv. På denne måten blir ingen moraliserende pekefinger rettet mot en bestemt fløy av de involverte partene, krigens lidelser blir generelle. De involverer alle og ingen. Anklagen rettes mot tilstanden krig og deres partisipanter, og Blekens fotocollager blir en bestialitetens historie i billedform.

Fotografiene

Når Håkon Bleken benytter seg av fotografier er det i de fleste tilfellene snakk om fotografier hentet fra de trykte mediene og ofte reportasjefotografier. Bakgrunnen i *Nedtagelse* og *Madonna tar av seg glorien* er dekket av disse. Maleriene og fotografiene i disse komplimenterer hverandre i tillegg til den sentrale tituleringen. Ingen av disse elementene er i stand til å formidle det ønskede budskapet alene.

Bleken begynte tidlig å benytte seg av egne og andres fotografier som inspirasjon og utgangspunkt for sine bilder. ”Fotografiene er der som en stadig påminnelse om realiteten i de menneskelige følelser som er både utgangspunkt og mål for arbeidet.”¹⁵⁷ Akkurat hvordan fotografiene blir brukt varierer. Av og til er fotografiet en inspirasjonskilde, andre ganger er de til stede i verket. Sistnevnte er tilfellet i de verkene som har fått hovedsete i denne oppgaven.

Den antatt første gangen Bleken anvender et fotografi som utgangspunkt for et verk er, ifølge Jan Brockmann, i forbindelse med kulltegningen *Natt* fra 1967, hvor et avisfotografi er

¹⁵⁷ Trygve Nergaard, *Håkon Bleken: Bergen Kunstforening 26.mai – 18.juni 1978, Oslo Kunstforening 14.september – 1.oktober 1978 og Trondhjems Kunstforening 8.november – 3.desember 1978* (Bergen: Bergen Kunstforening, 1978), 2.

benyttet som forelegg.¹⁵⁸ I denne sammenhengen hevder Brockmann at det ikke er fotografiene selv som er utgangspunktet og materialet kunstneren benytter seg av, men etterbildene, det som hekter seg i bevisstheten og nekter å slippe taket.¹⁵⁹ Det er disse mentale erfaringsbildene som er grunnlaget for den delen av Blekens kunstneriske produksjon som har fotografiet som inspirasjonskilde. Et tiår senere er lerretet dekket av fotografier som sørger for at bildene ikke bare er en del av kunstnerens bevissthet, men også betrakterens.

Fotografiene synes å få en mer sentral rolle i collagebildene med tiden. I de tidlige verkene, som *Korsvei* og *Navnløs triptyk I*, er det fotografiske materialet underliggende, vagt og krever en fysisk svært nær tilstedeværelse, godt syn og nærmest en lupe av betrakteren. Dette endrer seg. I *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse Trondheim* fra 1982 fungerer fotografiene i mye større grad som selvstendige elementer i verkene. Dette er mest fremtredende i det sistnevnte. En tydeligere dialog oppstår mellom de malte elementene og fotografiene.

Felles for alle disse collagebildene er at fotografiene tydeligvis ikke er innordnet i et hierarkisk forhold til hverandre. Selv om størrelsene på fotografiene varierer, gis det ikke noe inntrykk av at noen av dem er viktigere enn andre. Motivene er likestilte enten det dreier seg om grufulle krigshendelser eller uskyldige hverdagsscener.

Fotografiene som forbindelse mot virkeligheten og samtiden

Hensikten med fotografiene i bakgrunnen på bildene er å bidra til at problemstillingene Bleken tar opp i verkene knyttes direkte til sin samtid og nære fortid. De får ”en egen karakter av virkelighetsfragmenter” og på denne måten holdes kunsten opp mot ”en virkelighet den hverken kan eller vil frigjøre seg fra.”¹⁶⁰ På spørsmål om hvorfor kunstneren anvender fotografier på den måten han gjør, peker han på deres sjokkdokumenterende funksjon. ”Munch har sagt at fotografiapparatets begrensninger er at det ikke kan tas med i himmel og helvete. Men fotografiapparatet kan brukes i himmel og helvete i dag; det finnes ikke noe sterkere enn bildet av bulldoseren som skyver likhaugen foran seg i Auswitch,”¹⁶¹. Bildene i collageene skal avbilde det moderne samfunnets helvete. Et helvete som eksisterer i hverdagen og som betrakteren forpliktes til å få øynene opp for.

¹⁵⁸ Brockmann, ”Håkon Blekens kulltegninger”, 35.

¹⁵⁹ Brockmann, ”Håkon Blekens kulltegninger”, 37.

¹⁶⁰ Nergaard, *Håkon Bleken*, 61.

¹⁶¹ Wangen, *Håkon Bleken: Fragmenter*, 44.

Det er ikke noe historisk nytt at kriger, invasjon og fascistiske regimer er preget av menneskelig lidelse og grusomme hendelser. Det som er nytt på 1900-tallet er at vi nå har et medium til å registrere og videreformidle dette i bilder. Selv om fokuset på muligheten for billedmanipulasjon er stort, har bildene en overbevisende kraft som bevis på nærvær. I motsetning til maleriets imitative egenskaper kan man aldri i forbindelse med fotografiet, ifølge Roland Barthes, benekte at *tingen har vært der*, referenten har virkelig eksistert.¹⁶² På denne måten knyttes virkeligheten og fortiden sammen. Nå kan dette kanskje være et noe vanskelig utsagn å svelge med tanke på de manipulasjonsmulighetene som foreligger, men det er samtidig ingen tvil om at masseproduksjonen og massekonsumeringen av fotografier har tvangsåpnet øynene til massene. Selv om det fremdeles forekommer sporadisk, er det blitt vanskelig å benekte de grusomme og destruktive kreftene som fremvises fotografisk i massemedias krigsdekning.

I tillegg til å forene kunsten med samtiden og virkeligheten, bidrar fotografiene til å aktualisere kunstens samfunnsrelevans. Etter å ha vært gjennom en kunsthistorisk periode med ”kunst for kunstens skyld” på programmet, oppstod dette som et behov både fra kunstnerens og publikums side.

En av kunstens oppgaver er, ifølge Bleken, å forsonne menneskene med tilværelsen.¹⁶³ En i samtiden ganske tradisjonell og noe fremmed måte å forholde seg til kunst på. Denne funksjonen blir, ifølge kunstneren, vanskeligere og vanskeligere for kunsten. Forsoning gjennom kunst er ikke nok. Bleken noterer under dateringen 1977 at ”Kunsten kan ikke lenger alene få oss til å tåle denne verdens lidelse og smerte.”¹⁶⁴ Et utsagn som samsvarer med hva han sier i et intervju påfølgende år når han påpeker at ”Tidligere kunne kunstnere forandre verden. Jeg stiller meg sterkt tvilende til at de kan det i dag.”¹⁶⁵ Denne forsoningen som kreves må ifølge ham være av sosial, menneskelig og politisk art. Denne kunstens oppgave kan ikke løses av kunstneren alene. Hele samfunnet må bli delaktig i prosessen. Disse utsagnene er det er nærmest umulig ikke å stille seg noe undrende overfor. Har virkelig kunsten på et tidspunkt gitt mennesker styrke til å utholde verdens lidelse og smerte? Har det eksistert en tid hvor kunstnere kunne forandre verden?

Jan Brockmann er av en lignende oppfatning når han peker på at fotografiene fungerer som en objektiv motstand i Blekens bilder. De skal minne kunstneren om ”hans avmakt til å

¹⁶² Roland Barthes, *Det lyse rommet: Tanker om fotografiet* (Oslo: Pax Forlag - pax artes, 2001), 95.

¹⁶³ Bleken, ”Tanker fra en arbeidsperiode”, 8.

¹⁶⁴ Bleken, ”Tanker fra en arbeidsperiode”, 8.

¹⁶⁵ Bernhard Rostad, ”Viktigere for en kunstner å være kald enn varm”, *Dagbladet*, 3. mai, 1978.

forme verden etter sitt bilde”¹⁶⁶ De er til stede for å hindre kunstneren i å miste kontakt med de omgivelsene han og hans kunst er og blir en del av.

Både Blekens og Brockmanns ståsted må ses i sammenheng med modernismens forståelse av det autoritative og heroiske kunstnersubjektet. En moderne kunstner har tilgang til sannheter og innsikter som ikke er tilgjengelig menigmann, og kan bare nå allmennheten gjennom kunsten. Kunstverk og kunstner knyttes sammen i en egen sfære som både er uavhengig av og hevet over sine omgivelser. Bare glimtvis kan denne sfæren skimtes. I dette tilfellet blir fotografiene elementene som tar kunstneren og kunstverket ut av denne sfæren og inn i den fysiske nåtiden. Denne opphøyede statusen som Brockmann tilkjenner kunstnersubjektet er ikke langt unna Kants forherligelse av kunstneren som geniet som naturen gir reglene i kunsten gjennom.¹⁶⁷ En status som, historisk sett, blir noe svulstig.

Fotografiet og dets autentisitet

For Bleken blir fotografier en egnet måte å beskrive en ny tid på. ”Vår virkelighet er en annen enn bare for 20 år siden.”¹⁶⁸ Den best egnede måten å behandle denne virkeligheten på er å anvende dens egne elementer, i dette tilfellet fotografier. Selv om man allerede på siste del av 1800-tallet ble gjort oppmerksom på mulighetene til å manipulere et bilde, var de lenge i stor grad å anse som objektive avbildinger av virkeligheten og kunne ikke lyve. De manifesterte seg som direkte analogier. Det var snakk om ren fakta. Bak et kunstverk sto alltid en kunstner, en subjektiv bevissthet. Bak et fotografi var intet, bare teknikken som ble brukt for å frembringe det.

Gjennom fotografiene legitimeres kunstverkene, ifølge Bleken. De blir ”autentiske, i betydningen sanne.”¹⁶⁹ Deres sannhetsgehalt blir ubestridelig gjennom fotografiens tilstedeværelse. En betydelig makt er lagt i denne teknikkens hender.

På 1960-tallet begynte tankene å gå i retning av at fotografiet behandlet det reelle, men var samtidig annerledes enn realiteten.¹⁷⁰ Når vi så et bilde så vi en symbolsk gjengivelse av en hendelse, ikke den konkrete hendelsen. Et fotografi var ikke å se på som en presentasjon, men en re-presentasjon. Med dette prøvde man å rette oppmerksomhet mot det vanskelige

¹⁶⁶ Brockmann, “Håkon Blekens Korsvei”, 76.

¹⁶⁷ Immanuel Kant, “Critique of Judgement”, i *Art and Its Significance: An Anthology of Aesthetic Theory*, red. Stephen David Ross (New York: State University of New York Press, 1994), 128.

¹⁶⁸ Håkon Bleken, ”Virkeligheten og bildet”, *Dagbladet*, 1. februar, 1974.

¹⁶⁹ Bernhard Rostad, Viktigere for en kunstner å være kald enn varm”, *Dagbladet*, 3. mai, 1978.

¹⁷⁰ John Szarkowski, “Introduction to the photographer’s eye”, i *The Photography Reader*, red. Liz Wells (London, New York: Routledge, 2004), 99.

forholdet mellom fotografiet og virkeligheten. Mye av problemet ligger i det faktum at fotografiet skiller seg aldri helt fra sin referent i det ytre anliggende. Referentens insisterende tilstedeværelse er, ifølge Roland Barthes, fotografiets vesen, og det er nettopp dette som gjør det så fascinerende.¹⁷¹

Utover på 1970-tallet var dette holdninger man begynte å sette spørsmålstegn ved, og som siden, på 1980-tallet, ble utsatt for en massiv kritikk. Det var ikke lenger aktuelt å snakke om fotografiet som en mekanisk gjengivelse av virkeligheten. Vår forestilling om verden, forteller oss bare om våre forestillinger. Verden kan vi ikke med sikkerhet vite noe om. Nå forlot man ideen om re-presentasjon. Et fotografi kunne ikke representere noe i den virkelige verden, siden det ikke lenger fantes en objektiv virkelighet. Fotografiet forholdt seg til en subjektiv realitet via referanser og diskursive relasjoner.¹⁷² Bak ethvert fotografi var en subjektiv bevissthet som formet dets innhold, og dette ble hos mange kunstnere, som benyttet seg av dette mediet, det sentrale temaet i bildene.

Kameraet var ikke lenger sett på som det perfekte mediet til å registrere omgivelsene, men til å regissere omgivelsene. Fotografiet gikk fra å være den perfekte analogi, til i beste fall kunne gripes gjennom en allegori. De er utelukkende å anse som fragmenter satt sammen til en subjektiv helhet av en like subjektiv bevissthet.

Fotografiet i forhold til begrepene utstillingsverdi og kultverdi

Walter Benjamin skiller i essayet *Kunstverket i reproduksjonsalderen* mellom ytterpunktene kultverdi og utstillingsverdi hva kunstverkets funksjon angår. Hovedkvaliteten ved et kultbilde er dets utilnærmelighet.¹⁷³ Det historiske, auratiske kultbildet overleverer som tidligere nevnt religionens detronisering gjennom å bli en del av det originale kunstverket. Auraen og begrepet om autenticitet knyttes sammen.

Man har historisk sett gått fra et absolutt fokus på et kunstverks kultverdi, ifølge Benjamin, til en absolutt vekt på et kunstverks utstillingsverdi.¹⁷⁴ Det er reproduksjonsteknikkene som har sørget for denne vektforskyvningen. Disse bidrar til en ødeleggelse av kunstverkenes auratiske eksistens.

Spesielt er det gjennom fotografiet at utstillingsverdien trenger kultverdien tilbake over hele linjen. På et område innenfor fotografiet er imidlertid en motstand mot denne

¹⁷¹ Barthes, *Det lyse rommet: Tanker om fotografiet*, 14

¹⁷² Liz Wells, *Photography: A Critical Introduction*, med bidrag av Michell Henning, Patricia Holland, Martin Lister, Derrick Price og Anandi Ramamurthy (London: Routledge, 2003), 149.

¹⁷³ Benjamin, "Kunstverket i reproduksjonsalderen", 41(i fotnote).

¹⁷⁴ Benjamin, "Kunstverket i reproduksjonsalderen", 44.

prosessen fremdeles til stede, nemlig det menneskelige ansikt. Her tar bildets kultverdi tilflukt i ”kulten av minnet om de fjerne eller avdøde”.¹⁷⁵ Særlig gjelder dette, innlysende nok, den fotografiske portrettradisjonen.

Historisk er det når mennesket ikke lenger er kjernefokuset i fotografiene at utstillingsverdien overtar som kunstens hovedfunksjon på bekostning av kultverdien. Mens de fleste kunstteoretikerne i tiden så på dette som en utelukkende negativ situasjon,¹⁷⁶ er dette synet noe mer nyansert hos Benjamin. Den marxistisk influerte filosofen er positivt innstilt til at en auratisk kunstpersepsjon, gjerne foretrukket av borgerskapet, blir detronisert i favør massenes kunstpersepsjon som i mye større grad er tilknyttet reproduerbare objekter.

Roland Barthes foretar, som Benjamin, en kobling mellom fotografiet og en kult for de døde og minnene om disse, men han går utover at det i hovedsak angår fotografier av mennesker. Det øyeblikket et fotografi gjengir har allerede funnet sted, det er over, dødt, og kommer aldri tilbake. Han peker på det komiske aspektet ved at en fotograf kjemper for å gjøre et bilde ”levende”.¹⁷⁷ Det et fotografi viser eksisterer ikke lenger, det er dødt. Det som en gang var et subjekt foran kameraet blir et objekt i fotografiet. Et objekt uten liv, og subjektet får på denne måten en mikroopplevelse av døden.¹⁷⁸ Fotografiet blir en attest på at noe har eksistert.

Pressefotografiet

Den beste benevnelsen på fotografiene i bakgrunnen av *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse* er pressefotografier. Krigsfotografier er litt for snevert når også andre bilder er benyttet og begrepet dokumentarfotografi er altfor vidt. Sistnevnte blir beskrevet som en form, sjanger, tradisjon, stil bevegelse og praksis som omfavner blant annet straight photography, pressefotografiet og krigsfotografiet.¹⁷⁹

Pressefotografiet har to hovedfunksjoner. Det skal dokumentere en faktisk hendelse, samtidig som det skal fange vår oppmerksomhet, noe som gjerne skjer gjennom å dramatisere og sjokkere hendelsen den avbilder. Man kan si om pressefotografiet at det ikke bare *har* et budskap, det *er* et budskap. Det blir valgt ut blant flere, klippet og behandlet før det siden blir presentert med en medfølgende tekst. Det skal fra opphavets side ikke være noe tvil om hva dette skal forestille og hvilken virkning det skal ha på leseren. Det er dette redaksjonelle

¹⁷⁵ Benjamin, ”Kunstverket i reproduksjonsalderen”, 45.

¹⁷⁶ Essayet kom ut første gang i 1935.

¹⁷⁷ Barthes, *Det lyse rommet: Tanker om fotografiet*, 24.

¹⁷⁸ Barthes, *Det lyse rommet: Tanker om fotografiet*, 23.

¹⁷⁹ Liz Wells, *Photography: A Critical Introduction*, 74.

budskap som blir formidlet, og det ut i fra en allerede gitt forståelse av hva det skal representere. Denne usynlige definisjonsmakten som ligger i redaksjonen har stor innflytelse på publikumets forståelse av hva som til en hver tid foregår i verden.

Når det, som Bleken her gjør, blir tatt ut av sin opprinnelige kontekst er det kunstneren selv som styrer meningsinnholdet i bildene. Definisjonsmakten blir lagt i hans hender. Et fotografi endrer betydning ut i fra den sammenhengen det blir satt i og sett i. Med andre ord blir et fotografis meningsinnhold synonymt med dets bruksområde. I denne sammenhengen kan man si at Bleken både fratar og frigjør fotografiene fra den betydningen de ble tillagt som pressefotografier. Det er ikke lenger noen medfølgende tekst som tilfører bildene budskap. I stedet tolkes hvert fotografi i forhold til hverandre og det overordnede budskapet som kunstneren har malt på lerretet.

Barthes og pressefotografiet

Roland Barthes tar i artikkelen *The Photographic Message*¹⁸⁰ for seg pressefotografiet og peker på hvorfor det ikke kan brukes samme fortolkningsverktøy på disse som på andre tekster, bilder og fotografier. Pressefotografiet står ikke alene, men er hele tiden avhengig av å kommunisere med minst en annen struktur, nemlig teksten. Det har, ifølge Barthes, vært rettet alt for lite fokus på hvordan disse to strukturene komplimenterer hverandre, og på hvilket meningsinnhold som blir tillagt slike bilder.

Et fotografi, i dette tilfellet et pressefotografi, er selvfølgelig ikke det samme som virkeligheten, men det er den perfekte analogi til denne, og det er nettopp denne analogien som, i hverdagssammenheng, definerer fotografiet. Det er ikke nødvendig å kodifisere dette forholdet mellom objektet og dets bilde. Barthes påstår at, på grunn av denne analogien til virkeligheten, er det fotografiske bildet et budskap uten kode.¹⁸¹ Dette budskapet er ikke endelig, men endrer seg kontinuerlig. Dette er imidlertid ikke det eneste budskapet som er å finne i et fotografi.

Det fotografiske paradoks består i at det eksisterer to budskap side om side. Det ene er uten kode, den fotografiske analogien, det denotative budskap, og den andre med kode, bildet som lesbar tekst eller bildets retorikk, det konnotative budskap.¹⁸² Paradokset her ligger ikke i sammenstillingen av det denotative og det konnotative budskapet, dette er ifølge Barthes

¹⁸⁰ Roland Barthes, *Image-Music-Text*, oversatt og redigert av Stephen Heath (London: Fontana Press 1977), 15-31.

¹⁸¹ Barthes, "The Photographic Message", 17.

¹⁸² Barthes, "The Photographic Message", 19.

uunngåelig i alle former for massekommunikasjon, men i at det konnotative budskapet er derivert fra et budskap uten kode.¹⁸³

Barthes betviler pressefotografiens denotative egenskaper. Dette gjelder spesielt i politisk sammenheng. Et slikt fotografi taler aldri for seg selv. Det kan alltid leses på flere kontrasterende nivåer. Hvis imidlertid en slik denotativ egenskap eksisterer er det ikke på hva vi ubetenksomt omtaler som det nøytrale og objektive nivået, men snarere tvert imot på nivået av absolutt traumatiske bilder. Det definitive traumat suspenderer språket og blokkerer meningsdannelsen.¹⁸⁴ Med andre ord, det absolutt traumatiske pressefotografiet går ”rett inn” hos betrakteren uten å gå via en fortolkning. Sjøkkfotografiet er strukturert uten signifikant, uten kunnskap og unndrar seg verbal kategorisering. Man kan tenke seg en slags lov, jo mer direkte traumat er, dess mindre angripelige blir dets konnotasjoner. Fotografiets mytiske¹⁸⁵ effekt er omvendt proporsjonalt med dets traumatiske effekt.¹⁸⁶ Ikke ulikt hva John Berger senere sier om krigsfotografiet.

Fotografiet i krig

Den første krigen som ble omfattende fotografert gjennom hele den perioden den varte, var den amerikanske borgerkrigen (1861-1865).¹⁸⁷ Siden den gang har det hjemmesittende publikum vært forsynt med fotografier fra krigshandlinger over hele verden. Selv om 1900-tallet utvilsomt var et grusomt århundre tanke på hva krigsherjinger angår, er det verdt å spørre seg om ikke en av de store forskjellene fra tidligere ligger i det faktum at det nå er en selvfølge at alle får en visuell tilgang til grusomhetene, og på denne måten blir tvunget til å ta stilling til det som blir avbildet. De vanligste bildene utover på 1900-tallet er av heroiske soldater fra den side det lesende publikum sympatiserer med. Objektiv, kritisk journalistikk har aldri vært sterkt forbundet med krigsrapporteringer.

Under 2.verdenskrig er det ikke lenger utelukkende soldatene som har kameranlinen rettet mot seg. Skillet mellom stridsmenn og sivile viskes ut, og fra nå av blir fokuset vel så mye rettet mot den lidende sivilbefolkningen som de kjempende soldatene selv.¹⁸⁸

¹⁸³ Barthes, “The Photographic Message”, 19.

¹⁸⁴ Barthes, “The Photographic Message”, 30.

¹⁸⁵ Begrepet myte hos Barthes favner om seg. Myten oppstår når man drenerer historien for tegn, for så å sette sammen disse tegnene til hendelser som presenterer universelle sannheter. Det historiske/kulturelle blir forvandlet til det naturgitte. De kan leses i medias, reklamebransjens underliggende budskap, de er sosialt bestemte konstruksjoner omgjort til en selvfølgelighet. Den moderne myten er under kontinuerlig endring og er ikke lenger en statisk narrativ, men en diskurs i konstant transformasjon.

¹⁸⁶ Barthes, “The Photographic Message”, 31.

¹⁸⁷ Wells, *Photography: A Critical Introduction*, 72.

¹⁸⁸ Wells, *Photography: A Critical Introduction*, 74.

Heretter går utviklingen mot at krigsfotografiene får en stadig større plass i mediebildet, og innholdsmessig bryter disse stadig nye grenser hva sjokkerende grusomheter angår. De foreslåtte årsakene til dette fenomenet er motstridende. Det kan på den ene siden være et krav fra publikum om å bli vist sannheten, mens det på den andre siden kan være snakk om en avstumping av leserne som medfører at det må stadig mer vold og terror til for at det sensasjonshungrige publikum skal bli mett.¹⁸⁹ Ren idealisme satt opp mot ren kynisme, men de fleste er vel å finne på en skala mellom disse ytterpunktene.

Den siste krigen der journalister og fotografer kan bevege seg fritt og ikke blir utsatt for offentlig sensur er Vietnamkrigen. Bildene herfra fikk en avgjørende rolle for krigsmotstanden som økte i takt med billedreportasjene fra krigen. Myndigheten fikk øynene opp for fotografiens destruktive og konstruktive krefter, og siden har spørsmålet om sensur stått sentralt. Fra nå av styres krigsfotografen i stor grad av statsmakten og publikum får bare se det som er ønskelig at de skal se. Samtidens utbredte bruk av mobilkameraer har imidlertid lekket ut krigsbilder som i utgangspunktet ikke var ment for offentligheten. Slike bilder kan få store konsekvenser for de involverte partene, noe som den siste av Irak-krigene har gitt eksempler på.

Hva er det så med disse bildene fra krig og krigstilstander publikum finner så frastøtende attraktivt? John Berger hevder i artikkelen *Photographs of Agony*¹⁹⁰ at de nærmest bokstavelig talt fengsler oss. Vi blir overveldet av innsynet i dette øyeblikket av menneskelig lidelse, og fylles både av fortvilelse og indignasjon. Fotografiet blir dratt ut av sin tidsmessige sammenheng og eksisterer uavhengig av denne, men leseren av bildet har en tendens til å føle dette tidsbruddet som sin egen personlige moralske utilstrekkelighet.¹⁹¹ På denne måten føles tilstedeværelsen som konstant, og ikke som en avbildning av en historisk tilbakelagt hendelse, noe som ethvert fotografi alltid er. Denne utilstrekkeligheten er vel så sjokkerende for leseren som selve handlingen i fotografiet. På denne måten blir fotografiene avpolitisert. Det dreier seg ikke lenger om hvilke side man står på rent politisk. De blir bevis på en generell menneskelig tilstand som anklager ingen og alle.¹⁹²

Det er nettopp disse egenskapene Bleken søker når han maler *Nedtagelse* og *Madonna tar av seg glorien* på en bakgrunn av fotografier hentet fra denne motivkretsen. Det moralske

¹⁸⁹ John Berger, "Photographs of Agony", i *The Photography Reader*, red. Liz Wells (London, New York: Routledge, 2004), 288.

¹⁹⁰ Berger, "Photographs of Agony", 288-290.

¹⁹¹ Berger, "Photographs of Agony", 289.

¹⁹² Berger, "Photographs of Agony", 290.

aspektet ved bildet er en anklagelse mot et hvert samfunn som velger å lukke øynene for hendelsene siden det ikke skjer ”her”, for det skjer aldri ”her”, og derfor angår det oss aldri direkte. Verkene stiller ingen spørsmål til hvorfor dette skjedde, men ønsker kun å dokumentere og kommentere at det skjedde, uten at noen grep inn.

Fotografiets opphav i fokus

Med jevne mellomrom har det blitt stilt spørsmål ved Blekens fotografianvendelse, blant annet i en artikkel i *Dagbladet* i 1974, hvor foranledningen var at Bleken hadde brukt et fotografi hentet fra *Dagbladet* som utgangspunkt for en av sine kulltegninger. Noen små endringer var gjort, men opphavet var ikke til å ta feil av. Det ble pekt på at ”reproduksjon uansett teknikk er forbudt uten opphavsmannens samtykke”.¹⁹³ Spørsmålet ble da om det er snakk om en reproduksjon, eller om det kun var en inspirasjonskilde til et selvstendig kunstverk.

I den samme artikkelen uttaler Harald Flor ”Når man møter et reportasjefotografi, så søker man ikke fotografen, men oppfatter bildet som en objektiv, mekanisk meddelelse. Bak et kunstverk derimot tror vi å fornemme et klart menneskelig subjekt.”¹⁹⁴ Det er tydelig her at Flor legger utelukkende vekt på fotografiets såkalt dokumenterende egenskap. Et syn som ikke var uvanlig på det tidspunktet denne artikkelen ble skrevet. Dette er også ståstedet Bleken innehar når han i 1974 svarer på tiltale i en artikkel fra samme avis hvor han sier at det kunstneriske sluttresultatet er det sentrale og at ”Utgangspunktet for et bilde er da også helt uinteressant.”¹⁹⁵ Det blir bare interessant når kunstneren transformerer egenopplevelsen av bildet til et formspråk som gjør det mulig for andre å ta del i denne opplevelsen.

Argumentasjonen Bleken og Flor her kommer med, må ha vært ansett som noe tvilsom i 1974. I 2008 virker resonnementet ytterligere spekulativt. Fotografier ble innlemmet i Åndsverkloven i 1995. Det er lite sannsynlig at deler av Blekens anvendelse av fotografier på 1960-1970-tallet hadde tålt dagens lys eller dagens lovverk hva opphavsrett angår.

Fotografi og moral

Det er et utall moralske betenkeligheter rundt fenomenet fotografi, og kanskje spesielt krigsfotografier. Moralske innvendinger følger fotografiet fra det blir ”skutt” til det blir

¹⁹³ ”Dagbladet-foto inspirerte Håkon Bleken: Moderne kunst reiser spennende problem: Inspirasjon – plagiat”, *Dagbladet*, 25. januar, 1978.

¹⁹⁴ ”Dagbladet-foto inspirerte Håkon Bleken: Moderne kunst reiser spennende problem”, *Dagbladet*, 25. januar, 1978.

¹⁹⁵ Håkon Bleken, ”Virkeligheten og bildet”, *Dagbladet*, 1. februar, 1974.

kontekstuel presentert for et publikum. I krigssituasjoner skjer det hele tiden at mennesker blir objekter for linsen uten at de har hatt mulighet til å uttale seg i forhold til om de ønsker å bli fotografert eller ikke. Selv etter en slik tillatelse er det verdt å stille spørsmålsteget ved om objektet vet sitt eget beste i en slik situasjon, for det er nettopp objekter de blir i møte med denne teknikken og dens mestere.

Når en fotograf i en slik sammenheng velger å ta et bilde av et menneskes lidelse, er dette i stor grad på bekostning av å være delaktig i å frigjøre mennesket fra lidelsen. Han er til stede som observatør og skal ikke delta aktivt. Det er den samme tilstanden som formidles gjennom fotografiet, man blir passive observatører i møte med den aktive krigføringen.

Susan Sontag holdt i 1975 et foredrag med tittelen *Photography within the humanities* og viste her til en samtale med fotografen Richard Avedon for å belyse de moralske problemstillingene knyttet til krigsfotografering.¹⁹⁶ Et fotografi av Avedon er forøvrig utgangspunktet for Bleken kulltegning *Stormen* fra 1973. Avedon tilbrakte syv uker i Saigon under Vietnamkrigen og tok en rekke bilder av napalm ofre, hodeløse mennesker, mennesker uten hender og lik dekket av sår og arr.¹⁹⁷ Avedons moralske betenkeligheter startet ikke under selve tagningen, bildene måtte tas, men i ettertid når spørsmålet om publisering av dette materialet blir aktuelt. Er det riktig å publisere disse bildene? Er det riktig å ikke gjøre det? Hensynet til ofrene og deres etterlatte bør veie tungt i en slik situasjon, men når ofrene er objektivisert gjennom kameraet er dette ofte en byrde som blir enkel for fotografen å bære. Hvis deres menneskelighet ikke var utgangspunktet for at bildet ble tatt, er denne menneskeligheten ikke et argument som det tas hensyn til i publiseringen. Målet helliger midlene.

Bruken av fotografier i *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse* tar det moralske spørsmålet et steg videre i forhold til Avedon. Fotografiene har allerede vært gjengitt i pressen før Bleken benytter dem i sine collager. Selv om det er enkelt å si i slike tilfeller at fotografiene allerede er i omløp, fritas ikke kunstneren i forhold til et moralsk ansvar.

Flertallet av fotografiene er av soldater. En uniform er i seg selv et uttrykk for en offentlighet, de færreste anvender en slik bekledning i privat sammenheng. Saken stiller seg noe annerledes når fotografiene avbilder ofrene for krigen, enten skadede og døde.

¹⁹⁶ Susan Sontag, "Photography within the humanities", i *The Photography Reader*, red. Liz Wells (London, New York: Routledge, 2004), 59-66.

¹⁹⁷ Sontag, "Photography within the humanities", 62.

Andre bilder igjen er hentet fra mer hverdagslige sammenhenger og viser mennesker som hygger seg i lystig lag. Gjennom Blekens appropriasjon blir de alle satt inn under en felles fane. Det assosiasjonsmønsteret som skapes av kunstneren, setter dem inn i en krigssammenheng, selv om ikke alle i utgangspunktet har en naturlig tilhørighet her. Dette er på ingen måte moralsk uproblematisk. Bleken selv ville antakelig gjenta en parole om at utgangspunktet for et bilde er uinteressant og at det kunstneriske sluttresultatet er det vesentlige.¹⁹⁸ Noe det spørres om de avbildede ville sagt seg enig i. Å gå fra å være avbildet ved et restaurantbord til å bli symboler på krig, vold og dekadanse hadde vel falt de fleste tungt for brystet. Flere slike fotografier er å finne i fotocollagen til *Nedtagelse* i Trondheim.

Appropriasjon og forbruksgjenstander

Når Håkon Bleken benytter seg av andres fotografier som utgangspunkt for egne verker, approprierer han disse fotografiene. Med appropriasjon menes å ta i besittelse gjerne uten nødvendigvis en legitim autoritet til å gjøre nettopp dette. Innenfor kunsten blir begrepet brukt om kunst og kunstnere som benytter seg av elementer og motiver fra blant annet andre kunstnere og hverdagens forbruksvarer. En fremgangsmåte som tidlig ble tatt i bruk av dadaisten Marcel Duchamp, og som senere ble en egen retning innenfor den postmoderne diskurs, blant annet representert av Sherrie Levine og Richard Prince. Disse kunstnerne produserer nye bilder ved å reprodusere andres. I motsetning til Bleken som i stor grad bearbeider bildene han approprierer, foretar disse kunstnerne få eller ingen endringer i billedmaterialet. Levine er kanskje mest kjent for å ha refotografert sentrale verker av de kjente fotografene Walker Evans og Edward Weston, mens Richard Prince fant sitt utgangspunkt i blant annet reklamemateriale som i hans kjente refotografering av The Marlboro man. I begge tilfeller er det i denne sammenhengen snakk om kunstnere som ikke produserer fotografier, de bokstavelig talt *tar* dem, og det skal heller ikke være noen tvil om hvor de har tatt dem fra. De setter kjente kunstbegreper som originalitet, autentisitet, opphav, ja selv termen ”kunstner” under radikal kritikk.

I essayet *Forfatteren som produsent* påpeker Walter Benjamin at fotografiet har ”lykkes å gjøre fattigdommen, ved å oppfatte den på en modernistisk-perfeksjonistisk måte, en gjenstand for nytelse.”¹⁹⁹ Fattigdom og nød og kampen mot dette har med andre ord blitt en forbruksgjenstand. Det modernistiske fotografiet forskjønner sine omgivelser med et

¹⁹⁸ Håkon Bleken, ”Virkeligheten og bildet”, *Dagbladet*, 1. februar, 1974.

¹⁹⁹ Walter Benjamin, ”Forfatteren som produsent”, i *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, utvalg, innledning og oversettelse av Torodd Karlsten (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1975), 115.

mantra om at alt er vakkert og på denne måten blir fokuset rette mot skjønnheten i bildene, på bekostning av et fokus rettet mot innholdet. Fotografier er noen av de hyppigst konsumerte forbruksgjenstandene i det vestlige samfunnet. Ingen fortærer daglig så mange fotografier som vi gjør. Motivene som avbildes i fotografiene følger med på lasset, også de blir forbruksgjenstander, uavhengig av hva de avbilder.

Hvilke fotografier velges?

Fotografiene avbilder som tidligere nevnt hendelser fra 2. verdenskrig. Når Bleken på siste del av 1970- tallet tar opp igjen bilder fra denne krigen er det for et publikum som ikke nødvendigvis har hatt et direkte forhold til hendelsene. Det er over 30 år siden krigen var slutt. I denne perioden må det antas at en jevn strøm av fotografier ble tilgjengelige for det norske publikum som fikk tid til å ta disse innover seg. Det er imidlertid verdt å se på hvilke bilder som Bleken velger å bruke, og ikke minst hvilke som blir utelatt.

Fotografiene som velges er relativt anonyme bilder fra en tilstand av krig. Noen avbilder direkte krigshandlinger, andre indirekte gjennom attributter assosiert med krigføring. Andre igjen er tilsynelatende fra ganske uskyldige hverdagsscener. Sistnevne angår spesielt *Nedtagelse* i Trondheim. Det er ytterst få av fotografiene som alene viser direkte grusomheter. Det er sammenstillingen og mengden av materiale som oppfattes som brutal og bestialsk. Spesielt når det er satt sammen med den religiøse tematikken som tradisjonelt berører forestillinger om fromhet og renhet.

Kunstneren benytter seg av et billedmateriale som ikke inneholder de ikoniske bildene fra krigen. Fotografierne av det utbombede Dresden, atombombene i Japan, slagskipenes kirkegård ved Pearl Harbour og ikke minst likhaugen i Auschwitz er ikke representert i det fotografiske materialet. Disse bildene sett enkeltvis, er alle selvstendige symboler på krigens grusomme herjinger. Bildene har en så sterk tilstedeværelse i vår kultur at det er lite trolig at de kan kommunisere med en helhet.

Dette kommer klart til syne når Bleken i 2002 velger å presentere en mer samtidig hendelse i verket *11. september 2001* (ill. 19), i lignende form som *Nedtagelse* og *Madonna tar av seg glorien*. En hendelse som dessverre ikke trenger noe nærmere presentasjon. For mange unge samtidskunstnere er dette deres Auschwitz, det absolutte nullpunktet. Disse fotografiene står så sterkt i den samtidige bevissthet at de mister sin kraft på papiret. Bildene som er etset på netthinnen som etterbilder er så uendelig mye mer intense enn hva de er som fotografiske objekter. Vi ser bare de altfor kjente fotografiene, ikke kunstverket som helhet.

Noe som Bleken mer eller mindre bevisst unngår i *Nedtagelse* og *Madonna tar av seg glorien* når han velger dette mer generelle og anonyme fotografiske billedmateriale.

Organiseringen av fotografiene i *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse*

Trygve Nergaard peker på at bakgrunnen på *Madonna tar av seg glorien* minner om filmstrips, ved at monteringen av fotografiene stedvis er markert med vertikalt ordnede penselstrøk. Dette for å understreke bildets dokumenterende karakter.²⁰⁰

Det er på den annen side også nærliggende og fruktbart i sammenhengen å trekke inn serielle kunstverk med fotografi som utgangspunkt som referanse for struktureringen av disse verkene. Med serielle kunstverk menes her bilder som danner en serie som er organisert ut fra et forhåndsdisponert ordningsprinsipp. En slik serialitet ble spesielt praktisert fra 1960-tallet og utover innenfor retninger som popkunst, opkunst og minimalisme.

Måten fotografiene er organisert på i både *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse* er ikke ulik grid-strukturer²⁰¹ vi ser hos kunstnere som Gerhard Richter, Francis Bacon og Andy Warhol. Selve denne strukturen er ikke et nytt element i Blekens kunst. Gitterverk er et visuelt motiv han hyppig benytter seg av fra midten av 1960-tallet og utover.²⁰² Dette har vært sett i sammenheng med Bleken beundring av den britiske kunstneren Francis Bacon. Øivind Storm Bjerke omhandler Blekens kulltegninger når han trekker parallellen: ”En enkelt burliknende konstruksjon som innhegner mennesket er en grunnstruktur som vi finner igjen i Francis Bacons kunst”²⁰³ Videre nevnes det at inspirasjonen som er utgangspunktet for Blekens grids ikke bare er hentet fra Bacon, men også romantikkens vindusutsikter.²⁰⁴

Bleken har selv uttalt sin fascinasjon og beundring for Bacon. Hva han finner så uimotståelig hos den britiske kunstneren er at hans kunst, uavhengig av motiver, er absolutt ekte, hensynsløs, rå og intenst vakker.²⁰⁵ I denne sammenhengen var det nettopp Bacons portretter Bleken refererte til. Det er ikke mye tvil om at Bacon har vært en sentral inspirasjon for Bleken, men fokuset her bør ikke utelukkende legges på de formale elementene ved Bacons kunst. Han anvendte med jevne mellomrom gridstrukturer i sine portretter, men aldri så ofte at det kan regnes som en signatur fra kunstnerens side. Det dreier seg bare om et utvalg. Det som gjorde Bacons kunst så attraktiv for Bleken var dens uovertrufne evne til å forene lidelse og skjønnhet. Det var denne evnen som ble forløsende for Bleken. Bacons

²⁰⁰ Nergaard, *Håkon Bleken*, 102.

²⁰¹ Grid-strukturer oversettes best til rutenett, gitterstrukturer. Jeg velger å bruke uttrykket på engelsk.

²⁰² Brockmann, ”Håkon Blekens kulltegninger”, 37.

²⁰³ Storm Bjerke, ”Bilder som kritisk praksis”, 50.

²⁰⁴ Storm Bjerke, ”Bilder som kritisk praksis”, 50.

²⁰⁵ Håkon Bleken, ”Kunstens kår og vilkår”, www.aftenposten.no/meninger/kronikk (tilgjengelig 2. april 2008).

radikalt forvridde figurfremstillinger var fruktbare forbilder ”for hvordan angst, destruksjon og oppløsning kunne behandles malerisk.”²⁰⁶

Det er imidlertid verdt å se litt utover Bacon og romantiske vindusutsikter når det gjelder inspirasjoner til gridstruktur og serialitet. Bjerke peker på at popkunsten hadde legitimert anvendelsen av kommersielle teknikker i kunsten, samt bruken av masseproduserte objekter som fotografier som utgangspunkt. Den hadde også åpnet opp for resirkulering av foreliggende bilder uten hensyn til opphavsrett.²⁰⁷

Bleken nevner i en kronikk fra 1966 at popkunsten er en retning som har ”akseptert at begrepet tilværelse er synonym med den ytre tilværelse, innebefattet alle dens uttrykk og gjenstander.”²⁰⁸ Popkunsten blir her tolket som en retning som ikke er samfunnskritisk, bare samfunnsillustrerende. Det nevnes ikke i sammenhengen hvilke kunstnere innenfor retningen Bleken har i bakhodet.

Hos den amerikanske popkunstneren Andy Warhol fungerer repetisjon og serialitet, ifølge Hal Foster, både som drenering av signifikanten og som forsvar mot affekt.²⁰⁹ Dette er kjente elementer innfor psykoanalysen. Her skulle man konfrontere traumet for å kunne overkomme det. Dette er, ifølge Foster, ikke helt i regi med hva Warhol ønsker. Hans repetisjoner reproducerer ikke bare traumatiske effekter, de produserer dem også. De fungerer både som et forsvar og som en produsent.²¹⁰ På den ene siden prøver man å beskytte seg mot en traumatisk hendelse, på den andre siden får man nærmest en besettelse i forhold til denne hendelsen, som tvinger en til å oppsøke den igjen og igjen.

Warhol er kanskje mest kjent for sine suppebokser og filmstjerner, men produserte en mengde verk tidlig på 1960-tallet som avbildet tragiske dødsulykker og selvmord. Bildene som helhet har i ettertid blitt kalt Warhols *Disaster* serie. En av tolkningene av disse går ut på at Warhol ønsker å vise hvordan massemedienes repetisjon av grusomme bilder gjør oss immune overfor disse, altså som Foster nevner en drenering av signifikanten. Thomas Crow betrakter imidlertid Warhols tidlige verker som nærmest sosialrealistiske og mener at repetisjonen av et fotografisk bilde ikke nummer betrakteren, men kan øke hans sensitivitet i

²⁰⁶ Thorkildsen, ”Å være immatrikulert ved et veldig følelsenes univers”, 109.

²⁰⁷ Storm Bjerke, ”Bilder som kritisk praksis”, 60.

²⁰⁸ Håkon Bleken, ”Moderne kunst – valg eller tilfeldighet?”, *Dagbladet*, 17. november, 1966.

²⁰⁹ Hal Foster, ”The Return of the Real”, i *The Return of the Real* (Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1996), 131.

²¹⁰ Foster, ”The Return of the Real”, 132.

forhold til bildets innhold²¹¹. Andre igjen hevder at seriell kunst speiler hvordan mareritt arter seg som tilbakevendende bilder i hodene våre når vi sover, og det serielle er med på å gjøre oss oppmerksomme på og forsterker det grusomme innholdet.

Andy Warhol anvender samme fotografi som utgangspunkt for sine kunstverk. Disse blir riktignok ofte tilskjært og skyggelagt noe ulikt. Bildene er generelt strengt strukturelt organisert i grids. Håkon Bleken bruker forskjellige fotografier, men disse er tematisk nært knyttet til hverandre. Hans bilder er på ingen måte like strengt strukturert og organisert, men tar form av grids. Dette er, som tidligere nevnt, stedvis understreket med vertikale penselstrøk.

Hovedfokuset i *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse* er ikke fotografiene, men de malte elementene. En forståelse av verkene er ikke desto mindre helt avhengig av disse elementenes dialog med bakgrunnen. Fotografiene i bunnen på de nevnte verkene har ikke til hensikt å frata det enkelte bildet dets gjennomslagskraft. Her er ingen uttømming av dets dystre energi, snarere tvert i mot. Disse fotografiene kan med letthet tolkes som den vestlige verdens repeterende mareritt. Et mareritt som ikke begrenset seg til søvnens timer. Århundret hadde sett to rystende verdenskriger innenfor et kort tidsintervall. Mylderet av bilder kan utvilsomt ha en overveldende effekt på betrakteren, men har på ingen måte en lammende virkning.

²¹¹ Thomas Crow, "Saturday Disaster: Trace and Reference in Early Warhol", i *Modern Art in the Common Culture* (New Haven & London: Yale University Press, 1996), 61.

Kapittel 6. Allegori

Modernisten Bleken

Håkon Bleken er, ifølge Åsmund Thorkildsen, sett i kunsthistorisk perspektiv en svært sen modernist.²¹² Både kunstnerens selv og ikke minst sentrale kunsthistorikere knyttet til ham som Trygve Nergaard og Jan Brockmann, har bidratt til å underbygge dette.

Harald Flor påpekte imidlertid allerede i 1980 postmodernistiske trekk ved Blekens kunst.²¹³ Flor begrunnet denne påstanden ved å peke på at Bleken tok i bruk det brede spekteret av billedskapende muligheter som lå i den postmoderne retningens innsikt i at det ikke lenger eksisterte noe selvsagt hegemoni innenfor kunstfeltet. Ingen perioder hadde forrang. En kunstner sto fritt til å anvende kunsthistorien etter eget ønske og behov. Andre elementer som kan tas inn for å underbygge en påstand om at Bleken hører hjemme innenfor den postmoderne diskurs er hans figurative formspråk, dragningen mot litteraturen og litterære motiver, hans anvendelse av gamle symboler ikledd samtidige klessdrakter og hans sammenblanding av teknikker, i *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse* utklippede fotografier og oljemaling, som tilfører bildene en dimensjon av taktil og formal urenhet. Han bryter tvert med den modernismen Greenberg frontet, som skulle utforske maleriets egne grenser med fokus på form, farge og flate og nærmest fremføre formalistiske monologer på lerretet, samtidig som han tar avstand fra synet på kunst som en egen sfære, uavhengig av de øvrige samfunnsstrukturene.

Hva Bleken var uenig med Greenberg i, var hans overfokusering på de formale aspektene ved et maleri. De formale momentene måtte aldri prioriteres på bekostning av innholdet. Formen var til stede for å formidle den meningen kunstneren hadde lagt i verket. Det er samtidig nettopp denne oppvurderingen av innholdet som plasserer ham innenfor modernismens rammer. Mens tilhengerne av Greenbergs modernisme anvendt abstraksjon som formspråk, så Bleken på det abstrakte som et sinnets begrep.²¹⁴ Det ligger i opplevelsen kunstneren får av en gjenstand som ønskes formidlet til betrakteren.

Kunst er, for Bleken, fortettet virkelighet. Det er alvor, ramme alvor. Det finnes knapt noe mer alvorlig enn kunsten. Her er intet av postmodernismens fjollerier med ”de store spørsmålene”, hos denne kunstneren får disse stå uten hermetegn. Når Blekens kunst er fulle kunsthistoriske referanser er det ingen ahistoriske og egalitære holdninger å spore. Fortidens

²¹² Thorkildsen, ”Å være immatrikulert ved ”et veldig følelsenes univers”, 123.

²¹³ Harald Flor, ”Fra slaktehuset til Reitgjerdet”, *Dagbladet*, 1. desember, 1980.

²¹⁴ Håkon Bleken, ”Tanker om kunst”, *Morgenbladet*, 6. desember, 1969.

og samtidens store mestre blir behandlet med den ytterste respekt. Noe annet har aldri vært et alternativ.

Allegori - definisjon og opphav

Allegoribegrepets lange historie og kompleksitet gjør det vanskelig å ha et entydig forhold til det. En allegori kan i denne sammenhengen sees på som en gjennomført billedlig fremstilling av abstrakte begreper i diktning eller billedkunst. En sansemessig fattbar fremstilling av et abstrakt begrep ved hjelp av et bilde.²¹⁵ Allegori har vært både en retorisk figur, en dramatisk form og et tolkningsredskap, og har historiske røtter tilbake til antikken.

Ifølge Walter Benjamin, er allegorien et produkt av renessansens revitalisering av antikken og middelalderens kamp mot hedenske guder og dens lære om det syndfulle kjød.²¹⁶ Denne kombinasjonen bidro til at menneskets eksistensform ble satt i sammenheng med skyld.²¹⁷ I romantikken ble imidlertid symbolet den foretrukne uttrykksformen i billedkunsten, på bekostning av allegorien. Sistnevnte, ble det argumentert, egnest seg best som illustrasjoner, ikke kunst. Allegorien lå for nært opptil skriften. Et maleri av en mann med ljå og timeglass fungerte som en allegori for døden, men samme effekt ble oppnådd om man skrev ordet ”Døden” med stor, klar skrift på veggen.

Mye av kritikken mot allegorien som uttrykksform blir hos Benjamin snudd til dens positive egenskaper. Allegorien er, ifølge ham, ikke en billedteknikk, men et uttrykk slik som språket og skriften er det.²¹⁸ Det at allegorien bruker tegnet slik som skriften, er dens styrke. Symbolet ble derimot sett på som den abstrakte ideen i fysisk form. Det som kjennetegner symbolet var, ifølge Friedrich Creuzer, ”Det momentane, det totale, det uutgrunnelige i dets opprinnelse, det nødvendige”²¹⁹. Symbolet ga direkte innsikt i, og en større forståelse av, skjønnhet og guddommelighet. Forskjellen mellom symbolet og allegorien var at ”sistnevnte betegner bare et allment begrep eller en idé som er forskjellig fra den selv; den første er den anskueliggjorte, legemliggjorte ideen selv.”²²⁰ Mens symbolet henvender seg til følelsene, søker allegorien en rasjonell og kjølig respons hos betrakteren. Sistnevnte forutsetter en gitt kunnskap og referanseramme av sitt publikum.

²¹⁵ Walter Benjamin, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, fra innledning av oversetter Thor Inge Rørvik (Oslo: Pax Forlag, 1994), 18.

²¹⁶ Rørvik, fra Innledning i Benjamin, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, 19.

²¹⁷ Rørvik, fra Innledning i Benjamin, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, 19.

²¹⁸ Benjamin, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, 171.

²¹⁹ Benjamin, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, 172.

²²⁰ Benjamin, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, 173.

Allegoriens funksjon er å antyde at det eksisterer flere nivåer i et verk som korresponderer med hverandre, og at hvert av disse nivåene kan tilby ulike tolkninger. Gjennom denne antydningen bidrar det allegoriske verket med å styre retningen for tolkningen av det. Full forståelse av en allegori innebærer i prinsippet at alle disse nivåene blir gjort tilgjengelige og blir forstått, noe som til syvende og sist ikke lar seg gjøre. På denne måten fremkommer allegorien nærmest som en utholdenhetstest for intellektet. Det sentrale blir da prosessen, søken etter en større innsikt, kanskje rettere sagt en uoppnåelig, endelig innsikt.

Walter Benjamins revaluering av allegoribegrepet

I 1925 forfattet Walter Benjamin *Det tyske sørgespilletts opprinnelse* hvor han påpeker, etter hans syn, misforholdet mellom symbol og allegori i romantikken hva anseelse angår. Allegoriens eneste positive funksjon var som symbolets antitese, det skulle ”danne den mørke bakgrunnen som symbolets lyse verden skulle utheves mot.”²²¹

Dyrkelsen av symbolet blir av Benjamin satt i sammenheng med en tendens til en forherligelse og opphøyelse av mennesket til guddom. Spesielt i romantikken ble det fullkomne individet satt inn i et uendelig frelseshistorisk forløp, som et symbolsk bilde skulle ”det skjønne gå ubrutt over i det guddommelige.”²²² Benjamin på sin side erstattet *symbolet*, og dets direkte innsikt, med *tegnet* som representerer avstanden mellom det fysiske objektet og dets meningsinnhold. Tegnet var, ifølge ham, en del av allegoriens uttrykksform.

Symbolenes meningsinnhold er uforanderlig, noe som gjør dem statiske og ensformige. Allegoriens meningsinnhold er i konstant endring. De foreldes, ”fordi det sjokkerende tilhører deres vesen.”²²³ Gjennom denne foreldingen ligger allegoriene tilbake, tømt for mening. Heretter ligger ansvaret for meningstilførselen hos allegorikeren. Allegoriene er nå bundet til de meningene de blir tildelt.²²⁴ En slik relativisering av tingens meningsinnhold er årsaken til at allegorien senere ble omfavnet av kunstfeltet.

Noe av det mest fruktbare med allegorien var, ifølge Benjamin, at her lå den eneste muligheten til å få meningsfull kunnskap om fortiden. De historiske fragmentene måtte gripes gjennom allegoriske fortolkninger, og bare slik kunne man få tilgang til en form for opprinnelig mening. En mening som ellers hadde gått tapt for oss. Et eksempel på et historisk

²²¹ Benjamin, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, 169.

²²² Benjamin, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, 169.

²²³ Benjamin, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, 192.

²²⁴ Benjamin, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, 192.

fragment som gir mening gjennom allegorien er ruinen. Ruinen er allegoriens historiske tilstedeværelse i nåtiden, ikke som en hyllest til det evige livet som prosess, men et uttrykk for det uimotståelige forfallet som livet også er en del av. ”Allegorien er i tankenes rike hva ruinen er i tingenes rike”.²²⁵ Den er uunnværlig i en meningsskapende prosess. ”For innsikten i tingenes forgjengelighet og omsorgen for å redde dem fra evigheten, er ett av det allegoriskes sterkeste motiver.”²²⁶ Allegorien er en måte å uttrykke verdens forgjengelige og flyktige natur. Tanker som dette gjorde at både Benjamin og allegorien ble uimotståelig for kunstnere innenfor den postmoderne diskurs, som fant mye av sitt materiale i nettopp menneskets avfall for å understreke forgjengeligheten i tilværelsen.

Thor Inge Rørvik hevder at i *Det tyske sørgespilletts opprinnelse* er mennesket en forening av skyld og forgjengelighet, skyldig natur, kjød.²²⁷ Han sier videre at det er gjennom dette Benjamin kan utrope liket til en ”urallegori”. Benevnelsen, liket som urallegori, er det Rørvik selv som står for. I selve avhandlingen av Benjamin er den eneste som omtales som ”urallegorisk” Satan som gjennom fallet tok sitt eget liv for å frigjøre seg fra det hellige, for på denne måten å få kunnskap om det stofflige, materien.²²⁸ Det som lokker ved denne skikkelsen er skinnets av frihet, selvstendighet og uendelighet.

Liket på sin side, og forgjengeligheten den representerer, er også en del av allegoriens endestasjon, nemlig oppstandelsens allegori. Hendelsene på Golgata ”er da ikke bare et sinnbilde på tomheten i all menneskelig eksistens.”²²⁹ De bidrar til at allegorikeren våkner i Guds rike. Liket går fra å være den ugjenkallelige allegori over menneskets forgjengelighet til å bli en representant for Kristi legeme, som igjen gir lovnader om oppstandelse og evig liv. Nettopp denne siste gjenstanden, den absolutte allegori, som skulle sikre den endelige innsikten i det forkastede, vender seg troløst til det motsatte. Melankolikerens bunnløse dypsindighet vendes fra døden til livet.

Walter Benjamin avslutter *Det tyske sørgespilletts opprinnelse* med å belyse hvordan absolutte begreper som det onde og det gode, gjennom sin allegoriske utforming blir til subjektive fenomener, ”de er ikke virkelige, og det de fremstår som har de bare fra melankoliens subjektive blikk”²³⁰. Kunnskap om det onde er en subjektiv kunnskap som mennesket kan nå gjennom kontemplasjon. Kunnskap om det gode følger av praksis. På

²²⁵ Benjamin, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, 186.

²²⁶ Benjamin, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, 237.

²²⁷ Rørvik, fra Innledning i Benjamin, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, 19.

²²⁸ Benjamin, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, 244.

²²⁹ Benjamin, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, 245.

²³⁰ Benjamin, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, 246.

denne måten er kunnskap om det onde og det gode ”en motsetning til all faktisk kunnskap”,²³¹ fordi det er kunnskap som ikke har noen gjenstand. Disse størrelsene er og forblir relative og subjektive, og kan derfor ikke settes på endelig begrep.

Dette underfundige verket av Walter Benjamin ble publisert for første gang i 1928. Det var tre år tidligere blitt underkjent som doktoravhandling. Verket var uvirksomt noen tiår før det ble tatt inn i varmen. Først på 1970-tallet fikk verket sin gjennomslagskraft, og tankene ble videreutviklet av poststrukturalister og postmodernister som Paul De Man og Craig Owens.

Craig Owens og den postmoderne allegori

Craig Owens har vært en betydningsfull kunstteoretiker innenfor etterkrigsretningen postmodernismen/poststrukturalismen. Retningen og dens virkemidler gjorde seg gjeldende innenfor kunst og litteratur internasjonalt fra 1960-1970-tallet, men først tidlig på 1980-tallet ble begrepet vanlig å bruke i omgang med kunst på den nasjonale arenaen. Retningen kom på bakgrunn av en reaksjon mot modernismens strenghet, formalisme og purisme, samt elitepreg og fordring om universalitet.²³²

I en artikkel fra 1986 beskriver Erik Mørstad det postmoderne billedsyn som en malerisk uttrykksmåte som kjennetegnes av en draging mot det figurative, det litterære, den subjektive visjon, private bekjennelser, mytologiske temaer, allegorier, en relativistisk bruk av kunsthistorisk sitater og formspråk i egne verk, og en visualisering av allmenngyldige symboler på livet, døden, evigheten og kjærligheten.²³³ Mens modernistene følte seg fremmedgjorte og forlatte i det moderne samfunnet, så postmodernismens kunstnere de frigjørende mulighetene i nettopp dette fremmede og utenforstående som kom til uttrykk gjennom en dyrkelse av det individuelle.

Den postmoderne diskurs bærer preg av et fravær av normative strukturer, hvor tvetydigheten i seg selv blir både et virkemiddel i, og et grunnlag for, meningsproduksjon. Kunstens stoff kunne finnes hvor som helst. Borte var det hierarkiske synet på kunsthistorie og dyrkingen av fortidens store mestere. Det var ikke lenger nødvendig med en dyptgående forståelse av de tidligere tiders kunst for å kunne skape et gyldig uttrykk for sin samtid. Kunsthistorien representerte et forråd av muligheter. Kunstneren sto fritt til å vandre som en

²³¹ Benjamin, *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*, 247.

²³² Arnfinn Bø-Rygh, ”Hverdagen som estetikk: Nivelleringen av estetiske idealer er en av betingelsene for dagens postmodernisme”, *Samtiden*, nr. 4 (1986): 15.

²³³ Erik Mørstad, ”Provokasjon og aksept: Fra det moderne til det postmoderne i norske billedkunst”, *Samtiden*, nr. 4 (1986): 54.

nomade i historien og benytte seg av de motiver og uttrykk som til enhver tid var mest formålstjenelig i forhold til hvert enkelt kunstverk.²³⁴

En av hovedforskjellene mellom denne retningens tankemåte til forskjell fra tidligere, lå i deres fraskrivning av muligheten til å finne en endelig, opprinnelig mening i objekter og hendelser. Den tidligere søken ble erstattet med å finne en eller flere plausible forklaringer. Denne relativiseringen sprer seg til alle samfunnsområder, og sannhetsgehalt er ikke lenger et anvendelig begrep.

Craig Owens deler mye av Benjamins grunnleggende tanker om allegorien i *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*,²³⁵ blant annet Benjamins syn på allegorien som historiens redningsmann. Gjennom historien har allegorien hatt sin funksjon i avstanden mellom fortiden og nåtiden. Fortiden hadde vært fullstendig utilgjengelig for nåtiden hvis den ikke kunne forstås gjennom en allegorisk refortolkning. Allegorien tiltrekkes av de historiske fragmentene på samme måte som den tiltrekkes det uperfekte og mangelfulle, for det er gjennom slike utilstrekkeligheter den har mulighet til å fremvise sitt meningsproduserende potensial.

En allegori oppstår, ifølge Owens, når en tekst dobles av en annen tekst.²³⁶ Som eksempel på dette bruker han det gamle testamentet og hvordan dette blir en allegori hvis man leser det som en prefigurasjon for det nye testamentet. En tekst leses med andre ord gjennom en annen tekst. Det som er interessant er hva som skjer når dette forholdet eksisterer innenfor et kunstverk. Allegoriske bilder er approprierte bilder, allegorikeren skaper ikke bilder, men konfiskerer dem.²³⁷ Et allegorisk kunstverk forstås og leses på denne måten gjennom et annet kunstverk. Dette er ikke et forsøk på å duplisere det appropriert verkets mening, men å erstatte denne og tilføre kunstverket en ny meningsdimensjon. Det er her Owen finner den første forbindelsen mellom allegori og samtidskunst.²³⁸ Kunstnere som Sherrie Levine og Richard Prince refotografert bilder av henholdsvis tidligere kunstfotografer og kjente reklamekampanjer, som gjennom denne refotograferingen eller appropriasjonen skaper selvstendige kunstverk.

²³⁴ Harald Flor, "Det nye maleriet – palett-punkere og nomader i kunsthistorien", *Samtiden*, nr. 2 (1983): 28.

²³⁵ Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", i *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, red. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillmann og Jane Weinstock (California: University of California Press, 1992), 52-69.

²³⁶ Owens, "The Allegorical Impulse", 53.

²³⁷ Owens, "The Allegorical Impulse", 53.

²³⁸ Owens, "The Allegorical Impulse", 54.

Det at det er nettopp fotografier som er benyttet som utgangspunkt er ingen tilfeldighet. Man kan ikke undervurdere fotografiets allegoriske potensial. Dette potensialet representerer vår lengsel etter å fiksere det flyktige, det forgjengelige, i et stabilt og stabiliserende bilde.²³⁹ Fotografiet presenterer oss for et fragment av den sammenhengen det var tatt i. For at et fotografi i det hele tatt skal kunne være meningsbærende er det helt og holdent avhengig av en kontekst. Et fotografi skiller seg aldri fra sin referent, men blir heller aldri det samme som den.

Forståelsen av fotografier som fragmenter bidrar til, ifølge Owens, at det fra 1950-tallet og utover ble mer og mer vanlig med fotomontasjer. Her viser Owens til Benjamin og sier at det vanlig praksis i allegorien med en endeløs opphopning av fragmenter, uten noe klart mål eller mening.²⁴⁰ Andre teoretikere, som Angus Fletcher, har sett på dette fenomenet fra et psykoanalytisk ståsted og peker på den kompulsive ritualiteten i allegoriske strukturer, og peker på den formildnende effekten et slikt ritual kan ha på en følelse av angst og fremmedgjøring.²⁴¹ Noe som samtidig gjør den særs velegnet til å formidle denne følelsen. Allegorien blir i en slik sammenheng strukturert gjennom en ritualistisk nødvendighet.

Den kompulsive serialiteten som preger kunstproduksjonen av kunstnere som Sol LeWitt, Andy Warhol og Carl Andre, blir dermed hos Owens et berøringspunkt mellom samtidskunsten og allegorien.²⁴² Disse kunstverkernes utforming gjenkaller den tradisjonelle definisjonen av allegorien, innenfor retorikken, som en enkel metafor introdusert i en kontinuerlig serie.²⁴³ Det serielle og sekvensielle blir selve strukturen i kunstverkene signert disse kunstnerne.

Noe av kritikken som har vært rettet mot Craig Owens er i forhold til at han får allegorien til å omfavne det meste av den kunst som har vært produsert de siste 30-40 årene. Siden verden er utelukkende subjektivt opplevd innenfor den postmoderne diskurs, er allegoriens ytterste grenser ikke-eksisterende. Alt blir en allegori.

²³⁹ Owens, "The Allegorical Impulse", 56.

²⁴⁰ Owens, "The Allegorical Impulse", 56.

²⁴¹ Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* (New York: Cornell University Press, 1964), 292.

²⁴² Owens, "The Allegorical Impulse", 56.

²⁴³ Owens, "The Allegorical Impulse", 57.

Håkon Bleken og allegorien

Allegorien brukes ofte som uttrykksform når det ønskelige motivet i bildet eller teksten vanskelig lar seg beskrive direkte. Ordene og bildene strekker ikke til. Allegorien viser til ”noe annet som ikke kan uttrykkes direkte, det være seg Gud, fornuftens motsetninger eller det opphøyde, det som er *for* stort til å kunne omtales annet enn på en indirekte måte.”²⁴⁴ Disse størrelsene mister sin mening når de står umiddelbart tilgjengelige.

Bleken uttaler noe lignende i et intervju når han peker på at noen ord, hans eksempler i sammenhengen er *Gud* og *elske*, er ødelagte. ”De må renvaskes på en eller annen måte. Og det kan kanskje gjøres ved å la være å bruke dem en stund, bruke andre ord. Dette er også kunstens problem i dag. Når den helhetstradisjon som disse ordene bar, er brutt i stykker, kommer ismene som forsøk på å finne veien tilbake til paradiset.”²⁴⁵ Det er nettopp gjennom allegorien Bleken finner en form disse store ordene lar seg uttrykke i. De store tankene formidles gjennom motiver hentet fra blant annet litterære verk som igjen omhandler disse tankene allegorisk.

Betrakteren er i samme sensitive forhold til de store ordene som kunstneren og krever et billedspråk som ikke tar disse ordene i direkte besittelse. En mer direkte uttrykksform kunne fort blitt oppfattet som svulstig og klisjéaktig. Gjennom å formidle innholdet gjennom en henvisning til en annen tekst eller bilde forhindres dette uønskelige utfallet. I *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse* er henvisningen i første omgang til kunsthistorien og de bibelske tekstene. I tillegg til dette kommer referansen til krig og lidelser gjennom fotocollagen.

I allegorien lå det for Bleken en mulighet til å stagge sin egen følelsesmessige involvering i kunsten. Et til tider brennende engasjement både privat og offentlig, er ikke alltid like forenelig med beregnede kynisme og det å stille seg utenfor stoffet. Dette må til, ifølge kunstneren, for at følelsene som blir formidlet i hans maleri, skal være ekte.²⁴⁶ Allegoriens henvendelse til intellektet framfor følelsene gir kunstverkene den balansen mellom disse polene som kunstneren ønsker.

Perioden Bleken selv mener han er en del av bærer preg av en transittilstand. Noe vi som mennesker må igjennom, med håp for en forbedret tilværelse i fremtiden. Allegorien blir i hans kunst en figurativ teknikk til å formidle en opplevd verden og en registrering av fraværet av troen på absolutte sannheter i denne. Samtidig er det en lengsel og søken etter disse sannhetene.

²⁴⁴ Rørvik, fra Innledning i Benjamin, *Det tyske sørgespilletets opprinnelse*, 9.

²⁴⁵ Egeland, ”Ghetto gutten i Blekens verk”, 17.

²⁴⁶ Bernhard Rostad, ”Viktigere for en kunstner å være kald enn varm”, *Dagbladet*, 3. mai, 1978.

Innenfor postmoderne teori ble det ikke lenger lagt vekt på allegoriens uforløste potensial, men fraværet av dette som en verdi i seg selv. Dette er tanker modernisten Bleken hverken kan eller vil omfavne. Kunstneren skriver i 1965 at ”Det er meget som tyder på at vi befinner oss i et av disse menneskehetens traumatiske sjokktilstander, hvor en ny bevissthet er i ferd med å fødes, et nytt bevissthetstrinn i ferd med å erobres.”²⁴⁷ Det gamle må gå i oppløsning for å forløse det nye. Postmodernismen og dens relativisering var nok ikke den nye bevisstheten kunstneren ønsket seg. Den friheten denne diskursen la opp til var for omfattende, og innebar en fraskrivning av ansvar som ikke Bleken kunne slutte seg til.

²⁴⁷ Håkon Bleken, ”Er kunsten vår veiviser til virkeligheten?”, *Morgenbladet*, 30. april, 1965.

Oppsummering og avsluttende kommentarer

Hva er det så med denne avhandlingen som har bidratt til en utvidet forståelse av *Madonna tar av seg glorien og Nedtagelse*? Det er på sin plass med en oppsummering.

Når Håkon Bleken for første gang presenterer disse maleriene kan man se på dette som en videreutvikling i forhold til kunstnerens tidligere kunstproduksjon, men flere nye grep er også å skue. Jeg har forsøkt å vise hvordan verkene, i et historisk perspektiv, kan forstås både som kulminasjoner og innovasjoner. Mye av grunnlaget er lagt i kunstnerens tidligere produksjon, men en redegjørelse ut over dette er også nødvendig. Hans tidlige forståelse av at bilder skal bygges opp fra grunn av blir fornyet gjennom blant annet at han denne gangen bruker fotografier som byggesteiner. Den samfunnskritiske holdningen som trer tydelig frem i kulltegningsseriene blir temaet som motivene avbilder i disse byggesteinene, og gjennom kulltegningene blir fotografier som inspirasjon og utgangspunkt en del av hans billeduttrykk. Gouachene blir inngangsporten tilbake til maleriet, små malingsfasetter er fremdeles å skue i de første utgavene av *Nedtagelse*. I *Korsfestelsen*, *Navnløs triptyk I* og *Korsvei* i St. Olavs kirke legges grunnlaget for bruken av en motivkrets tilknyttet kristendommen og de to sistnevnte verkene er også malt på en bakgrunn av fotocollage. Hans litterære utgangspunkt er lagt både i kullet og i de ulike maleriene med en faustisk motivkrets.

Bakgrunnen for motivene i *Madonna tar av seg glorien og Nedtagelse* er den klassiske kunstens mange *De hellige tre konger og Nedtagelse* som har lange tradisjoner innenfor kunsthistorien. Utgangspunktet er dermed ikke nødvendigvis hentet fra de religiøse tekstene som er bakgrunnen for denne kunsten, men er å finne i de tidligere kunstverkene.

Foranledningen for motivvalget i *Madonna tar av seg glorien og Nedtagelse* var studieturer til Italia, der spesielt ungrenessansens store mesterverk ble nøye studert. Her florerte det av store monumentale kunstverk med høytidlig innhold. En annen innfallsvinkel til slike komposisjoner kom til Bleken gjennom hans beundring for Arne Ekelands kunst, men mens Ekelands malerier hadde et klart partipolitisk budskap søker Bleken å formidle et ståsted som er hevet over dette. Den generelle tilstanden menneskeheten befinner seg er temaet i hans monumentale komposisjoner og dette er ikke et lystig syn. Denne tilstanden formidles både gjennom de maleriske elementene og den bakenforliggende fotocollagen.

De tradisjonelle motivene endres under Blekens penselstrøk. Jesu mor er avkledd og utslått. Glorien har hun selv tatt av seg. De hellige tre konger er fremstilt som tre slitne og

overgivende soldater. Korset i *Nedtagelse* står alene, frelserens fravær er påtagende, nærmest truende. Vi aner intet lykkelig utfall i noen av motivene. Grusomhetene som bokstavelig talt ligger til grunn for det hele har fått katastrofale konsekvenser for menneskeheten. Frelserens mor har tilsynelatende gitt opp og Kristus selv har øyensynlig forlatt oss. Kristendommens lære aktualiseres gjennom å ikle disse kjente kristne symbolene en samtidig klesdrakt, og gjennom å vise hvilke følger fraværet av denne læren har fått.

Gjennom denne teknikken med å male kristne motiver på samtidsfotografier tar Bleken et oppgjør både med kunst som religiøs kontemplasjon og kunst som skjønt skinn. Kunsten må ikke bare vise det bestående og værende, og på ingen måte være et tilfluktssted når verden omkring blir uutholdelig. Dette skal ikke være kunstens rolle i et moderne samfunn. Kunstens skal engasjere, belyse, og stille spørsmål ved de eksisterende samfunnsstrukturer, men ikke komme med eller foreslå noe konkret svar. Dette er ikke mulig hvis kunsten utelukkende forholder seg til sin egen, lukkede sfære, og på denne måten forkastes paradigmet ”kunst for kunstens skyld”. Et slikt ståsted er utgangspunktet for Theodor W. Adorno, og blir en del av Blekens teoretiske plattform.

Håkon Bleken har med tiden omfavnet betegnelsen ”litterær maler”, som ble gitt ham tidlig i sin kunstneriske karriere. I litteraturen finner kunstneren et uttrykk for de store tankene og ordene som han ønsker å formidle i sine bilder.

Spesielt viktig har Thomas Manns verk, *Doktor Faustus. Den tyske komponist Adrian Leverkühns liv fortalt av en venn*, vært. Roman følger Adrian Leverkühn, en særdeles talentfull komponist, som selger sin sjel til djevelen for å forløse sitt geni. Samtiden historien fortelles i er Tyskland under 2. verdenskrig, og Adrian fall blir parallellisert med Tysklands fall. De hadde begge inngått en avtale med sine respektive djevler og måtte betale prisen for dette. Dette verkets relevans for *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse* er både av teoretisk og substansiell art. Den kunstteoretiske dialogen som foregår mellom djevelen og Adrian tar form av en kritisk refleksjon over kunstens og kunstnerens eksistensgrunnlag. Skjønnhet som fiksjon og selvforherligelse må vike. Et realistisk formspråk må til for å beskrive lidelsen og nøden. Denne dialogen har hatt stor betydning for Blekens ståsted og hans tanker om legitimiteten av og i det hele tatt å produsere kunst.

Det andre relevante aspektet ved *Doktor Faustus* er dens skildring av Tyskland under forrige verdenskrig. Dette kan ha bidratt til at Bleken velger fotografier med denne krigen og dette landet som motiv. Både litteraturen og Blekens bilder har klare referanser til den til da

verste av alle kriger, 2. verdenskrig. Denne krigen er for begge kunstnerne selve symbolet på menneskelige grusomheter og lidelser. Mann hadde førstehånds kjennskap til krigen som ble utkjempet på tysk grunn. Bleken deltok i Tysklandsbrigaden i etterkrigsårene, og fikk sett på nært hold hvilke tragiske konsekvenser krigen hadde fått for Tyskland og dets folk.

Fotografiene i collagen er klippet ut av bøker, tidsskrifter og aviser, og limt opp på lerretet. Antallet og omfanget blir en sorgfull fotoreportasje over en tragedie uten sidestykke i den vestlige verden. Innholdsmessig har collagene flere likheter enn forskjeller. Det overhengende motivet er krig, mer spesifikt 2. verdenskrig. Soldater i ulike positurer og posisjoner dominerer billedflaten.

John Berger hevder at det som er så fascinerende med krigsfotografier er at de tilnærmet bokstavlig fengsler oss. Aspektet tid forsvinner i møtet med dette øyeblikket av menneskelig lidelse, og fyller publikum med en følelse av fortvilelse og indignasjon.

Mens denne collagen bare kan antydes gjennom malingen i den første versjonen av *Nedtagelse*, som befinner seg i Kiel, blir den mer og mer påtrengende gjennom *Nedtagelse* i Bergen og *Madonna tar av seg glorien*, før den er på sitt mest tydelige i *Nedtagelse* i Trondheim. I denne siste utgaven blandes også fotografier av tilsynelatende lykkelige omgivelser sammen med krigens grusomheter.

Det har blitt påpekt at Bleken utnytter tilfeldighetene i fotocollagen når han maler, og at fotografiene er klebet på lerretet uten noe bevisst organisering fra kunstnerens side. Fotografiene bærer utvilsomt heller preg av hastverk enn av en streng konstruksjon. Ikke alle står ”riktig vei”, og gliper og overlappinger mellom fotografiene oppstår over hele lerretet. Dette er allikevel det eneste som ensidig kan støtte en slik påstand. Det er meget mulig at ikke fotografiene er underlagt et rigid og gjennomgripende struktureringsprinsipp, men at et prinsipp eksisterer er det liten tvil om. Kommunikasjonen mellom fotografiene og penselstrøkene er flere steder svært tydelig, og er i det hele tatt sentral for forståelsen av verkene, en bevisst struktur er en forutsetning for denne forståelsen.

Håkon Bleken benytter seg tidlig av fotografier som belegg og inspirasjon for sin kunst, for siden å innlemme dem direkte i verkene. Det kan argumenteres for at den fysiske bakgrunnen i *Madonna tar av seg glorien* og *Nedtagelse* både er en fotocollage og en fotomontasje. Teknikker som begge tas i bruk av moderne kunstnere internasjonalt i de første tiårene av det forrige århundret. Det særegne med fotomontasjen er at den bruker fotografier til å fortelle oss at vi ikke kan stole på det vi ser i fotografier. Fremstillingen selv viser oss hvordan vi blir

manipulert av den. Det er mest nærliggende å kalle bakgrunnen for bildene fotocollager. En fotomontasje forutsetter en viss kommunikasjon mellom de ulike elementene i montasjen. Dette er ikke til stede i disse verkene av Bleken. Kommunikasjonen foregår utelukkende mellom de enkelte fotografiene og de malte momentene.

Bruken av mediet fotografi har en relativt kort, men intens historie. Vi utvikler oss mot en tilstand der vår forståelse av verden omkring oss mer eller mindre er grunnet i de fotografiene vi daglig konsumerer i hundretall. Dette er i stor grad en passiv konsumpsjon. Selv om de fleste av oss er klar over mediets manipulative egenskaper, være det tekniske eller redaksjonelle, har vi allikevel en særdeles naiv holdning til fotografier. Kanskje er det mengden av dem som gjør det vanskelig stadig å være på tå hev. Denne problematikken tar Bleken tak i allerede i kulltegningsseriene. Hans redaksjonelle og tekniske endringer bidrar til at uskyldige scener blir fremmedgjort ved titulering, utvisking og stilisering av motivet. Han er bevisst fotografiens overbevisende makt, men tar lite hensyn til det lovverket som er laget for å beskytte både dem og fotografene. Kunstneren vier heller ikke noe oppmerksomhet til spørsmålet om det er riktig å avbilde menneskene i den fotografiske bakgrunnen i den konteksten han gjør.

Hva kunstneren vektlegger i collagebildene er fotografiens direkte forbindelse mot samtiden. De vitner om at noe har funnet sted og det er i den sammenhengen de er å forstå som autentiske. Liten oppmerksomhet er viet problemfeltet fotografi og autenticitet i Blekens collagebilder. Dette er kanskje noe underlige med tanke på at dette er problemområder som blir indirekte berørt i kulltegningene.

Fotocollagen består av pressefotografier. Deres funksjon er å dokumentere en hendelse, samt fange vår oppmerksomhet. Den redaksjonelle definisjonsmakten som utøves før et bilde havner i trykken, er usynlig for det lesende publikum.

Åsmund Thorkildsen hevder at Håkon Bleken er å regne som en svært sen modernist. Så sen at han har rukket å ta innover seg en del av de mulighetene som postmodernismens grenseoverskridelser innebar. Han benytter seg av mye av det postmoderne billedspråket til å uttrykke sitt modernistiske ståsted. Kunstneren kunne aldri akseptere postmodernismens luftige og overfladiske behandling av sine omgivelser, men retningenes virkemidler, som allegorien, er han ikke fremmed for å ta i bruk.

En allegori kan i denne sammenhengen ses på som en billedlig fremstilling av abstrakte begreper i billedkunst eller diktning. Walter Benjamin sørger for en revaluering av

allegoribegrepet i *Det tyske sørgespillets opprinnelse*, etter at symbolet lenge har vært en foretrukket fremstillingsform. Allegorien egnet seg best som illustrasjon. Det lå for nært opp mot skriften til å kunne kalles kunst. Benjamin erstattet symbolet med *tegnet*. Tegnet var en del av allegorien som uttrykksform og representerte avstanden mellom det fysiske objektet og dets meningsinnhold. I en allegorisk billedfremstilling eksisterer flere nivåer som korresponderer med hverandre og tilbyr ulike tolkninger. På denne måten styrer i stor grad et allegorisk verk retningen for egen tolkningen.

I allegorien ligger, ifølge Walter Benjamin, vår eneste mulighet til å få meningsfull kunnskap om fortiden. Historiske fragmenter må gripes gjennom en allegorisk fortolkning for at det skal være mulig å få tilgang til en form for opprinnelig mening. Av denne grunn var allegorien en særdeles velegnet uttrykksform for å beskrive omgivelsenes flyktige og forgjengelige natur. Tanker som gjorde både Benjamin og allegorien uimotståelig for kunstnere og teoretikere innenfor den postmoderne diskurs.

Craig Owens er en av disse teoretikerne, og støtter seg til mye av hva Benjamin står for i artikkelen *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*. Her søker han å vise hvordan store deler av samtidskunsten kan ses i sammenheng med revalueringen av allegorien som uttrykksform i billedkunsten. Allegorien tiltrekkes det mangelfulle og uperfekte på samme måte som den tiltrekkes de historiske fragmentene. En allegori ser dagens lys når en tekst eller bilde dobles av en annen tekst eller bilde. Referansen til et foregående verk blir på denne måten en sentral del av forståelsen for et allegorisk verk.

Når Håkon Bleken benytter seg av allegorien som virkemiddel i billedfremstilling er det for i det hele tatt å kunne formidle de store tankene, de store ordene. Disse lar seg ikke lenger meddele direkte og referansen må gå via andre uttrykksformer, være seg bilde eller tekst.

Ved første øyekast kan det virke som Håkon Bleken mangler formale knagger til å henge sin innholdsorienterte kunst på. Hans formspråk endres omfattende med tiden, uten en tilsynelatende ytre sammenheng. Når han byr sitt publikum på overraskelser, er det av en slik ytre art.

Han har underveis i sin bane blitt beskyldt for å være en kunstner som ikke enda har funnet sin form. Dette er til en viss grad riktig, men det formalistiske aspektet ved kunsten er da heller ikke så viktig for kunstneren. Den tekniske utformingen kommer i andre rekke. Dens

egenverdi ligger i dens evne til å formidle budskapet. Av denne grunnen er det vesentlig å fokusere på innholdet i kunsten hans, emballasjen den kommer i er av underordnet betydning.

En dyptgående forståelse av Blekens kunst forutsetter, mer enn hos de fleste andre kunstnere, en gjennomgripende kjennskap til hele hans billedverden, og denne er svært omfattende. Det er ikke utelukkende snakk om de fysiske bildene. Hans kunst er erfaringsavbildninger, selvopplevd eller selvempatisert. Dette er årsaken til at han kontinuerlig gjenbruker motiver. Han blir ikke ferdig med dem fordi de er en del av hans indre, mentale virkelighet. En virkelighet han mer enn gjerne deler med sitt publikum.

Litteraturliste

Bøker

Ades, Dawn. *Photomontage*. London: Thames and Hudson Ltd., 1986.

Adorno, Theodor W. *Estetisk teori*, oversatt av Arild Linneberg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2004.

Andersen, Lisbeth Smedegaard. *Ecce Homo- Kristusfremstillinger i kunsten*. Fredriksberg: Forlaget ANIS, 1993.

Andersen, Merete Morken: "Tekst i bilder, bilder i språk: Om teoretiske problemer i møtet mellom litteratur og billedkunst, med utgangspunkt i Håkon Blekens illustrasjon til Hedda Gabler". Hovedoppgave: Universitetet i Bergen, 1992.

Barthes, Roland. *Det lyse rommet: Tanker om fotografiet*. Oslo: Pax Forlag - pax artes, 2001.

Benjamin, Walter. *Det tyske sørgespilletets opprinnelse*. oversatt av Thor Inge Rørvik. Oslo: Pax Forlag, 1994.

Bleken, Håkon. *Mellom fargene: Nedtegnelser*. Trondheim: Communicatio Forlag, 2002.

Bjerke, Øivind Storm, Gunnar Danbolt, Åsmund Thorkildsen og Svein Thorud. *Håkon Bleken: Betrakter og budbringer*. Oslo: Orfeus Forlag, 1997.

Brun, Hans-Jakob. "Maleriet 1940-1980". I *Norges Kunsthistorie: Inn i en ny tid*, syvende bind, redigert av Knut Berg. 93-240. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1983.

De Man, Paul. *Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven & London: Yale University Press, 1979.

Eckhoff, Audun. *Fokus 1950: Norsk billedkunst i etterkrigstiden*. Med bidrag av blant annet Steinar Gjessing og Karin Hellandsjø, redigert av Audun Eckhoff. Oslo: Spartacus forlag, 1998.

Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. New York: Cornell University Press, 1964.

Grøtvedt, Paul. *Moderniteten og post-modernismen*. Oslo: Aventura Forlag, 1987.

Hammer, Espen. *Theodor W. Adorno*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2002.

- Høiem, Per. *Håkon Bleken: Grafikk 1947-2003*. Oslo: Labyrinth Press, 2003.
- Janis, Harriet og Rudi Blesh. *Collage: Personalities, Concepts, Techniques*. Philadelphia: Chilton Company, 1962.
- Jervell, Jacob, Gunnar Danbolt og Ann Helen Bolstad Skjelbreid. *Jomfru Maria: Fra jødepике til himmeldronning*, redigert av Jacob Jervell. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1996.
- Johnsrud, Even Hebbe, Gunnar Sørensen og Bjørn Melby Gulliksen. *Norsk maleri 70-tallet*. Oslo: Tanum-Norli, 1980.
- Mann, Thomas. *Doktor Faustus: Den tyske komponist Adrian Leverkühns liv fortalt av en venn*, oversatt av Dag Østerberg. Oslo: Gyldendal, 2006.
- Nergaard, Trygve. *Håkon Bleken*. Oslo: Forlaget ARS, 1986.
- Ortega Y Gasset, José. *Kunsten bort fra det menneskelige*. Oslo: Cappelen forlag, 1949.
- Pettersen, Ingrid. "En komparativ analyse av Robert Smithson og Matthew Barney i lys av allegoribegrepet". Masteroppgave: Universitetet i Oslo, 2005.
- Seitz, William C. *The Art of Assemblage*. New York: The Museum of Modern Art, 1961.
- Sontag, Susan. *Om fotografi*. Oslo: Pax Forlag - pax artes, 2004.
- Torheim, Inge. "Individuelle tendenser og fellestrekk hos kunstnerne i Gruppe 5 1956-1962". Hovedoppgave: Universitetet i Oslo, 1994.
- Waldman, Diane. *Collage, Assemblage, and the Found Object*. New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1992.
- Wangen, Stein Slettebak. *Håkon Bleken: Fragmenter*. Kristiansund: Kom Forlag, 2003.
- Watt, Ian. *Myths of modern individualism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Wells, Liz. *Photography: A Critical Introduction*. Med bidrag av Michell Henning, Patricia Holland, Martin Lister, Derrick Price og Anandi Ramamurthy. London: Routledge, 2003.

Artikler og kataloger

Adorno, Theodor W. "Commitment". I *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, 779-83. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2003.

Barthes, Roland. "Rhetoric of the Image". I *Image-Music-Text*, oversatt og redigert av Stephen Heath, 32-51. London: Fontana Press, 1977.

Barthes, Roland. "The Death of the Author". I *Image-Music-Text*, oversatt og redigert av Stephen Heath, 142-48. London: Fontana Press, 1977.

Barthes, Roland. "The Photographic Message". I *Image-Music-Text*, oversatt og redigert av Stephen Heath, 15-31. London: Fontana Press, 1977.

Benjamin, Walter. "Forfatteren som produsent". I *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, utvalg, innledning og oversettelse av Torodd Karlsten, 107-21. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1975.

Benjamin, Walter. "Kunstverket i reproduksjonsalderen". I *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, utvalg, innledning og oversettelse av Torodd Karlsten, 35-64. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1975.

Benjamin, Walter. "Liten fotografihistorie". I *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, utvalg, innledning og oversettelse av Torodd Karlsten, 65-79. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1975.

Berger, John. "Photographs of Agony". I *The Photography Reader*, redigert av Liz Wells, 288-90. London, New York: Routledge, 2004.

Berger, John. "Political Uses of Photomontage". I *The Look of Things*, redigert av Nikos Stangos, 183-190. New York: The Viking Press, 1971.

Bibelen, Evangeliene i Det nye testamentet, 1-112. Oslo: Det Norske Bibelselskap, 1995.

Bjerke, Øivind Storm, "Bildets makt". I *Kistefos Museet: Norsk malerkunst gjennom 100 år*, redigert av Haakon Mehren, 56-74. Oslo: Kistefos-Museet, 1999.

Bjerke, Øivind Storm. *Håkon Bleken, Roar Wold: Med utsikt fra et felles vindu...: 5.januar – 23. februar 1997*, Trondhjems Kunstforening/Trøndelag Kunstgalleri. Trondheim: Trondhjems Kunstforening/Trøndelag Kunstgalleri, 1997.

Bjerke, Øivind Storm. *Håkon Bleken: Galleri Brandstrup*. Oslo: Galleri Brandstrup, 2001.

Bjerke, Øivind Storm. *Håkon Bleken: Nye malerier og pasteller: 1. april – 28. mai 2006, Haugar Vestfold Kunstmuseum*. Tønsberg: Haugar Vestfold Kunstmuseum, 2006.

Bjerke, Øivind Storm. *Håkon Bleken: Retrospektiv: 21. mai - 24. september 2006, Kistefos-Museet*, redigert av Arnt Fredheim, Oslo: Kistefos museet, Labyrinth Press, 2006.

Bjerke, Øivind Storm. *Håkon Bleken: Retrospektiv: 9.mai – 8.august 1999, Trondheim Kunstmuseum*. Trondheim: Trondheim Kunstmuseum, 1999.

Blehr, Karin. "Lidelsens anatomi – om Håkon Blekens billedverden". *Terskel*, nr. 5 (1991): 98-102.

Bleken, Håkon. "Sentimentalitet er usaklighet". *Arena*, nr. 2 (1981): 12-15.

Bleken, Håkon. "Tanker fra en arbeidsperiode". *Arena*, nr. 1 (1978): 4-11.

Bleken, Håkon. "Øvelse i virkelighet". *Samtiden*, nr. 2 (1969): 122-25.

Borgersen, Ivar og Rolf Rolfsen. "Håkon Bleken – i ramme alvor". *Arena*, nr. 1 (1980): 3-12.

Brockmann, Jan, Erik Egeland, Harald Flor og Trygve Nergaard. *Festskrift til Håkon Bleken på 60 års dagen 9. januar 1989*. Lillehammer: Humanistisk Forum, 1989.

Brockmann, Jan. "Håkon Blekens Korsvei". *Kunst og kultur*, 61. (1978): 65-78.

Bø-Rygh, Arnfinn. "Hverdagen som estetikk: Nivelleringen av estetiske idealer er en av betingelsene for dagens postmodernisme". *Samtiden*, nr. 4 (1986): 14-19.

Crow, Thomas. "Saturday Disaster: Trace and Reference in Early Warhol". I *Modern Art in the Common Culture*. 49-67. New Haven & London: Yale University Press, 1996.

Dahl, Sverre. "Goethe". I *Vestens store tenkere*, redigert av Trond Berg Eriksen, 239-248. Oslo: Aschehoug, 2002.

Flor, Harald. "Arne Ekeland – Fornyreren". *Kunsten i dag*, nr. 4 (1970): 4-17.

Flor, Harald. "Det nye maleriet – palett-punkere og nomader i kunsthistorien". *Samtiden* nr. 2 (1983): 27-32.

Foster, Hal. "The Return of the Real". I *The Return of the Real*, 127-170. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1996.

Greenberg, Clement. "Modernist Painting". I *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, 773-79. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2003.

Habermas, Jürgen. "Modernity – An Incomplete Project". I *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, 1123-31. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2003.

Kant, Immanuel. "Critique of Judgement". I *Art and Its Significance. An Anthology of Aesthetic Theory*, redigert av Stephen David Ross, 95-142. New York: State University of New York Press, 1994.

Lyotard, Jean-Francois. "Det sosiale bånd". *Samtiden*, nr 4 (1986): 27-31.

Lyotard, Jean-Francois. "Tilbake til det postmoderne". *Samtiden*, nr 4 (1986): 25-26.

Malmanger, Magne. "Modernistene og deres medmennesker". I *Kunst eller kaos*, redigert av Kjell Bækkelund, 26-47. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1969.

Moe, Ole Henrik. *Arne Ekeland – Monumentalkunstneren*. Høvikodden: Henie-Onstad Kunstsenter, 1986.

Mørstad, Erik. "Provokasjon og aksept: Fra det moderne til det postmoderne i norske billedkunst". I *Samtiden*, nr. 4 (1986): 50-57.

Nergaard, Trygve. *Håkon Bleken: Trondhjems Kunstforening 13.januar – 10.februar 1991 og Kunstnernes hus, Oslo 9.mars – 14.april 1991*. Med bidrag av Svein Thorud. Oslo: Kunstnernes hus, 1991.

Nergaard, Trygve. *Håkon Bleken – Fragmenter av en kjærlighet: Kobberstikk og håndtegningsamling; februar/mars 1972, Nasjonalgalleriet*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1972.

Nergaard, Trygve. *Håkon Bleken: Bergen Kunstforening 26.mai – 18.juni 1978, Oslo Kunstforening 14.september – 1.oktober 1978 og Trondhjems Kunstforening 8.november – 3.desember 1978*. Bergen: Bergen Kunstforening, 1978.

Nergaard, Trygve. "Håkon Bleken". *Kunsten i dag*, nr. 4 (1970): 18-33.

Nergaard, Trygve. *Madonna tar av seg glorien: Riksutstillinger, desember 1993*. Oslo: Museet for Samtidskunst, 1993.

Nergaard, Trygve. "Mellomkrigstiden". I *Norges Malerkunst: Vårt eget århundre*, andre bind, redigert av Knut Berg, 55-201. Oslo: Gyldendal, 2000.

Nergaard, Trygve. "Refleksjonens demon: Håkon Blekens bilder". I *Samtiden*, nr. 1 (1979): 86-93.

Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism". I *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, redigert av Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillmann og Jane Weinstock, 52-69. California: University of California Press, 1992.

Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, part 2". I *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, redigert av Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillmann og Jane Weinstock, 70-87. California: University of California Press, 1992.

Owens, Craig. "Representation, Appropriation and Power". I *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, redigert av Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillmann og Jane Weinstock, 88-113. California: University of California Press, 1992.

Reinton, Ragnhild Evang. "Kritikk og redning: Om Walter Benjamin og lesningen av det moderne". I *Modernitet: Refleksjoner og idébrytninger*, redigert av Elisabeth L'orange Fürst og Øystein Nilsen Cappelen, 103-20. Oslo: Akademiske Forlag, 1998.

Schrumpf, Fredrikke, "Kunstnerne". I *Kistefos Museet: Norsk malerkunst gjennom 100 år*, redigert av Haakon Mehren, 74-82. Oslo: Kistefos-Museet, 1999.

Skei, Hanse. "Den konstruerte virkeligheten: Noen betraktninger over postmodernistisk litteratur". *Samtiden*, nr. 5 (1986): 63-67.

Sontag, Susan. "Photography within the humanities". I *The Photography Reader*, redigert av Liz Wells, 59-66. London, New York: Routledge, 2004.

Szarkowski, John. "Introduction to the photographer's eye". I *The Photography Reader*, redigert av Liz Wells, 97-103. London, New York: Routledge, 2004.

Sørensen, Villy. "Faldets digter: Thomas Mann". I *Digtere og Dæmoner*, 97-124. København: Gyldendal, 1965.

Trondhjems kunstforenings årsberetning 1978: *Kunstneren tar av seg glorien – noen tanker til Håkon Blekens festspillutstilling*.

Østerberg, Dag. "Modernitetens estetikk". I *Fortolkende sosiologi II*, 59-72. Oslo: Universitetsforlaget, 1997.

Avisartikler og nettsider

Bleken, Håkon. ”Er kunsten vår veiviser til virkeligheten?”. *Morgenbladet*, 30. april, 1965.

Bleken, Håkon. ”Kunstens kår og vilkår”. www.aftenposten.no/meninger/kronikk, 23. mars, 2006 (tilgjengelig 2. april 2008).

Bleken, Håkon. ”Fortidens spørsmål besvart med nye”. *Aftenposten*, 28. august, 1987.

Bleken, Håkon. ”Moderne kunst – valg eller tilfeldighet?”. *Dagbladet*, 17. november, 1966.

Bleken, Håkon. ”Tanker om kunst”. *Morgenbladet*, 6. desember, 1969.

Bleken, Håkon. ”Virkeligheten og bildet”. *Dagbladet*, 1. februar, 1974.

”Dagbladet-foto inspirerte Håkon Bleken: Moderne kunst reiser spennende problem: Inspirasjon – plagiat”. *Dagbladet*, 25. januar, 1978.

”Festspillutstilleren Håkon Bleken: Skjønnhet og sannhet forenelig”. *Morgenavisen*, 25. mai, 1978.

Flor, Harald. ”Fra slaktehuset til Reitgjerdet”. *Dagbladet*, 1. desember, 1980.

www.museumsnett.no/arquebus/sider/arkiv-tyskbrig.htm (tilgjengelig 25. april 2008).

Ramberg, Truls. ”Kjemper mot det moderne”. www.oslopuls.no/kunst, 4. april, 2006 (tilgjengelig 23. april 2008).

Rostad, Bernhard. ”Viktigere for en kunstner å være kald enn varm: intervju med Håkon Bleken”. *Dagbladet*, 3. mai, 1978.

Svenning, Iver Tore. ”Det er ikke nok å bare føle..., samtale om kunst med Håkon Bleken”. *Dagbladet*, 5. oktober, 1978.

Flertallet av disse avisartiklene er hentet fra Nasjonalmuseets klipparkiv under kategoriseringen ”Håkon Bleken”. Det er kun klipp av nyere dato som inneholder sidetallsreferanser. Ingen av de nevnte klippene her er av nyere dato.

Upubliserte kilder

Halvorsen, Nina. E-post, 28. januar, 2008.

Ormhaug, Knut. E-post, 26. november, 2007.

Liste over illustrasjoner

Illustrasjon 1. Håkon Bleken: *Madonna tar av seg glorien*, 1978. Olje og collage, 160 x 200. Nasjonalmuseet avd. Museet for Samtidskunst, Oslo. Her i Øivind Storm Bjerke, Gunnar Danbolt, Åsmund Thorkildsen og Svein Thorud. *Håkon Bleken: Betrakter og budbringer*. Oslo: Orfeus Forlag, 1997, 131.

Illustrasjon 2. Håkon Bleken: *Nedtagelse*, 1976. Olje og collage, 180 x 150. Kunsthalle, Kiel. Her i Trygve Nergaard. *Håkon Bleken*. Oslo: Forlaget ARS, 1986, 95.

Illustrasjon 3. Håkon Bleken: *Nedtagelse*, 1976. Olje og collage, 180 x 150. Bergen Kunstmuseum. Her i I *Norges Kunsthistorie: Inn i en ny tid*, syvende bind, redigert av Knut Berg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1983, 198.

Illustrasjon 4. Håkon Bleken: *Nedtagelse*, 1982. Olje og collage, 200 x 180. Trondheim Kunstmuseum. Her i Øivind Storm Bjerke, Gunnar Danbolt, Åsmund Thorkildsen og Svein Thorud. *Håkon Bleken: Betrakter og budbringer*. Oslo: Orfeus Forlag, 1997, 100.

Illustrasjon 5. Håkon Bleken: *Madonna tar av seg glorien*, 1995. Olje, 160 x 200. Privat eie. Her i *Kistefos Museet: Norsk malerkunst gjennom 100 år*, redigert av Haakon Mehren. Oslo: Kistefos-Museet, 1999, 121.

Illustrasjon 6. Håkon Bleken: *Nedtagelse*, 1990. Olje og collage, 200 x 143. Privat eie. Her i *Kistefos Museet: Norsk malerkunst gjennom 100 år*, redigert av Haakon Mehren. Oslo: Kistefos-Museet, 1999, 120.

Illustrasjon 7. Håkon Bleken: *Deportasjonen*, 1970. Fra serien *Fragmenter av et diktatur*. Kull, 47 x 64. Privat eie. Her i Øivind Storm Bjerke, Gunnar Danbolt, Åsmund Thorkildsen og Svein Thorud. *Håkon Bleken: Betrakter og budbringer*. Oslo: Orfeus Forlag, 1997, 42.

Illustrasjon 8. Håkon Bleken: *Forfølgelsen*, 1970. Fra serien *Fragmenter av et diktatur*. Kull, 49 x 62. Trondheim Kunstmuseum. Her i Øivind Storm Bjerke, Gunnar Danbolt, Åsmund Thorkildsen og Svein Thorud. *Håkon Bleken: Betrakter og budbringer*. Oslo: Orfeus Forlag, 1997, 43.

Illustrasjon 9. Håkon Bleken: *Stormen*, 1973. Fra serien *Fragmenter av sannheten*. Kull, 92 x 63. Nasjonalmuseet avd. Nasjonalgalleriet, Oslo. Her i Trygve Nergaard. *Håkon Bleken*. Oslo: Forlaget ARS, 1986, 75.

Illustrasjon 10. Håkon Bleken: *Dommerne*, 1970. Fra serien *Fragmenter av et diktatur*. Kull, 49 x 63. Norsk kulturråd. Her i Trygve Nergaard. *Håkon Bleken*. Oslo: Forlaget ARS, 1986, 53.

Illustrasjon 11. Håkon Bleken: *Falsk engel I*, 1973. Fra serien *Fragmenter av sannheten*. Kull, 92 x 63. Privat eie. Her i Trygve Nergaard. *Håkon Bleken*. Oslo: Forlaget ARS, 1986, 72.

Illustrasjon 12. Håkon Bleken: *Rimfrost*, 1974. Gouache, 91 x 61. Privat eie. Her i Trygve Nergaard. *Håkon Bleken*. Oslo: Forlaget ARS, 1986, 96.

Illustrasjon 13. Håkon Bleken: *Navnløs triptyk I*, 1975. Olje og collage, 70 x 300. Oslo kommunes kunstsamlinger. Her i Trygve Nergaard. *Håkon Bleken*. Oslo: Forlaget ARS, 1986, 96-97.

Illustrasjon 14. Håkon Bleken: *Englene spiller for Adrian I*, 1976. Olje, 110 x 130. Privat eie. Her i Øivind Storm Bjerke, Gunnar Danbolt, Åsmund Thorkildsen og Svein Thorud. *Håkon Bleken: Betrakter og budbringer*. Oslo: Orfeus Forlag, 1997, 93.

Illustrasjon 15. Håkon Bleken: *Korsfestelsen*, 1976. Olje, 200 x 150. Lillehammer Kunstmuseum. Her i *Kistefos Museet: Norsk malerkunst gjennom 100 år*, redigert av Haakon Mehren. Oslo: Kistefos-Museet, 1999, 119.

Illustrasjon 16. Håkon Bleken: Oljeskisse fra 1978. Her i Jan Brockmann, Erik Egeland, Harald Flor og Trygve Nergaard. *Festskrift til Håkon Bleken på 60 års dagen 9. januar 1989*. Lillehammer: Humanistisk Forum, 1989, 62.

Illustrasjon 17. Ekeland, Arne: *Broen over melkeveien*, 1960. Olje, 300 x 450. Postgirobygget, Oslo. Her i www.oslopuls.no/kunst/article2303960.ece (tilgjengelig 30. april, 2008).

Illustrasjon 18. Ekeland, Arne: *Livsreise: Ankomst, avreise*, ca 1989. Olje, 210 x 205. Privat eie. Her i *Kistefos Museet: Norsk malerkunst gjennom 100 år*, redigert av Haakon Mehren. Oslo: Kistefos-Museet, 1999, 118.

Illustrasjon 19. Bleken, Håkon: *11. september 2001*, 2002. Olje og collage, 200 x 150. Kunstnerens eie. Her i Stein Slettebak Wangen. *Håkon Bleken: Fragmenter*, Kristiansund: Kom Forlag, 2003, 42.