

# **Kunst og folkeopplysning: Gruppe 66s utstilling *Samliv* (1977) og den aktivistiske kunsten.**

Olea Marie Steinkjer



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

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

17.06.2019

Veileder: Ina Blom



**Kunst og folkeopplysning:**

**Gruppe 66s utstilling *Samliv* (1977)  
og den aktivistiske kunsten.**

Copyright: Olea Marie Steinkjer

2019

Kunst og folkeopplysning: Gruppe 66s utstilling *Samliv* (1977) og den aktivistiske kunsten.

Olea Marie Steinkjer

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo



# Sammendrag

I januar 1977 åpnet det en nyskapende utstilling på Bergen Kunstforening. Medlemmer fra den Bergensbaserte, aktivistiske kunstnerbevegelsen Gruppe 66 hadde i to år samarbeidet med kunststudenter, medisinstudenter og helse- og sosialarbeidere og sammen skapt utstillingen *Samliv*. *Samliv* var et tverrfaglig prosjekt som ønsket å undersøke om opplysning rundt det norske seksuallivet- og helse kunne formidles gjennom kunstnerisk prosess, strategier og verk. Seks tematisk overordnede avdelinger, bestående av *Abort*, *Kjønns sykdommer*, *Sterilisering*, *P-piller og spiral*, *Kondom og pessar* og *Samlivs egne temaverk* ble visualisert gjennom blant annet tekstilverk, skulptur, installasjon, maleri og grafikk. Gjennom problemstillingen: *På hvilke måter føyer Samliv seg inn i tradisjonen rundt aktivistiske kunsttradisjoner?* tar avhandlingen for seg *Samliv* gjennom en historisk undersøkelse av Gruppe 66, tidsrommet og aktuelle strømninger i kunsten og samfunnet, ved bruk av verk- og utstillingsanalyse.

Avhandlingen gir først en oversikt over aktivistiske strømninger i kunsthistorien og Gruppe 66s egen historie, før den undersøker *Samlivs* hovedtemaer. Avhandlingen baserer seg på dokumentasjon fra Bergen Kunsthall, Riksarkivet og KODE Bergen, og inkluderer blant annet originalverk, debattbøker, fotografier, plansjer fra *Samliv*, samt et dybdeintervju med Gruppe 66-medlem og *Samliv*-initiativtager Elsebet Rahlff. Undersøkelsens resultater viser at Gruppe 66 tok i bruk flere aktivistiske strategier og utstillingens utførelse favnet over flere aktivistiske temaer, blant annet feministiske kampsaker og skandinavisk Situasjonisme. *Samliv* inkluderte også bruk av kollektivitet, performativitet, pedagogikk, samhandling med publikum, dialogbaserte verk og anvendelse av sosialpolitiske temaer i kunsten.



# Forord

Jeg ønsker å rette en stor takk til min veileder Ina Blom for god veiledning, konstruktive tilbakemeldinger og for å ha tro på denne avhandlingen.

Videre ønsker jeg å takke Elsebet Rahlff for å stille opp til intervju og for dele sine historier, kunnskap og erfaringer fra tiden med *Samliv* og Gruppe 66.

Takk til Bergen Kunsthall, Riksarkivet og KODE Bergen for hjelp og tilgjengeliggjøring av materiale til denne avhandlingen. Takk til kurator Frode Sandvik ved KODE for god hjelp og for å vise meg KODEs samling av originalmateriale og originalverk fra *Samliv*.

Takk til mine fantastiske medstudenter, familie og venner for korrekturlesning, faglige diskusjoner, kaffepauser og oppmuntring, uten dere hadde ikke dette gått.

Til den beste korrekturleseren og sparrepartneren, Heidi Norland, tusen takk.

Til sist en helt spesiell takk til Thale for endeløs tålmodighet og kjærlighet.





# Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b>Introduksjon</b> .....	<b>1</b>
1.1	Innledning.....	1
1.2	Avhandlingens problemstilling og intensjon.....	2
1.3	Undersøkelsesmateriale.....	2
1.4	Litteratur og forskning på Gruppe 66 og <i>Samliv</i> .....	3
1.5	Inndeling og struktur.....	4
1.6	Historisk utgangspunkt og redegjørelse for teoretiske tekster.....	5
<b>2</b>	<b>Gruppe 66, Bergen og kunsten</b> .....	<b>10</b>
2.1	<i>Gruppe 66</i> – utstillingen (11.03-03.04.1966).....	12
2.2	<i>Konkret Analyse</i> – utstillingen (02.10-18.10.1970).....	14
<b>3</b>	<b>Aktivistiske strømninger i kunsthistorien</b> .....	<b>17</b>
3.1	En norsk aktivisme.....	20
3.2	Happening, aksjoner og performancekunst.....	21
3.2.1	Bergens første happening og CO-Ritus.....	23
3.3	Kollektivbasert kunst.....	24
3.4	Tid og rom - stedsspesifisert aktivisme.....	26
3.5	Seksualitet, kropp og opplysning.....	28
3.6	Feminisme.....	30
3.7	HIV- og AIDS-aktivisme.....	31
<b>4</b>	<b>Samliv-utstillingen</b> .....	<b>33</b>
4.1	Presentasjon av <i>Samliv</i> -utstillingen.....	35
4.2	Overblikk over utstillingen.....	36
4.3	Presentasjon av <i>Samlivs</i> medisinske avdeling.....	38
4.3.1	Sterilisering.....	39
4.3.2	Hormonbaserte prevensjonsmidler.....	41
4.3.3	Hormonfrie prevensjonsmidler.....	43
4.3.4	Menstruasjon.....	45
4.3.5	Kjønns sykdommer.....	46
4.3.6	Abort.....	49
4.4	<i>Samlivs</i> egne temaverk – De signerte verkene.....	52
4.4.1	Historiske og innlånte verk.....	52
4.4.2	Ekteskapet og samlivet som institusjon.....	55
4.4.3	Forskjeller mellom kjønnene.....	58
4.4.4	Publikumsaktiviteter og interaktive verk.....	59
4.5	Resepsjon av <i>Samliv</i> .....	60
4.6	<i>Samliv</i> som vandreutstilling.....	63
<b>5</b>	<b>Undersøkelser av <i>Samliv</i> i lys av aktivistisk historie</b> .....	<b>66</b>
5.1	<i>Samlivs</i> feministiske temaer.....	67
5.2	Estetikk versus opplysning?.....	70
5.3	Dialogbaserte strategier.....	73
5.4	Kontekst- og stedsbaserte elementer i <i>Samliv</i> .....	74
5.5	Deltagelse og det kollektive.....	76
5.6	Konklusjon og avslutning.....	79
	<b>Litteraturliste</b> .....	<b>82</b>
	<b>Vedlegg / Appendiks</b> .....	<b>87</b>
	Liste over bøker i <i>Samlivs Bibliotek</i> .....	91

# 1 Introduksjon

## 1.1 Innledning

I januar 1977 åpnet Bergen Kunstforening dørene til utstillingen *Samliv – En Informasjonsutstilling*. Allerede før åpning skapte utstillingen voldsomme debatter i mediene på grunn av utstillingens tematikk: Samlivet og seksualitet presentert gjennom avdelingene *Kondom og pessar, P-piller og spiral, Sterilisering, Kjønnssykdommer og Abort*.

Disse temaene ble presentert gjennom flere kunstneriske medier som fargerike plansjer, maleri, keramikk, grafikk, tekstilarbeider, performance, skulpturer, installasjoner, teater og medisinske informasjonsplakater. Kunstnerne oppfordret publikum til å delta på debatter, teaterforestillinger og filmvisninger på kveldstid i utstillingen, med intensjonen om å presentere de tabubelagte sidene av samlivet. *Samliv* var et tverrfaglig prosjekt mellom omlag førti kunstnere, kunststudenter og medisinstudenter som samlet seg for å undersøke om folkeopplysning og seksualopplysning kunne presenteres og formidles gjennom kunst. Kunne den males, tegnes, sys, danses, broderes og fremstilles visuelt? Dette skulle de undersøke i *Samliv*. Gruppe 66 bestod av en rekke unge kunstnere, poeter og musikere med et sterkt ønske om å skape forandring i et borgerlig, kontrollert og konservativt kunst-Bergen. De var politisk engasjerte, forkjempere for nye gallerier og ville danne et eget kunstakademi i Bergen. Målsetningen var ikke å skape kunst som kun appellerte til kunsteliten, men å spre kunst til et bredt publikum uavhengig av klasse eller status, og slik formidle videre sine idealer og påvirke samfunnet både sosialt og politisk. Avhandlingens tematikk er valgt for å undersøke tendenser i norsk kunst sett i et internasjonalt perspektiv. Gruppe 66 var banebrytende i sin tid, og arbeidene deres skapte store forandringer i Bergen som kunstby. Denne avhandlingen ønsker å se på *Samliv* i en større aktivistisk kontekst og undersøke hvilke strategier, metoder og kunstneriske teknikker som ble benyttet i utstillingen.

## 1.2 Avhandlingens problemstilling og intensjon

Avhandlingens intensjon er å gjennomføre en historisk undersøkelse av *Samliv*, i lys av aktivistisk kunsttradisjon. Gjennom verk- og utstillingsanalyse av *Samliv* og nasjonal og internasjonal aktivistisk kunsthistorie ønsker jeg å se på hva slags kunstneriske strategier og grep som ble benyttet i utstillingen og hvordan det påvirket utstillingen som helhet.

Problemstillingen for avhandlingen er som følger: På hvilke måter føyer utstillingen *Samliv* seg inn i tradisjonen rundt aktivistiske kunsttradisjoner?

I de siste årene har *Samliv* vært tema i flere retrospektive utstillinger med lys på aktivistiske og/eller feministiske tendenser i norsk kunsthistorie. Det var ikke tvil om at det var feministiske temaer tilstede i utstillingen, men denne avhandlingen skal tilnærme seg utstillingen i en bredere kontekst og se hva som gjorde den aktivistisk.<sup>1</sup> Gruppe 66 var svært viktig for den bergenske kunstscenen og deres tre utstillinger på Bergen Kunstforening satte spor i den norske kunsthistorien. *Samliv* var en kontroversiell og viktig utstilling som i tråd med den seksuelle revolusjonen og den økende åpenheten rundt temaet seksualitet og samliv på 1960- og 1970-tallet forsøkte å åpne for samtaler om det norske folkets seksualliv- og helse. De involverte (både kunstnere og helse- og sosialarbeidere) ønsket å se på alternative metoder de kunne opplyse befolkningen, da de mente at seksualundervisningen i blant annet skolen var for dårlig. For å kunne sette *Samliv* i kontekst, gir avhandlingen først en presentasjon av Gruppe 66, deres tidligere arbeid og innflytelser gjennom en presentasjon av kunstnerne, utstillingene deres og en historisk oversikt av norske og internasjonale strømninger som har vært sentrale i aktivistisk kunsthistorie.

## 1.3 Undersøkelsesmateriale

I undersøkelser gjort i forbindelse med skriveprosessen av denne avhandlingen har jeg vært i kontakt med flere institusjoner for å få tilgang til dokumentasjon og materiale om Gruppe 66, deres generelle virksomhet og fra *Samliv-utstillingen*. I 2017 besøkte jeg Bergen Kunsthall (tidligere Bergen Kunstforening) og Riksarkivets avdeling i Bergen. Der fikk tilgang til anmeldelser, kronikker, søknadsbrev om finansiell støtte, salgslister og korrespondansebrev mellom utstillingens arbeidsgrupper, Bergen Kunstforening og flere museumsinstitusjoner,

---

<sup>1</sup> Office of Contemporary Art Norway - *Whatever Happened to sex in Scandinavia* (2008), Kunsthall Oslo og Kunsthall Stavangers *Hold stenhårdt fast på greia di – Norsk kunst og kvinnekamp 1968-89* (2014) og KODE - *Bevegelser i det 20. århundre* i avdelingen *Bergensavantgarden* (2016-2018)

som Munchmuseet og Nasjonalmuseet. Jeg besøkte KODE og deres utstilling *Bergensavantgarden 1966-1985* som inkluderte flere originalverk fra Gruppe 66s kunstneriske virke. Da utstillingen gikk ned høsten 2018, møtte jeg med *Bergensavantgarden*-kurator Frode Sandvik som ga meg tilgang til verkene som var stilt ut i utstillingen, samt KODEs samling av flere originalverk, debattbøker, fotografier, plansjer og annet.<sup>2</sup> Jeg gjennomførte også et dybdeintervju med Gruppe 66-medlem og *Samliv*-initiativtaker Elsebet Rahlff, som også tilgjengeligjorde materiale fra eget arkiv og tekstbidrag om Gruppe 66 fra tidligere litterære prosjekter. I NRKs arkiver finnes det et intervju med medlemmene i Gruppe 66 fra 1966 og en fargevideo-dokumentering av *Samliv*, som viser utstillingen, samt intervjuer besøkende og presseansvarlig Merete Wiger.<sup>3</sup>

## 1.4 Litteratur og forskning på Gruppe 66 og *Samliv*

Det er ikke skrevet mange lengre artikler om Gruppe 66. Som aktivistisk kunstnerbevegelse har de gjennom årene blitt tatt opp i retrospektive utstillinger, som eksempel på aktivistiske og/eller feministiske tendenser i norsk kunsthistorie, for eksempel Office of Contemporary Art Norway (OCA) sin utstilling *Whatever Happened to sex in Scandinavia* (2008)<sup>4</sup> og Kunsthall Oslo og Kunsthall Stavangers *Hold Stenhårdt Fast På Greia Di – Norsk kunst og kvinnekamp 1968-89* (2014).

En av de viktigste kildene har vært artikkelen *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* fra antologien *Norsk Avantgarde*<sup>5</sup> av Gruppe 66-medlem Elsebet Rahlff. I essayet beskriver Rahlff Gruppe 66s arbeid og om hvordan utstillingene *Gruppe 66, Konkret Analyse* og *Samliv* gikk fra idéfase til ferdige utstillinger. Sammen med journalist og kunsthistoriker Gerd Hennums bok *Med Kunst som Våpen – Unge kunstnere i opprør 1960 – 1975*, gir disse kildene et godt innblikk i den aktivistiske kunstscenen på 1960 og 1970-tallet. Hennums bok setter lys på den opprørske og turbulente norske kunstscenen i den perioden, blant annet gjennom intervjuer med medlemmer fra Gruppe 66.

Det er tidligere skrevet en magistergradsoppgave av kunsthistoriker Jorunn Veiteberg som tar for seg *Samliv* fra 1982, *Kunst og Kvinnekamp: Ein analyse av og refleksjonar omkring tre utstillingar i Bergen 1975-1980* ved Universitetet i Bergen. I avhandlingen drøfter Veiteberg *Samliv* i sammenheng med to feministiske utstillinger i Bergen rundt samme tidsperiode.

---

<sup>2</sup> Samlingen bygger i stor grad på en gave fra Gruppe 66-medlem Elsebet Rahlffs private arkiv

<sup>3</sup> *Epoke* sendt 24. februar 1966 (<https://tv.nrk.no/serie/epoke/1966/FOLA66002866>) og *Samliv* sendt 7. mars 1977 (<https://tv.nrk.no/program/FOLA01005377/samliv>)

<sup>4</sup> De ble også brukt som eksempel i antologien med samme navn som ble gitt ut etter utstillingen

<sup>5</sup> Bäckström, Per og Bodil Børset (red.)

Veiteberg setter *Samliv* inn i en ren feministisk sammenheng, og mens det er liten tvil om at *Samliv* tok opp flere feministiske temaer, kommer denne avhandlingen til å se mer på de aktivistiske strategiene og innflytelsene som ble benyttet. *Samliv* var også en av utstillingene som ble tatt opp i den retrospektive utstillingen *Hold Stenhårdt Fast På Greia Di* på Kunsthall Oslo i 2013. Utstillingen var arrangert av kunstnerne Eline Mugaas og Elise Storsveen. *Hold Stenhårdt Fast På Greia Di* hadde som intensjon å synliggjøre radikal aktivisme og feministisk kunst i norsk sammenheng. I april 2019 kom boken med samme navn som utstillingen ut, med essay av Veiteberg. Veitebergs avhandling og essay har bidratt til å gi et helhetlig bilde av utstillingen, gjennom førstehånds erfaring og opplevelse av utstillingen, samt med titler og beskrivelser av verk i *Samliv*.

## 1.5 Inndeling og struktur

Avhandlingen er delt inn i totalt fem kapitler.

Det første kapittelet er en generell introduksjon av prosjektet, avhandlingens intensjon og her problemstillingen blir presentert. Videre i første kapittel vil avhandlingens undersøkelsesmateriale bli gjengitt, samt gi et overblikk over historiske utgangspunkt, litteratur og teoretiske aspekter som anvendes i avhandlingen.

Kapittel to vil fungere som et kontekstualiserende bakgrunns-kapittel og presenterer Gruppe 66 som aktivistisk bevegelse og to av deres utstillinger ved Bergen Kunstforening, *Gruppe 66* og *Konkret Analyse*. Gruppe 66s foregående utstillinger hadde stor innvirkning på hvordan *Samliv* ble planlagt og gjennomført, og dette kapittelet danner grunnlaget for drøftingen av strømningene som skal presenteres i kapittel tre.

Kapittel tre gir et overblikk over aktivistiske strømninger i kunsthistorien, samt presenterer noen kunstneriske strategier som vil bli undersøkt i analysen av *Samliv*. Dette kapittelet er viktig å ha med for å kunne svare på problemstillingen, men også for å kunne sette Gruppe 66 og deres arbeid i kontekst med deres egen samtid.

Kapittel fire består av verk- og utstillingsanalyse av *Samliv*. I dette kapittelet blir hver av *Samlivs* seks avdelinger presentert og verkene presentert. Kapittelet er delt i to hoveddeler, den medisinske avdelingen og *Samlivs egne temaverk*. De to kapitlene er igjen delt opp i avsnitt som tar for seg hovedtemaene i utstillingen.

Kapittel fem er et diskusjonskapittel, som går dypere inn i materialet og undersøker *Samliv* i kontekst med annen aktivistisk kunst, strategi og gjennom teoretiske aspekter. Avhandlingen avsluttes med en konklusjon der avhandlingens funn oppsummeres.

## 1.6 Historisk utgangspunkt og redegjørelse for teoretiske tekster

Avhandlingen vil benytte seg av fire sentrale kunsthistorikere som har hatt stor betydning for aktivistisk kunstteori. Den første er britiske Claire Bishop, professor i kunsthistorie på CUNY Graduate Center i New York. Bishops bok *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship* (2012) var sentral i undersøkelsen av *Samliv* og strategiene som ble benyttet, og boken var den første historiske og teoretiske oversikten over sosialt engasjert og deltagelsesbasert kunst og tar også for seg flere pedagogiske kunstprosjekter. I *Artificial Hells* undersøker Bishop utviklingen av deltagelsesbasert estetikk gjennom det tjuende århundre, fra avantgarden frem til 1990-tallet.<sup>6</sup>

Kunsthistorie-professor ved University of California San Diego Grant Kester drøfter i boken *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (2004) kunst og kunstnere som opererer i et krysningspunkt av kunst og kulturell aktivisme som har utviklet seg gjennom nye former for samarbeid med publikum. Kester beskriver videre sosialt bevisste prosjekter gjennom historien og setter dem opp mot samtidskunst og kunsthistorie- og teori, samtidig som den presenterte teorien er utviklet gjennom relasjonen til forskjellige praksiser i kunsten. I *Conversation Pieces* argumenterer Kester for en konsulterende og dialogbasert kunst og understreker bruken av kommunikasjon som en del av det deltagelsesbaserte og dermed også som en estetisk form. Kester mener dette kan føre til samarbeid på tvers av nasjonalitet, språk, kultur, religion og blir ofte brukt i aktivistisk kunst for å bryte opp eller danne nettverk, da gjennom deltagelse og samhandling.<sup>7</sup>

Koreansk-amerikanske kunsthistoriker og professor ved University of California, Miwon Kwon og hennes bok *One Place After Another Site Specific Art and Locational Identity* (2002) undersøker historien rundt stedsspesifikk kunst fra 1960 og utover. Med stedsspesifikke verk er ofte plasseringen og konteksten viktigere for forståelsen rundt kunsten enn selve verket i seg selv og Kwon fokuserer på stedsspesifikk kunst og det komplekse forholdet mellom lokalisering, kontekst og identitet.

Den siste kunsthistorikeren er Lucy R. Lippard. I essayet *Trojan Horses: Activist Art and Power* (1984) diskuterer hun aktivistisk kunst i kontekst med sosiale endringer og samhandlende kunst fra 1960-tallet og fremover. Lippard setter et skille mellom politisk kunst

---

<sup>6</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s. 3

<sup>7</sup> Kester, Grant: *Conversation Pieces*, s. 67-68

og aktivistisk kunst, og begrunner dette med at aktivistisk kunst ikke kan settes inn i en spesifikk sjanger eller -isme, da den skal engasjere, forandre og oppfordre til sosial endring og bevege seg uavhengig mellom kunstinstitusjoner og samfunnet. Politisk kunst er for Lippard i større grad knyttet til måten man engasjerer og handler i en situasjon som er mer spesifikk i forhold enn hos den aktivistiske, for eksempel en større politisk hendelse. Aktivistisk kunst er dermed utsatt for spørsmålet om det er kunst eller ikke. Lippard mener at det er viktigere å etablere en strategi mellom sosiale problemstillinger på den ene siden og samfunnsengasjement og organisering på den andre, enn å opprettholde et skille mellom kunst og aktivisme, og mellom estetikk og politikk.<sup>8</sup> Dette kan knyttes til *community-art*, som kan oversettes kollektivt eller felleskapsbasert kunst, som er kunst som er basert på et samarbeid mot et felles mål eller ideologi som kunstnerne og deltagerne identifiserer seg med. Ifølge Lippard er det avgjørende for kunsten at den er samsvarende med kunstnerens egne meninger og overbevisninger, da det vil øke effektiviteten og handlingsrommet.<sup>9</sup>

Et av hovedbegrepene som vil bli benyttet i avhandlingen er *participatory art*, eller *deltagelsesbasert* kunst. Deltagelsesbasert kunst settes ofte i kontekst med strategier som interaktiv-, relaterende-, samarbeidsbasert, dialogbasert og felleskapsbasert kunst, alle strategier og teknikker som ofte benyttes i aktivistisk kunst. Bruken av deltagelse i kunst forekommer på flere ulike måter. For eksempel kan en deltagende handling være selve verket, som i performance- eller happening-baserte verk. I andre eksempler kan deltagelse være viktig i forhold til skapelsen av verket, eller i prosessen. Aktivisering av publikum og dannelsen av felleskap er blant hovedmotivasjonene for å ta i bruk deltagelse som strategi i kunsten. I deltagelsesbasert kunst utvides de estetiske begrepene til å omfatte publikum og debatter, og setter handlingen i sentrum. Det sørger for et sosialt forhold mellom publikum og verk og forener de to i én virkelighet.<sup>10</sup> Det er avgjørende for kunsten at den er samsvarende med kunstnerens egne meninger og overbevisninger, da det vil øke effektiviteten og handlingsrommet.<sup>11</sup> En strategi kunstnerne kan benytte for å oppnå dette er å bruke personlige historier som kan knyttes til et miljø og fremstille som et symbol på sosial forandring i samfunnet.<sup>12</sup> I et kunstteoretisk perspektiv har det vært flere store diskusjoner rundt

---

<sup>8</sup> Lippard, *Trojan Horses: Activist Art and Power*, s. 4

<sup>9</sup> Lippard, *Trojan Horses: Activist Art and Power*, s. 12

<sup>10</sup> Bishop, *Participation Documents of Contemporary Art*, s. 12-13

<sup>11</sup> Lippard, *Trojan Horses: Activist Art and Power*, s. 12

<sup>12</sup> Lippard, *Trojan Horses: Activist Art and Power*, s. 12



deltagelsesbasert kunst og etikken rundt, der blant annet Claire Bishop og Grant Kester har vært sentrale.<sup>13</sup>

I *Artificial Hells* analyserer Bishop deltagelsesbasert kunst fra 1917 og utover. Hun mener grunnlaget for strategiene knyttet rundt deltagelsesbaserte verk begynte i de avantgardistiske strømningene og bevegelsene, og trekker først frem den italienske futurismen. Futuristene, som navnet tilsier, ønsket å forkaste det tradisjonelle og så til moderniseringen og industrialiseringen av samfunnet. Kunsten skulle være antipoetisk, frigjort, ulogisk, politisk og ta avstand fra de gamle tradisjonene. Futuristenes tilnærming til performance inkluderte bruken av deltagelse og engasjering av publikum med tydelig tildelte roller mellom aktørene og publikummet. Dette var ikke vanlig teater, men varierende handlingsbaserte forestillinger som ofte inkluderte opplesning og resitering av politiske og kunstneriske manifeste, musikkstykker, dikt og maleri. Forholdet mellom kunstnerne og publikummet ble beskrevet som et strukturert kaos, og performancene kunne bli holdt inne i tradisjonelle teatre eller ute i offentlige rom og gater.<sup>14</sup>

Videre er det Russisk kunst etter 1917-Revolusjonen og det sovjetiske Proletkult-teateret. *Proletkult* var et akronym for *proletarian cultural-educational organizations*. De ønsket å skape en ny proletarisk kunst av og for massene som var fri for borgerlige og føydalistiske tradisjoner.<sup>15</sup> Den russiske avantgarden må sees i lys av den politiske konflikten som preget Russland rundt 1920-tallet. Proletkult ønsket å revolusjonere russisk kultur gjennom tre hovedgrupper: I arbeidslivet ved å slå sammen kunstneren og arbeideren, i hverdagslivet i hjemmet og på jobb og til sist gjennom følelsesmessige reaksjoner for å skape en revolusjonær bevissthet.<sup>16</sup> Proletkult benyttet seg av eksperimentelt og kollektivbasert teater for å bygge opp under nyskapninger i anti-hierarkisk deltagelse og involvering av publikum i forestillingene. Eksperimentene forsøke å fjerne skillet mellom skuespillerne og tilskuerne og i forestillingene kunne inkludere publikums samhandling, de kunne kommentere eller bli invitert opp på scenen sammen med skuespillerne.<sup>17</sup>

Bishops siste eksempel er Dadaismen og deres eksperimentelle *Grande Saison Dada*<sup>18</sup> i 1921. Dadaistenes handlinger bygget på *Cabarat Voltaire* (1915-17) og futuristenes strategier, de organiserte forestillinger bestående av performance, musikk og dadaistisk poesi blant annet. I

---

<sup>13</sup> Finkelparl. "Participatory Art.". [http://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2015/03/Participatory\\_Art-Finkelparl-Encyclopedia\\_Aesthetics.pdf](http://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2015/03/Participatory_Art-Finkelparl-Encyclopedia_Aesthetics.pdf). s.1 20.mai 2019

<sup>14</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s. 42-46

<sup>15</sup> Egge. «Proletkult.» Store Norske Leksikon. [https://snl.no/Proletkult\\_](https://snl.no/Proletkult_) 25. mars, 2019.

<sup>16</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s. 50-51

<sup>17</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s. 53

<sup>18</sup> Oversettes til Dada Sesong

*Grande Saison Dada* flyttet de det performative ut av kabareten og den teatraliske konteksten og ut i offentlige rom. I likhet med futuristene og Proletkult benyttet dadaistene seg av samhandling med tilskuerne og utradisjonelle visningsrom, men der de to første eksemplene var sterkt preget av en klar ideologi, var dadaistene alt-benektende, anarkistiske og frie fra ideologiske standpunkter.<sup>19</sup>

Bishop trekker frem disse eksemplene for å vise bredden av deltagelsesbasert kunst på tvers av politiske ideologier. Deres bruk av publikumsinkludering og deltagelse har lagt grunnlag for flere strategier som senere har blitt viktig for aktivistisk og deltagelsesbasert kunst i ettertid, som blant annet community-art (felleskapsbasert kunst) og happenings. Felleskapsbasert kunst baserer seg på samhandling eller dialog med samfunnet rundt seg og involverer ofte en kunstner (eller flere) og med mennesker som vanligvis ikke engasjerer seg i kunst. Dette skal skape et kulturelt demokrati og slik skape bevissthet og forståelse for kunst til en del av samfunnet for å kunne tilgjengeliggjøre kunst og å bryte ned grensene mellom høy- og lavkultur. Diskusjonen mellom Kester og Bishop baserer seg i stor grad på hvordan man skal gå frem for et slikt samarbeid. Kester kritiserer de avantgardistiske strømningene Bishop trekker frem. Bishop argumenterer med disse eksemplene at det deltagelsesbaserte er avhengig av en uredd og kritisk brodd, da ubehag, sinne og frykt, sammen med spenning, glede og absurditet kan være absolutt avgjørende for kunstens innvirkning.<sup>20</sup>

Et av hovedargumentene til Kester er at avantgardens bruk av sjokkeffekter og forstyrrelsesmomenter var både komplekst og paradoksalt. Med dette mener Kester at flere av avantgardistene så på vestlige samfunnet, spesielt middelklassen, forbant samfunnet med kapitalistisk kraft og at befolkningens verdi kun lå i deres evne til å produsere.<sup>21</sup> Kester argumenterer for at avantgarden undervurderte betrakterne og derfor jobbet med en «hypotetisk» betrakter, som de oppfattet som en som ifølge dem var helt uvitende og derfor måtte bevisstgjøres gjennom kunstnerens handlinger og verk.<sup>22</sup> Han mener at denne formen for deltagelse og publikumsinkludering som ble benyttet bygget på en sjokk-effekt der tilskuerne skulle «sjokkeres» til å bli mer bevisste på samfunnet rundt seg i et forsøk på å skape sosialt engasjement. Istedenfor kommunikasjon, utfordret avantgardistene tilskuerne på deres tro på en rasjonell diskurs. Kester mener at det er nødvendig å trekke inn et dialogisk aspekt i deltagelsesbasert eller prosessbasert kunst, for å skape et rom for utveksling som kan

---

<sup>19</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s. 66

<sup>20</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s. 23-26

<sup>21</sup> Kester, *Conversation pieces* s. 26-27

<sup>22</sup> Kester: *Conversation pieces*, s. XVII

redefinere den estetiske opplevelsen og dermed også vår forståelse av verket over tid og dermed ha større effekt.<sup>23</sup>

For Bishop er samarbeidsbasert kunst bare et annet ord for deltagelsesbasert praksis, og ser i motsetning til Kester, som ser på dette som noe som løser opp autonomiteten i kunsten, på dette som noe som vil hemme den politiske utviklingen, og som nøytraliserer kunstens evne til å utfordre de sosiale konvensjonene. Dette gjør det umulig å lage kunst som ville sjokkere politisk fordi kunstneren vil være mer opptatt av å respektere alle de involverte og at det blir en svekkelse av kunsten dersom den må komprimeres inn i et slikt samarbeid som Kester foreslår.<sup>24</sup> Avhandlingen kommer til å gå dypere inn i de forskjellige strategiene som blir presentert av de overnevnte kunsthistorikerne i det historiske overblikket og i analysen av *Samliv*.

---

<sup>23</sup> Kester, *Conversation pieces*, s. 12-13

<sup>24</sup> Bishop: *The Social Turn: Collaboration and its discontents*, s. 181

## 2 Gruppe 66, Bergen og kunsten

*Gruppe 66* føyer seg inn i norsk kunsthistorie som en del av de samfunnsbevisste grupperingene som oppstod i 1960- og 1970-årene. Gruppe 66 bestod av en gruppering med kunstnere, poeter og musikere som ønsket å endre det provinsielle, bergenske kunstmiljøet på 1960- og 1970-tallet.<sup>25</sup> Medlemmene varierte i alder og bakgrunn, flere hadde studiebakgrunn fra større kunstneriske byer som Paris og København. Gruppe 66 ønsket å stille spørsmål om forholdet mellom kunst, radikalisme og samfunnet, og hentet inspirasjon fra strømmingene i Europa. Gruppe 66 var en forløper for multidisiplinær kunst og hybrider mellom kunst og radikal aktivisme i norsk sammenheng. De ønsket å utfordre hva kunst kunne være og å forandre Bergen som kunstby. Kunstnerne stod bak noen av de mest radikale utstillingene i Bergen og Bergen Kunstforenings historie og stilte spørsmål om forholdet mellom kunst, radikalisme og samfunnet. Tilsammen hadde Gruppe 66 fem utstillinger. Den første var utstillingen *Gruppe 66* på Bergen Kunstforening, en utstilling på Galleri Gammel Strand og var deltagende på *Den Alternative Ungdomsbiennale*, begge i København i 1967. Biennalen ble deres siste utstilling med alle originalmedlemmer. De resterende medlemmene ønsket å holde alternative og grensesprengende utstillinger for å holde Bergen aktuell, som resulterte i utstillingene *Konkret Analyse* i 1970 og *Samliv* i 1977, også på Kunstforeningen.<sup>26</sup> Gruppe 66 bestod av:

Nils Bolstad - Maler, grafiker og lyriker

Ragnhild Gram-Knutsen - Grafiker

Lasse (Laurie) Grundt - Maler, lyriker, grafiker og skulptør

Bjørn Kahrs Hansen - Fotograf

Bjørn Hegranes - Maler og grafiker

Olav Herman Hansen - Maler, grafiker og skulptør

Ingvald Holmefjord - Maler og grafiker

Per Kleiva - Maler og grafiker

Knut Bratland Kristiansen - Komponist og jazzmusiker

Elsebet Rahlff - Tekstil-og billedkunstner og grafiker

Egil Røed - Grafiker

Terje Skulstad - Lyriker og forfatter

Lars A. Sæverud - Maler og grafiker

Ketil Sæverud (Hvoslef) - Komponist

Oddvar Torsheim - Maler, grafiker og lyriker<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Se figur 1: Gruppe 66

<sup>26</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s. 288

<sup>27</sup> Medlemmer presentert i alfabetisk rekkefølge og etternavn

Bergen by i 1966 var, ifølge Olav Herman Hansen, en by uten påvirkninger fra omveltningene som skjedde i verden utenfor. Ville man bli kunstner i Vestlandsområdet, var den tradisjonelle Kunst og Håndverkskolen eneste mulighet, det var få nytenkende stemmer i Bergen Kunstmuseum eller Bergens Kunstforening. Kunst-Norges fokus lå på Østlandet og Statens Kunstakademi, Høstutstillingen og Nasjonalgalleriet. For å bli medlem av Bildende Kunstneres Forening var et av kriteriene at kunstneren måtte ha stilt ut på Høst- eller Vestlandsutstillingen minst fem ganger før opptagelse. Kunstakademiet i Oslo var sett på blant bergenkunstnerne som altfor tradisjonell, samt for dominert av østlandske kunstnere og det fantes ikke gallerier eller kunstnerdrevne utstillingssteder.<sup>28</sup> I et intervju gjort med NRK i et innslag til kulturprogrammet *Epoke* forklarte Gruppe 66s medlemmer målet med arbeidet og kunsten deres<sup>29</sup>:

Det skjer så lite i Bergen så nå ønsker vi å presentere kunstuttrykk-/handling som vi selv har fått oppleve ute. Vi ønsker kontakt med publikum på en ny måte og å bryte ned avstanden mellom kunsten og publikum. Vi ønsker å bane veien for nye generasjoner av kunstnere i denne byen, som ikke bør møte en vegg av konvensjonelle kunstsyn og holdninger. Ønsker forandring og luft. Bergen trenger en fri eksperimentscene, faste gallerier, et hus for alle kunstdisipliner og et kunstakademi med rikelig plass for eksperimentering!» (sic)<sup>30</sup>

I 1965 ble Gruppe 66 dannet, og året etter åpnet deres første utstilling *Gruppe 66* i Bergen Kunstforening.<sup>31</sup> Gruppe 66-medlem, billedkunstner og foregangsperson for grupperingen, Lars (Laurie) Grundts kunstneriske manifest ble lest opp på utstillingsåpningen og presenterte slik kunstbevegelsens intensjoner og ønsker for Bergen som kunstby:

Hva er kunst godt for. Er det ikke menneskene som engasjerer seg i følelseslivets uttrykksmuligheter. Hvilken disiplin skal de unge syndere tvinge inn i for å oppøves i kunstnerisk uttrykk. Er det så at de skal inn i skolens dannelse og kysse tante Norge. Hvorfor skal Bergen dilte etter med lunkent tevann når hele verden nå fornyer seg psykisk fra de stabile akademiske normer (...) vi trenger et moderne museum uten tradisjoner, en fri økonomisk scene for dramatik, et verksted for unge uavhengige kunstnere. Her trengs pusterom for unge friske sjeler, før de kveles i eget blod. Kunst

---

<sup>28</sup>Hansen, *Gruppe 66*, [https://monoskop.org/images/7/75/Hansen\\_Olav\\_Herman\\_2011\\_Gruppe\\_66.pdf](https://monoskop.org/images/7/75/Hansen_Olav_Herman_2011_Gruppe_66.pdf) (2. juni 2019)

<sup>29</sup> Sendt 24.02.1966

<sup>30</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s. 283

<sup>31</sup> Hansen, *Gruppe 66* [https://monoskop.org/images/7/75/Hansen\\_Olav\\_Herman\\_2011\\_Gruppe\\_66.pdf](https://monoskop.org/images/7/75/Hansen_Olav_Herman_2011_Gruppe_66.pdf) (2. juni 2019)

er nemlig ikke lenger bilder i ramme, kunst er sjelens farge, den mentale tilstand, selve det menneskelige i konsentrert form. HAR BERGEN EN SJANSE? (sic)<sup>32</sup>

I mangel av andre utstillingssteder og gallerier hadde Gruppe 66 satt seg som mål å ha utstilling på Kunstforeningen hvert femte år. Dette skulle holde Kunstforeningen aktuell, og sørge for at det unge kunstmiljøet i Bergen skulle ha et sted å få stilt ut kunsten sin.<sup>33</sup> Medlemmene av Gruppe 66 møttes jevnlig i femte etasje i Olav Kyrres gate 39, hvor Elsebet Rahlff og Olav Herman-Hansen bodde og hadde atelier. Kunstforeningen og i dens tilhørende Kafé Paletten ble også viktig for Gruppe 66 i årene de var aktive. Rahlff beskriver møtene på Kafé Paletten slik i essayet *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv*:

Med rutete duker og en sterk søt duft av vafler, brunost, tobakk, pils og kaffe. Paletten lå vegg i vegg med Bergens Kunstforening, og det hadde et piano som hvem som helst kunne benytte samt en stor avlåst dobbeltdør som førte rett inn i Kunstforeningens store sal. Paletten var «byen uten møtepunkter» sin rugekasse og viktig samlingsted hvor kunstnere av alle slag, studentene og deler av lokalbefolkningen holdt til. Her ble det jobbet, diktet, tegnet, diskutert og servert pils i glass til damene, mens guttene satt med sine halvliterer.<sup>34</sup>

## 2.1 *Gruppe 66* – utstillingen (11.03-03.04.1966)

Gruppe 66s første utstilling *Gruppe 66* åpnet 11. mars og var åpen til 3. april 1966 i Bergen Kunstforening. 800 mennesker kom på åpningen. Utstillingsrommene i Kunstforeningen hadde blitt fordelt mellom kunstnerne. Der ble de møtt av en moderne utstilling maleri, skulptur og tekstilverk, de fleste med et abstrakt og dekorativt formspråk.<sup>35</sup> Katalogen som fulgte utstillingen var satt sammen som en collage av bilder fra Vietnamkrigen, atombomber og Ku Klux Klans lynsjing av svarte i USA. Katalogens skarpe politiske budskap sto i sterk kontrast til utstillingens abstrakte formspråk. Et verk som skilte seg ut var Per Kleiva sitt bidrag *På vei til det lova landet*, et bilde som året før hadde skapt kraftige reaksjoner for sin kritikk av norsk politikk, da det ble stilt ut på Østlandet.<sup>36</sup> Verket som skapte mest oppsikt var derimot collagen *Søppeldyng*e av Olav Herman-Hansen.

Hansens intensjon med verket var å frigjøre kroppen fra det puritanske presset fra samfunnet. Collagens øvre del viste blant annet en liten dukke kledd som Maria

---

<sup>32</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s. 283

<sup>33</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv*s. 288

<sup>34</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s. 282-283

<sup>35</sup> Hennem, *Med Kunst Som Våpen*, s. 121

<sup>36</sup> Ibid

Himmeldronningen, med krone og rikseplet i den ene venstre hånden. Med høyre hånden viste hun treenighetstegnet.<sup>37</sup> På motsatt side av collagen kom det en stor hånd inn fra siden som strakk seg mot et nyfødt spedbarn som hang opp ned etter navlestrengen. I bakgrunnen var det en ansiktsløs skikkelse med kappe. Det som var sjokkerende for publikummet, var collagens nederste del som bestod av utklippede, hodeløse og forvridde nakne kroppar. Hansen hadde benyttet pornografiske magasiner, som Elsebet Rahlff hadde smuglet med seg fra Danmark, da pornografi var forbudt i Norge.<sup>38</sup> Collagene falt ikke i god jord hos Kunstforeningens formann, børskommissær Bjarne Johannesen, som truet med å politianmelde Olav Herman Hansen allerede før åpning. Politianmeldelsen ble riktignok stoppet av Morgenavisens kunstkritiker som truet med å trykke en artikkel om Kunstforeningens manglende respekt for ytringsfriheten dersom politiet ble tilkalt.<sup>39</sup>

*Gruppe 66*-utstillingens plakat var dekorert med et svart-hvitt, abstrakt sinkografi av Laurie Grundt. *Gruppe 66s Aftener* inkluderte jazz, lyrikk, filmvisninger, happenings, diskusjoner og debatter og konferanser.<sup>40</sup> *Aftenprogrammet* hadde premiere med filmaften med den danske situasjonisten Jens Jørgen Thorsen, nyankommet fra København, som skulle vise egenproduserte filmer. 250 tilskuere dukket opp. Først viste Thorsen sine eksperimentelle filmer og forklarte sine visjoner og tanker rundt film som medium. Filmaftenen ble avsluttet med visning av det Bergensavisen omtalte som hans «etter hvert berømte «porno-film» (BA 22.03.1966).<sup>41</sup> Det antas at det var filmen Pornoshop fra 1965. Filmen ble beskrevet som en seksuelt eksplisitt film med stillbilder fra reklame, moteblader og pornografiske stillbilder, og filmklipp som blant annet viste bilder av samleie.

Børskommissæren politianmeldte Thorsen og kunstneren måtte forklare seg for politimesteren i Bergen; «*Men kjære politimester, de må da forstå at mine filmer er et forsøk på å advare ungdommen mot den slags skitt*».<sup>42</sup> Samtidig som utstillingen ga Gruppe 66 ut boken *Gruppe 66. Grafikk-Lyrikk*, med bidrag av alle medlemmene. Boken ble støttet av Norsk Kulturråd og gitt ut på eget forlag.<sup>43</sup> Etter vernissasjen hadde Gruppe 66 stelt i stand en tre-retters middag. Under middagen ble det holdt flere taler og Vestlandets Kunstindustrimuseums direktør Peter Anker fremførte en dadaistisk inspirert tale bestående av fuglekvitter. Desserten

---

<sup>37</sup> Peke-, midtfinger og tommel løftet symboliserende Faderen, sønnen og den hellige ånd. Ringfinger og lillefinger lukket symboliserende Jesus som både Guds sønn og menneske.

<sup>38</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s.281

<sup>39</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s.282

<sup>40</sup> Full liste over kveldsprogrammet i appendiksen

<sup>41</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s.285

<sup>42</sup> Hansen, *Gruppe 66* [https://monoskop.org/images/7/75/Hansen\\_Olav\\_Herman\\_2011\\_Gruppe\\_66.pdf](https://monoskop.org/images/7/75/Hansen_Olav_Herman_2011_Gruppe_66.pdf) (2. juni 2019)

<sup>43</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s.284

var laget av gruppens medlemmer og var en stor tre etasjers «bløtkake» laget av hønsenetting, pappmasjé, rosa gips, dekket med krem-lignende barberskum og pyntet med røde og grønne geletopper. Da Kunstforeningens intendant og billedkunstner Per Remfeldt skulle skjære kaken for servering, ble kniven sittende fast i hønsenettingen. Remfeldts kamp med kaken resulterte i at alle gjestene ble tilsølt med rosa gips og barberskum og frydefullt kaos.<sup>44</sup>

Debattene om utstillingen gikk hardt for seg, både i mediene og i utstillingens tilgjengelige *Debattpok*, en type gjestebok der publikum kunne dele sine tanker og gi tilbakemeldinger. *Debattpoken* var et grep de også brakte med seg videre til *Samliv*. Kunstforeningens gode rykte stod også på spill og det vakte mye kritikk for å ha tatt inn den unge kunstnergruppen og de eksperimentelle teknikkene de benyttet seg av. Det ble til og med arrangert demonstrasjonstog på Landås med plakater med «*Opp med Rembrandt*» og «*Ned Med Remfeldt*». Totalt kom det 14.000 besøkende på *Gruppe 66*-utstillingen.<sup>45</sup>

## 2.2 Konkret Analyse – utstillingen (02.10-18.10.1970)

Dagbladet meldte 1. oktober 1966 at «*Handgranatene vil suse om Grieghallen! Revolusjonen rykker inn i Bergens Kunstforening med kammerorkester, lett japansk motorsykkel og endel annet*».<sup>46</sup> Gruppe 66s andre utstilling *Konkret Analyse* på Bergen Kunstforening var en del av Bergen Bys 900-års jubileum og skulle tilby publikum «*en idéanalyse av det mentale og sosiale liv med fokus på samfunn og hverdag, en aktivitetsutstilling som aldri skulle bli ferdig og som handlet om vår tid*».<sup>47</sup>

Rahlff beskriver utstillingen som samfunnskritisk, satirisk, politisk, kaotisk, anarkistisk, søkende og poetisk. Det var like mye et sted for aktivitet, samtale og debatt, med publikumsdeltagelse og oppfordring til handling, som det var en utstilling.<sup>48</sup> I *Konkret Analyse* var kurateringen en stor del av utstillingen, da også Kunstforeningens innvendige arkitektur ble integrert i kunsten. Utstillingen bestod av over to hundre verk (som ikke var til salgs) og Gruppe 66 dekket hele kunstforeningens innside med svart plastikk. Det var også tilgjengelige spraybokser publikum kunne benytte seg av til å dekorere veggene med. Prosjektet *Konkrete Aftener* var en viktig del av utstillingens format og strakk seg over ti kvelder i Kunstforeningens

---

<sup>44</sup> Hennem, *Med Kunst Som Våpen*, s. 118

<sup>45</sup> Hansen, *Gruppe 66* [https://monoskop.org/images/7/75/Hansen\\_Olav\\_Herman\\_2011\\_Gruppe\\_66.pdf](https://monoskop.org/images/7/75/Hansen_Olav_Herman_2011_Gruppe_66.pdf) (2. juni 2019)

<sup>46</sup> *Konkret Analyse* [http://kunsthallaslo.no/wordpress/wp-content/uploads/2016/12/KONKRETANALYSE\\_HEFTE.pdf](http://kunsthallaslo.no/wordpress/wp-content/uploads/2016/12/KONKRETANALYSE_HEFTE.pdf) s.15

<sup>47</sup> Hennem, *Med Kunst Som Våpen*, s. 173

<sup>48</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s. 290



lokaler, noe som var en forlengelse av utstillingens vanlige åpningstider. De tilbød blant annet filmvisninger, konserter, diskusjoner, debatter, dukketeater for barn, poesifremføringer og teater.<sup>49</sup> Aftenprogrammene kunne vare i flere timer, og ble hyppig besøkt av publikum gjennom hele utstillingsperioden.

Hvert utstillingsrom hadde en egen tittel og et tema: Kunstforeningens inngang og første sal var dekket av rustne stålplater *MOTORVEI, tekniske og psykologiske kommunikasjoner* var dekket med motorveiskilter med stor skrift og slagord «*KUNSTEN ER DØD*», og sprayet på plasten var det ytringer som «*SLUTT Å FORANDRE KUNSTEN, GJØR NOE MED VERDEN*», «*STØTT VIETNAM, SEND DIN SØNN*» og «*ANALYSEN, ET SLAG I LØSE LUFTEN*». Det hele minnet om et krigsherjet område og «veiene» gikk under en bro dekket av tøyfiller og endte i et svært veggmaleri av en sol med et enormt lykkehjul som gikk rundt med menneskestore tekstilfigurer som klasket i bakken når hjulet snurret.

Neste rom, *SIRKUS, politikk og autoriteter*, var fremstilt som en sirkusmanesje i rød plysj med sagmugg på gulvet og tilskuerne i utstillingen ble plutselig en del av sirkuset. Det var kun ett verk i manesjen: En mannekengtorso visualisert som Moder Jord, med en kirke plassert i magen, der de tre tradisjonelle overgangsritualene var representert: dåp, bryllup og begravelse. Rundt kirken var det leketanks og soldater i krig. I taket dreide det lyskastere og utstoppede svarte ravner.

Rommet *LILLE APOTEK, skoler, radikal litteratur og doktriner på flasker* var fylt med norgesglass med Utslitte festspill, Pengesyke nordmenn, Ord for dagen, 17. mai taler, Sensurerte konger, Gamle fedrelandssanger med mer. Midt i rommet var det et bord dekket med undergrunnlitteratur, aviser og blader som ikke var tilgjengelig i Norge.<sup>50</sup>

Storsalen i Kunstforeningen ble kalt *SURREALISTISK MARKET, arkitektur, religion, musikkinstrumenter og tekstiler*. Fra materialer hentet fra det nedrevne Bergenhus, hadde kunstnerne bygget store trekonstruksjoner i flere etasjer, med individuelle rom, podier, balkonger og et tårn med en prekestol med et bilhornorgel. En bod merket *Konkrete tekstiler*, var et prosjekt av Elsebet Rahlff, Anne Hedegaard og tekstilstudentene. Boden inneholdt samfunnsatiriske drakter og hatter, alle med egne titler, som *En amerikansk uskyldighet* – en kjoleapplikasjon med gravidemotiv med et asiatisk og et afrikansk foster, *Stressjakke* – en omformet dressjakke og en ballkjole med innbygde dansepartnere, med flere par ben stikkende ut under skjørtet. *Konkrete tekstiler* var en del av det surrealistiske markedet og publikum ble oppfordret til å kle på seg og ta med tekstilene på tur gjennom utstillingen, som resulterte i flere

---

<sup>49</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s 301

<sup>50</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s 290-291

situasjoner med spontan dans og musikk med publikum iført disse antrekkene.<sup>51</sup> *Konkret Analyse* ble besøkt av totalt 11374 personer på de 16 dagene utstillingen var oppe.

Utstillingene *Gruppe 66* og *Konkret Analyse* viste den enorme bredden av kunstneriske strategier og teknikker. Utstillingene var preget av et ønske om å skape et kunstnerisk felleskap, et tverrfaglig samarbeid og å sette Bergen på kartet som kunstby. Gjennom deltagelsesbaserte verk, kvelder og program benyttet de seg av forholdet mellom publikum og kunsten, og brøt ned det hierarkiske skillet. De ønsket at publikum skulle ta en del i utstillingen, og slik bli en del av kunsten, som med *Konkrete Tekstiler*. I Gruppe 66-utstillingen var plasseringen enormt viktig og reaksjonene som kom fra publikum fortalte at det var en riktig avgjørelse å bruke Kunstforeningen som galleri. Slik gikk de direkte til angrep på den bergenske kunsteliten og snudde opp ned på kunstscenen. Gruppe 66 som bevegelse var ikke ment til å vare for alltid, de var en nødvendighet i Bergen, ifølge Laurie Grundt, og disse utstillingene la grunnlaget for hvordan *Samliv* ble skapt og utviklet seg. Videre i neste kapittel skal avhandlingen presentere noen av de største inspirasjonskildene til Gruppe 66, men også hvordan arbeidene deres bygget på større internasjonale strømninger som de brakte med seg tilbake til Norge, siden de fleste studerte i utlandet, ingen av dem hadde studert i Oslo. Videre skal det også undersøkes hvilke teknikker, strategier og lignende de brakte med seg til *Samliv*.

I ettertid har Gruppe 66 vært sentrale i flere retrospektive utstillinger, som feministiske *Hold Stenhårdt Fast På Greia Di* (2013) på Kunsthall Oslo og Kunsthall Stavanger, den Situasjonistiske utstillingen *An Army of Liars* (2016) også på Kunsthall Oslo og utstillingen *Whatever Happened to Sex in Scandinavia* på Office for Contemporary Art Oslo (2008/9)

---

<sup>51</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s. 289

### 3 Aktivistiske strømninger i kunsthistorien

For å kunne tilnærme meg avhandlingens problemstilling og sette Gruppe 66 i kontekst, vil dette kapittelet gi en oversikt over aktivistiske strømninger, noen sentrale bevegelser og strategier i den aktivistiske kunsten, hovedsakelig fra 1960-tallet og frem til 1990-tallet. Dette inkluderer både norsk og internasjonal aktivisme, inkludert Gruppe 66s utstillinger før *Samliv*, da de aktivistiske strømningene og påvirkende kunstnere gikk på tvers av grupperinger, politiske ståsteder og nasjonaliteter. Kapittelet er delt opp i mindre delkapitler, fordelt på historiske utgangspunkt, happening og aksjoner, kollektiv- og deltagelsesbasert kunst, sex og kropp i aktivistisk kunst.

Aktivistisk kunst er en samlebetegnelse på en rekke sosiale, politiske og handlingsbaserte strømninger og bevegelser i kunsthistorien. Kunstnerisk aktivisme er ikke en homogen retning og aktivistiske kunstnere jobber ofte tett i kollektive eller samarbeidsbaserte prosjekter og handler ofte om å løfte opp lokalsamfunn eller forskjellige grupper. Mange sosialaktivistiske bevegelser bygger på ideologiske, politiske eller etiske strukturer og praksiser, som for eksempel feministisk aktivisme, miljøaktivisme, LHBT+ -bevegelsene, anti-krig bevegelser eller HIV/AIDS-aktivisme.

Ifølge kunsthistoriker Lucy Lippards essay *Trojan Horse Activist Art and Power* er aktivistisk kunst en hybrid mellom flere kulturer som kommuniserer med hverandre og som simultant kan bevege seg mellom et bredt spekter av publikum, både innenfor og utenfor de *godkjente* kunstneriske kontekster, som samfunnet ofte tenker på som høykunst eller lavkunst. I et forsøk på å knytte sammen sosial aksjonisme, sosial teori og kunst i et handlingsdrevet narrativ, unngår mange aktivistiske kunstnere tradisjonelle medier og kunstformer. Andre igjen, ønsker å frembringe en reaksjon, men velger å inkludere tradisjonelle kunstformer i sosiale handlinger og sosial teori for å kunne åpne for flere muligheter for dialog, samarbeid og handling. Som kunstretning er aktivisme ofte handlingsbasert og prosessorientert, og kunstneren og betrakterens rolle blir i mange tilfeller utfordret. Den kan også inkludere flere forskjellige medier, blant annet formidling og utdanning, publisering, film eller organisering av enkeltpersoner eller hele samfunn.<sup>52</sup>

I artikkelen *The Social Turn: Collaboration and it's Discontents* fra 2006 i tidsskriftet *Artforum* presenterer Claire Bishop aktivistisk og sosial kunst slik:

---

<sup>52</sup> Lippard, *Trojan Horses: Activist Art and Power*, s. 2-5

This mixed panorama of socially collaborative work arguably forms what avant-garde we have today: artists using social situations to produce dematerialized, anti-market, politically engaged projects that carry on the modernist call to blur art and life.<sup>53</sup>

Flere kunsthistorikere, inkludert Bishop, argumenterer for at grunnsteinen for aktivistisk kunst ble lagt allerede i flere av de avantgardistiske -ismene.<sup>54</sup> I *Artificial Hells* bruker Bishop den europeiske avantgarden som eksempel på sterke bidragsytere til en senere sosialt engasjert samtidskunst, og trekker frem tre avantgardistiske grupper som forløpere: Først de italienske futuristenes brytning med konvensjonelle interaksjon med tilskuerne, performance som en kunstnerisk retning og adresseringen av masse-publikummet og bruken av provoserende politiske gester. Videre var det utviklingen innen den russiske kunsten etter 1917-revolusjonen: Proletkult teater, som lå under som oppstod under Proletkult-bevegelsen i Sovjetunionen rundt 1917 med røtter i marxismen. De ønsket å skape kunst- og kulturfenomener som var laget for og av massene, og fri fra borgerlige og føydalistiske tradisjoner.<sup>55</sup> De inkluderte viktige faktorer i aktivistisk og engasjerende kunst: ideen om kollektivt arbeid og skapelse av kunst og arbeiderklassens uttrykksform.<sup>56</sup> Til slutt trekker hun frem Dada-bevegelsens bruk av publikumsdeltagelse og teater i en offentlig sfære.<sup>57</sup> Disse tre bevegelsene og deres fremgangsmåter ligger til grunn for utviklingen av mange kunstneriske praksiser som blir benyttet av aktivistiske kunstnere selv i dag. Futuristene og dadaistenes performative kunst på rundt 1910 utover 1920-årene la grunnlaget for performancekunsten og bevegelsene som benyttet seg av det, blant annet *Happening-bevegelsen*. Bevegelsen, som begynte i USA i 1950- og 60-årene, vokste ut av de sosiale forandringene i de tiårene, men har vært en del av kunstbildet siden, og kan også opptre utenfor de vanlige scenerommene, som i teater. *Happenings* krevde at tilskuerne involverte seg og aktivt deltok. Dette kommer avhandlingen nærmere inn på i de neste kapitlene. Opptaktene til 1960-årene var preget av flere uroligheter og det hele ledet opp til mai 1968 med det såkalte *studentopprøret*. Det var et utbrudd av en politisk masse-aktivisme som oppstod blant studenter og unge akademikere i universitetsmiljøene i Europa og i Nord-Amerika. Det var et opprør mot det autoritære samfunnet, borgerligheten og politiserte miljøer. Protestene var ofte preget av en generell samfunnskritikk med en marxistisk og anarkistisk bakgrunn.<sup>58</sup> Opprøret, som i begynnelsen,

---

<sup>53</sup> Bishop, *The Social Turn* s. 179

<sup>54</sup> Edwards og Wood: *Art of the Avant-Gardes*, s.2

<sup>55</sup> Egge. «Proletkult.» Store Norske Leksikon. Innhentet 25. mars, 2019. [https://snl.no/Proletkult\\_](https://snl.no/Proletkult_)

<sup>56</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s.53

<sup>57</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s.66

<sup>58</sup> Hennem, *Med Kunst Som Våpen*, s. 14

handlet om franske studenters frustrasjon over universitetets utdanningsformat, spredte seg til massedemonstrasjoner flere steder Europa, der man protesterte mot kapitalismen, konsumerismen og tradisjonelle institusjoner. De krevde endring og fornyelse. Opprørene førte også senere med en motkultur med verdier som miljø- og kulturvern i stedet for økonomisk suksess. Medienes nye teknologiske fremskritt og den økende tilgangen på tv-apparater til privatpersoner, gjorde at folk fikk for første gang se filmet dokumentasjon og grusomme krigsbilder, fra blant annet Vietnamkrigen, på nyhetene hjemme hos seg selv. Dette bidro til reaksjonene blant befolkningen. Kunsten fikk en hardere politisk brodd, og spesielt USAs krigføring i Vietnam ble et svært betent tema.<sup>59</sup>

Flere skandinaviske kunstnere engasjerte seg også i demonstrasjonene mot Vietnamkrigen. En var den svensk-norske kunstneren Kjartan Slettemark, som lagde flere kritiske verk rettet mot USAs daværende president, Richard Nixon, og verk som kommenterte grusomhetene under Vietnamkrigen. Hennem beskriver den norske befolkningen som ukjente med de nye uttrykksformene og kunstneriske medier, som konseptkunst der verkets idé og innhold var viktigere enn det formale. Noen av verkene som ble laget i denne perioden var så provokative for det norske publikummet at det kunne det skje at tilskuere gikk til verbalt og fysisk til angrep på kunsten. Det mest berømte tilfellet var Slettemarks *Av rapport fra Vietnam: Barn overskylls av brennende napalm. Deres hud brennes til svarte sår og de dør*. Maleriet viser en åpen munn med røde lepper, mellom leppene stod det «VIETNAM» i store hvite bokstaver. Under skriften var det et blodig amerikansk flagg, sammen med en ødelagt dukke i fosterstilling. Maleriet var en protest mot amerikanernes krigføring i Vietnam, og var stilt ut som *Månedens Bilde* i august 1965, utenfor Stortinget, i regi av Unge Kunstneres Samfunn. Verket skapte voldsomme debatter og utløste sterke reaksjoner både i presse og blant publikummet som gikk forbi. Verket ble utsatt for hærverk tre ganger, og den 3. august ble det angrepet av en 25 år gammel mann med øks, som først knuste monteringen før han hogget til maleriet. Deretter ble han og bildet tatt med av politiet.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Hennem, *Med Kunst Som Våpen*, s. 14-15

<sup>60</sup> Hennem, *Med Kunst Som Våpen*, s. 104-105

### 3.1 En norsk aktivisme

I Norge økte solidariteten blant de unge kunstnerne og de så behovet for å holde sammen. De etablerte fagorganisasjoner for kunstnere og organiserte seg for å bedre kunstneres levekår.<sup>61</sup> Kunsthistoriker og forfatter Gerd Hennem beskriver vanskelighetene for de unge og uetablerte kunstnerne på sent 1950- og tidlig 1960-tallet, spesielt i Norge. I likhet med det Gruppe 66-medlem Olav Herman-Hansen beskrev, hang det norske kunstpublikummet etter i de internasjonale trendene i kunsten, og mange kunstnere opplevde at publikum ikke forstod hva som foregikk på utstillingene. Dette var noe av det Gruppe 66 forsøkte å endre med sine utstillinger.

Med det internasjonale ungdomsopprøret i 1968 endret kunstscenen seg. Kunstnerne lærte seg å bruke mediene til sin fordel, og det ble begynnelsen på en rekke oppsiktsvekkende utstillinger som skapte overskrifter i hele Norge. Det ble også arrangert kunstneriske debatter og diskusjoner, for å skape blest rundt de nye kunstnergrupperingene og kollektivene som ble etablert over hele landet. I Kristiansand startet de den grafikkbaserte gruppen Myren og i Kautokeino ble Masi-gruppen eller Sámi Dáidojoavsku, opprettet. Deres kunstneriske intensjon var å rette oppmerksomhet mot kampen for samiske rettigheter innen kultur og politikk. De ønsket også å gjøre opprør mot stereotyper om at samisk kunst måtte inneholde samiske referanser, som koftefarger eller materialer fra naturen.<sup>62</sup> Kanskje den mest kjente av de aktivistiske grupperingene som ble etablert i Norge, var GRAS, en sosialistisk kunstbevegelse som ble etablert i et opprør mot de etablerte kunstinstitusjonene. Gruppens medlemmer ønsket å åpne kunstfeltet og bringe kunsten ut i samfunnet. Dette gjorde de blant annet ved hjelp av grafikk, som var en billig og effektiv måte å produsere kunst på, som resulterte i at flere kunne kjøpe verkene til rimelige priser. Dette var en strategi som også ble benyttet av medlemmene i Myren i Kristiansand. GRAS engasjerte seg også sterkt i protestene mot Vietnamkrigen, men jobbet også med politiske verk basert på norsk politikk.<sup>63</sup>

I tillegg til Gruppe 66 i Bergen, ble blant annet Finnegårdskretsen dannet, med flere tidligere medlemmer av Gruppe 66, som Egil Røed, Elsebet Rahlff, Olav Herman Hansen. De holdt til i Finnegården på Bryggen, sammen med grafikk-kollektivet LYN, som ble omtalt som Bergens svar på GRAS.<sup>64</sup> Finnegårdskretsen opprettet Galleri 1, som ble Bergens første kunstnerdrevne galleri. Galleri 1 ble fort et møtested for Bergens kunstnere. De arrangerte flere

---

<sup>61</sup> Hennem, *Med Kunst Som Våpen*, s. 16

<sup>62</sup> Per Kleiva var i en periode også medlem av Gruppe 66

<sup>63</sup> Hennem, *Med Kunst Som Våpen*, s. 13

<sup>64</sup> Bår Breivik var blant andre et av medlemmene av LYN

nordiske og internasjonale mønstringer, blant annet *Eksperimentell Norsk Tekstil* i 1970. På grunn av økonomi, ble Galleri 1 i 1976 overført til det nyetablerte Hordaland Kunstnersentrum som drev det videre.<sup>65</sup> Finnegårdskretsen ble deretter oppløst.

## 3.2 Happening, aksjoner og performancekunst

Ordet performativ kommer fra det engelske verbet *perform*, som betyr å agere eller å handle. Performancekunst er en kunstform der kunstnerens egen kropp og handlinger utgjør selve verket og er i skjæringspunktet mellom visuell kunst, installasjon og teater som går tilbake til happening-bevegelsene.<sup>66</sup> Performancekunst kan utøves i alternative rom, gallerier eller i stedsspesifikke kontekster, men er i motsetning til teater ikke satt i en spesifikk tid, men foregår her og nå og i den tiden og det rommet den fremføres i.<sup>67</sup> Ifølge kunsthistoriker og performance-teoretiker RoseLee Goldberg ble performancekunst akseptert som kunstnerisk medium på 1970-tallet. Som kunstform er performancekunst uttrykt gjennom kunstnerens ønske om å utfordre, handle og utvide tilskuerens syn på kunsten. Goldberg mener at gjennom den performativ kunst og handling tillates kunstneren å uttrykke seg og skape sin egen definisjon av sin rolle som kunstner, da gjennom det hun kaller en collage av medium og utføring. Dette bidrar til den enorme heterogeniteten som finnes innenfor feltet, siden performancekunst i så stor grad formes av kunstnerens egen fantasi og subjektivitet.<sup>68</sup> Happenings og performance-baserte verk har utviklet seg i flere forskjellige retninger og blir benyttet i flere forskjellige former for aktivistiske bevegelser, som feminisme, Fluxus, Situasjonisme, aksjons-baserte bevegelser og i deltagelsesbasert kunst.

Av de internasjonale strømningene som påvirket Gruppe 66 sterkest var *Internationale Situationniste*. Situasjonismen referer til en kulturell bevegelse bestående av en gruppe politiske, kunstneriske og radikale aktører. Bevegelsen ble dannet i 1957, var aktive gjennom 1960-tallet og ble oppløst i begynnelsen av 1970-årene. Sentrale figurer var franske filosofen Guy Debord og den danske kunstneren Asger Jorn. De franske Situasjonistene hadde sitt sentrum i Paris, men det var også situasjonistiske etableringer i Tyskland og Danmark, som hadde røtter i COBRA-bevegelsen.<sup>69</sup> Deres utgangspunkt lå i marxistisk teori og avantgardens ambisjoner om å skape en sosial og politisk endring og et kommunistisk

---

<sup>65</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s. 288

<sup>66</sup> Fagerström et al., *The beginning is always today* s. 48-49

<sup>67</sup> O'Doherty, *I den hvide kube*, s. 85-86

<sup>68</sup> Goldberg, *Performance Art from Futurism to The Present*, s. 7

<sup>69</sup> COBRA var en nordeuropeisk kunstnergruppe som eksisterte fra 1948-1951. Navnet er en sammensetning av CO(penhague), BR(uxelles), A(msterdam).

utopia. Situasjonistene mente at det moderne kapitalistiske samfunnet var som et organisert skuespill som umuliggjorde det å oppleve det virkelige livet eller det å aktivt delta i konstruksjonen av den levende verden. Befolkningen ble tilskuere i sitt eget liv og dermed skuespillere i det kapitalistiske teaterstykket.<sup>70</sup> De argumenterte for at den kapitalistiske masseproduksjonen hadde gjennomsyret alt av samfunnsliv, kunnskap, kultur og klasse, med den konsekvensen at befolkningen ikke bare ble fjernet fra de produktene de produserte og konsumerte, men også fra sine egne erfaringer, følelser, kreative sider og egne ønsker. Situasjonistenes forhold med kunst var svært varierende, blant annet på grunn av de involverte aktørenes varierende bakgrunner, men også på grunn av Situasjonistenes forhold til kunsten. De forkastet all kunst som var autonom og fri fra det politiske. Dette førte til nye måter å definere kunst på og de begynte tidlig med konseptualisme. Det var også voldsomme diskusjoner mellom medlemmene som mente at kunsten skulle endres gjennom politiske aktiviteter og handlinger og de som mente at den frie kunsten var veien til et nytt samfunn. I 1962 splittet *Internationale Situationniste* seg og den kunstneriske delen av bevegelsen trakk seg vekk fra den politisk vektete siden som var ledet av Debord.<sup>71</sup> Asger Jorn ble en av de mest sentrale i den nye bevegelsen som de kalte *Den andre Internationale Situationniste* og sammen med sin bror Jørgen Nash etablerte han kunstnerkollektivet Drakabygget i Skåne, der kunstnere som den danske Jens Jørgen Thorsen også holdt til.<sup>72</sup> Situasjonistene ble etterhvert en viktig inspirasjon for flere kunstneriske grupper i Europeisk sammenheng, blant annet tyske Gruppe Spur og senere norske Gruppe 66. Felles var ideen om at kunsten kunne baseres på sosiale samhandlinger i kunstneriske praksiser.<sup>73</sup> Både Thorsen og Nash skulle senere samarbeide med Gruppe 66 ved flere anledninger, som i *Gruppe 66*-utstillingen, blant annet med å arrangere Co-Ritus handlinger.

Co-Ritus var et kunstnerisk ritual utviklet av de situasjonistiske kunstnerne Jørgen Nash, Hardy Strid og Jens Jørgen Thorsen. I *Co-Ritus Manifesto* (1962) og publisert anledning utstillingen *Co-Ritus* på Galleri Jensen i København. I manifestet beskriver de handlingen, her er et utdrag:

---

<sup>70</sup> Plant, *The most radical gesture* s. 2-3

<sup>71</sup> Plant *The most radical gesture* s. 3

<sup>72</sup> Kuzma (red): *Whatever happened to sex in Scandinavia* s.368

<sup>73</sup> Arntzen, *Gruppe 66, Co-Ritus og kunsten som samhandling*, [https://monoskop.org/images/8/88/Arntzen\\_Knut\\_Ove\\_2011\\_Gruppe\\_66\\_Co-ritus\\_og\\_kunsten\\_som\\_samhandling.pdf](https://monoskop.org/images/8/88/Arntzen_Knut_Ove_2011_Gruppe_66_Co-ritus_og_kunsten_som_samhandling.pdf) (20.mai 2019)



(...) In European cultural tradition there is an insurmountable barrier between performer and audience. This barrier is blocking the cultural evolution and threatens to make all of us into twaddling fools in the supermarket of the culture industry. To make us victims of repression of undreamt scale.

(...) We want to create new rituals. Rituals are human thinking shaped in social patterns. Every cultural pattern is a ritual.

(...) Individualism is utopian. However it became the perspective in which European cultural understanding was formed. This produced the divide between the individual and the group, between the ideal and the banal, between art and anti-art, between the creator and the sheep.

(...) It is happening in the artist or the spectator, tradition tells us, it is sublime or banal. We say: from our point of view art is happening in the space between. In the space between people, in the space between the sublime and the banal. It is the functioning of art we want to change. It is here and now it is happening.

(...) This is the first time it has been said to the audience: Come and join us. Get down to it. Everybody has got right of appeal.

(...) CO-RITUS is washing art shining clean. It is the bomb under cultural life. But we do not need to attempt assassination. The cultural life has been at a standstill since 1850. (sic)<sup>74</sup>

Co-Ritus skulle gjøre publikum til med-skapere, eller *co-creators* (derav Co- i navnet). Co-Ritus var en kunstnerisk strategi benyttet med intensjonen om å skape progressive og sosialt engasjement i kontekst med et post-industrielt samfunn. Det å skape kunst skulle være en sosial prosess og målet var å forhindre utnyttelse den økende fritiden til middelklassen, ved å invitere dem til å faktisk delta i den kunstneriske prosessen, istedenfor å være passive betraktere, men dette krevde at kunsten ikke skulle være autonom.<sup>75</sup> Lignende prosjekter oppstod også blant andre nordiske aktivistiske kunstnere, som Roi Vara i Finland og Sigurdur Gudmundsson på Island, og senere utover 1980-tallet i Norge, med performancene til Kurt Johannesen.<sup>76</sup>

### 3.2.1 Bergens første happening og CO-Ritus

Gjennom den danske Gruppe 66-kunstneren Elsebet Rahlff og norske Olav Herman-Hansen som hadde studert i København, holdt gruppen jevn kontakt med det danske Situasjonist-miljøet og samarbeidet med flere av dem. Under *Gruppe 66*-utstillingen holdt de flere performative arrangementer og forestillinger, inspirert av og/eller i samarbeid med medlemmer fra Drakabygget, et dansk Situasjonist-felleskap.

---

<sup>74</sup> Kuzma (red): *Whatever happened to sex in Scandinavia* s. 368

<sup>75</sup> Kuzma (red): *Whatever happened to sex in Scandinavia* s. 378

<sup>76</sup> Kuzma (red): *Whatever happened to sex in Scandinavia* s. 379

Den 23.03.1966 holdt de en Co-Ritus i Storsalen i Bergen Kunstforening i regi av kunstnerne Jens Jørgen Thorsen, Stefan Rink og Olav Herman Hansen. En stor treplate på 4,5 x 2,4 meter ble plassert på skrått i rommet, sammen med lettflytende tynn maling i spann og store bøtter, pensler og store malerkoster. På forhånd hadde de tatt opp et lydverk bestående av forskjellige lyder, klanger og rytme på en båndopptaker. Gruppe 66-medlemmer og andre frivillige fra publikum kravlet rundt på gulvet og spilte på forskjellige musikkinstrumenter og andre materialer som kunne skape lyd. Alt dette ble dirigert av en dresskledd Stefan Rink, mens maleriet ble utført av Hansen og Thorsen (ikledd prikkete sommerkjole). Malingen ble kastet på lerretet og de benyttet seg av kostene og penslene, men også hendene og kastet kroppene sine mot platen.<sup>77</sup> Publikummet som sto rundt hoiet og ropte kommentarer. Det hele varte i 22 minutter og bildet ble kjøpt opp av Kunstforeningens viseformann Wilhelm Håland for 400 kr.<sup>78</sup> I avisene ble det omtalt som: «*et kunsthistorisk vendepunkt som Kunstforeningens viseformann prompte sørget for å sikre for ettertiden bevisene for. Hundrede og ti prosent vellykket Gruppe 66-aften*» (sic) (Per Hovdenakk Bergensavisen 25.03.1966).<sup>79</sup>

Det var også under denne utstillingen at Bergens første *happening* tok sted. Deltakerne fra *Gruppe 66* bestod av Olav Herman Hansen, Stefan Rink, Elsebet Rahlff og Anne Hedegaard. Regien var skrevet som en "konsert". Rink stilte seg opp i mørk dress på dirigentpodiet foran det sittende publikummet, der medlemmene av *Gruppe 66* hadde plassert seg jevnt mellom de intetanende tilskuerne. Publikum fikk tildelt en side hver fra en avis og et planlagt mumlekor ble satt i gang av Gruppe 66-medlemmene, som begynte å lese vilkårlig fra en tilfeldig side. Publikum tok etter, og Rink dirigerte det hele. Ikke alle i publikummet ville være med å mumle, og valgte isteden å rive papiret, kaste det rundt og stappe det ned i skjortene på personene rundt. Per Remfeldt forsøkte å stoppe det hele, men ikke før hadde situasjonen utviklet seg enda mer. En eldre billedkunstner, Harald Kismul, hadde plukket opp en plastbøtte fra en tidligere Co-ritus handling og var på vei opp til den intetanende dirigenten for å tømme innholdet over hodet hans. I siste sekund ble situasjonen snudd og det var Kismul som isteden fikk malingsbøtten over hodet. Vannet fløt over gulvet og blandet seg med avispapiret og de som hadde håpet å ødelegge handlingen, hadde i stedet skapt Bergens første *happening*.<sup>80</sup>

### 3.3 Kollektivbasert kunst

---

<sup>77</sup> Se figur 2: Co-Ritus

<sup>78</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s.285-287

<sup>79</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s.287

<sup>80</sup> Ibid

Sekstitallets aktivistiske kunstnere konsentrerte seg om inkludering, demokratisering og involvering av kunsten i et forsøk på å fjerne skillet mellom sosiale normer og hierarkiske regler satt av et patriarkalsk, økonomisk og konservativt samfunn.<sup>81</sup> Kunsten ble samfunnsbasert, synlig og organisert, og i Storbritannia begynte de første såkalt “*community arts groups*” å samle seg sent på 1960-tallet. *Community-art, kollektiv* eller *felleskapsbasert kunst* er aktivistisk kunst som er samarbeidsbaserte eller som inviterer til deltagende basert på et felles mål eller ideologi, og knyttes ofte til et valgt tema eller politisk gruppering deltakerne identifiserer seg med.<sup>82</sup>

Gruppe 66 var opptatt av samarbeid og i utstillinger brakte de gjerne inn gjestekunstnere fra andre bevegelser og venner, som i *Samliv*, der de jobbet med både helse- og sosialarbeidere og kunst- og medisinstudenter. Kunstnere tok plass ved siden av medlemmer av samfunnet i samarbeidsprosjekter med politisk brodd: veggmalier, gateteater, festivaler, okkuperte kollektiv og lignende.<sup>83</sup> Ifølge Kester er denne formen for kollektivt baserte kunstprosjekter ofte sentrert rundt en utveksling mellom kunstneren og et gitt subjekt som er definert a-priori som en som trenger tilgang til kreative eller ekspressive ferdigheter. Dette mener Kester er fordi “*community*” aspektet i denne formen for aktivistisk kunst ofte, ikke alltid, referer til individer som er forskjellig fra kunstneren, enten på et kulturell, økonomisk eller sosialt plan.<sup>84</sup>

I England var det *Artist Placement Group* (APG) som var av de første grupperingene som tok for seg kunstnerens nye rolle i samfunnet på 1960 og 1970 tallet. De bidro til utviklingen rundt tankegangen om kunstnerens plass, samt arbeidet for å fremme ideen om at kunst hadde en nytteverdi for samfunnet, og at kunstnere kan bidra i samfunnet, ikke bare ved å lage kunst, men gjennom verbale interaksjoner i kontekst av institusjons- og organisasjonsarbeid.<sup>85</sup> Inspirert av 1960-tallets fluxus-bevegelsen mente de at “*kontekst er halve arbeidet*”, og i motsetning til mange av tidens kunstnere forsøkte de ikke å trekke publikum inn i kunsten, men kunstneren ut i samfunnet.<sup>86</sup>

Et annet eksempel på kollektiv virksomhet i kunst finner man i videokunstmiljøene. Fra 1960-tallet og utover, ble tv og film mer tilgjengelig for den generelle befolkning, og på slutten av tiåret kom de første kameraene for vanlige forbrukere, som var håndholdte og batteridrevne, enkle å bruke og rimelig i pris. Med den nye teknologien åpnet det også for nye kunstformer

---

<sup>81</sup> Jones, *A Companion to Contemporary Art Since 1945* s. 213

<sup>82</sup> Lippard, *Trojan Horses: Activist Art and Power*, s. 6

<sup>83</sup> Bishop, *Artificial Hells -Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, s. 178

<sup>84</sup> Kester, *Conversation pieces* s. 137

<sup>85</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s. 164

<sup>86</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s. 166

blant kunstnere og aktivister. Video og film hadde gjennom tv-mediet vist seg å være et kraftig virkemiddel, demonstrasjonene mot USAs krigføring i Vietnam ble fyrt oppunder, blant annet ved hjelp av tv-bilder og live-sendinger fra krigsområdene. Video ble inkludert i kunsten på flere måter og av flere grunner, det viktigste var at video var billig og en enkel måte å dokumentere verk, ikke minst performance-verk, på. Videokunstnere samles ofte i kollektiv, både av praktiske grunner, som produksjon og arrangering av utstyr, men også organisering. Videoformatets evne til å bli enkel distribuering og fremvisning, førte til større frihet for kunstnere da de ikke var avhengige av gallerirommene for å få vist kunsten sin lenger, men kunne sende videoene rundt. Det oppstod flere kunstnerkollektiv med video og film som hovedteknikk, som Paper Tiger Television, TVTV og Ant Farm.<sup>87</sup> Flere slike videokollektiv fokuserte ofte på større sosiale og politiske spørsmål eller kunst som er tilgjengelig i den offentlige sfære.

Avhandlingen vil komme tilbake til denne tematikken i drøftingen omkring *Samliv*, da det kollektive og tankegangen om at kunsten hadde en nytteverdi, som ble nevnt i denne delen var tilstede også blant de involverte *Samliv*-kunstnerne.

### 3.4 Tid og rom - stedsspesifisert aktivisme

Sted-spesifikk kunst begynte i 1960-årene som en reaksjon mot den økende kapitaliseringen av kunsten, og trenden rund kunst som autonom og tanken om kunst som noe universelt. Begreper som *stedsbestemte*, *sted-orienterte*, *sted-refererende*, *sted-bevisste*, *sted-responsivt* og *stedsrelatert* har kommet inn samtidskunsten de siste tiårene. Fra midten av 1960-tallet til midten av 1970-tallet var offentlig kunst i stor grad preget av det Kwon kalles "kunst-i-offentlig-rom-paradigmet" - modernistisk abstrakte skulpturer som var forstørrede replikaer av verk som allerede eksisterte i museums og gallerier. Kwon argumenterer for at terminologien rundt denne formen for kunst ikke kun handler om *stedet* kunsten blir plassert på, men at *konteksten* både rundt verket og forholdet til det stedet det blir plassert er minst like viktig.<sup>88</sup> Dette henspiller til det prosessorienterte, der verket ender opp ofte er siste ledd i en lengre prosess utviklet av kunstnerne, og bryter med den universelle forståelsen av offentlig kunst at kunsten som kan stå hvor som helst, verket er det viktigste.<sup>89</sup> Stedsspesifisert kunst kan knyttes opp mot blant annet land-art og installasjonskunst, der kontekst og plassering er viktig for

---

<sup>87</sup> Stimson og Sholette (Red.): *Collectivism after modernism* s. 95-96

<sup>88</sup> Kwon, *One Place After Another* s.1-3

<sup>89</sup> Kwon, *One Place After Another* s.2

forståelsen av verket. I aktivistisk kunst kan stedsspesifikke verk bidra til å rette oppmerksomhet mot marginaliserte grupper eller områder og steder som blir ignorert av majoritetskulturene på grunn av sosiale aspekter og årsaker. I slike verk er det vanlig å inkludere lokalsamfunnet, og slik henger stedsspesifikk kunst ofte i sammenheng med deltagelsesbasert og felleskapsbasert kunst.<sup>90</sup> Eksempel på dette er den spansk-amerikanske kunstneren Iñigo Manglano-Ovalle som samlet eksisterende felleskap, samfunnsorganisasjoner og videregående elever fra sitt eget nabolag vest i Chicago, som hadde en større majoritet av latinamerikanske innbyggere. Sammen med femten tenåringer satte Manglano-Ovalle i gang et program i samarbeid med lokale offentlige tv-stasjoner. Kunstprosjektet het Street-Level Video og hensikten var å lære tenåringene opp i videoproduksjon slik at de selv kunne lage videoer om sitt eget liv, utfordringer og virkelighet, samtidig som de tilegnet seg arbeidserfaring og kreativ kunnskap.<sup>91</sup> De involverte fikk på denne måten delt sine historier fra deres nabolag, på den måten ble lokalsamfunnet inkludert og majoritetssamfunnet fikk tilgang til et innblikk i Chicagos vestsider. Street-Level Video stilte ut en utendørs videoinstallasjon under en gatefest som de arrangerte under *Culture in Action*- utstillingen i 1993.<sup>92</sup>

Stedsspesifikk kunst trenger ikke å være permanent lokalisert, performanser og happenings kan ofte være stedsspesifikke og er dermed ikke-permanente, men relasjonen består mellom stedet kunsten settes opp og selve handlingen. I mange tilfeller var det snakk om aksjoner som for eksempel ble laget for å rette kritikk mot eller demonstrere et poeng i forhold til lokaliteten den ble holdt. *Guerrilla Art Action Group* (GAAG), en bevegelse som er et godt eksempel på denne form for stedsspesifikk kunst. Dannet i 1969 av de New Yorkbaserte kunstnerne Jon Hendricks og Jean Toche, var GAAG en av de første grupperingene til å ta i bruk politisk og aktivistisk performancekunst, og de demonstrerte spesielt mot kunstinstitusjoner. Med deres offentlige og svært symbolske aksjoner som i stor grad ble utført på spesifikke planlagte steder, forsøkte de å nå ut til et publikum som ikke tilhørte kunstverdenen for å engasjere så bredt som mulig.<sup>93</sup> Eksempelvis var aksjonen *Guerrilla Art Action in front of the Metropolitan Museum of New York* som fant sted klokken 21.25, den 16. oktober 1969 på trappene utenfor The Metropolitan Museum of Modern Art. Tidspunktet var nøye valgt ut for å korrespondere med museets mottakelse av sine sponsorer, som hadde donert

---

<sup>90</sup> Kwon, *One Place After Another* s. 128

<sup>91</sup> Kwon, *One Place After Another* s. 130-134

<sup>92</sup> *Culture in action* var en utstilling som inkluderte åtte forskjellige prosjekter arrangert av forskjellige kunstnere og lokale kunstnergrupper, og er i ettertid sett på som en milepæl i utviklingen av offentlig kunst og felleskapsbasert kunst.

<sup>93</sup> Toche, et als. *GAAG, the Guerrilla Art Action Group, 1969-1976 : A Selection* s. 23-24

150 000 dollar til deres neste utstilling. GAAGs deltagende kunstnerne, Jon Hendricks og Jean Toche, begge medlemmer av undergruppen *Destruction In Art Movement*, fremstilte seg som en parodi på *Kuratoren* og *Kunstneren* i protest mot det de mente var et “*increasing grip and manipulation by big business of our cultural institutions*”. Aksjonen gikk ut på at *kuratoren* (fremført av Hendricks) plasserte *kunstneren* (fremført av Toche) i en stor kiste utenfor museet og deklamerte at de skulle hedre den store *kunstneren*. “Hederen” kom i form av en rekke ydmykende handlinger, blant annet ble kunstneren kastet mat på og fikk klærne sine ødelagt av *kuratoren*, mens *kuratoren* gjentok om igjen at de gjorde dette for å hedre ham og kunsten.<sup>5</sup> Guerrilla-aksjonen ble avbrutt av politiet og museets sikkerhetsvakter, og da museets direktør nektet å møte dem avsluttet de aksjonen.<sup>94</sup> Den opprinnelige finalen skulle være at *kunstneren*, da dekket i blod, mat og annet gris, med penger i munnen og en pistol skulle bli låst inne i kofferten og sendt til museumsdirektørens kontor som en gave, noe de ble nektet å gjøre. Selv om de ikke fikk den ønskede avslutningen, anså de aksjonen som vellykket. GAAG utførte flere lignende aksjoner, enten mot museer, rasisme og diskriminering i museene men også mot Vietnamkrigen, og deres performative aksjoner har påvirket flere senere bevegelser innen performativ aktivisme og institusjonskritisk bevegelse.<sup>95</sup>

### 3.5 Seksualitet, kropp og opplysning

I kjølvannet av 1960-tallets voldsomme opprør mot det etablerte og endringen i det sosiale, oppstod det også endringer i kunstens syn på kroppen. I kunsten har kropp blitt brukt som motiv i alle tider. På 1950-tallet ble bruken av kropp avansert og gikk fra å være motiv til å utgjøre en del av selve prosessen rundt det å skape verket. Kroppen ble selve verktøyet, og iscenesettelsene av egen og andres kropp, blant annet performancebaserte verk, ble mer utbredt. I 1960- og 1970-årene ble performancekunst en mer utbredt sjanger, og kunstnere brukte seksualitet, sex og kropp også utenom performancekunsten. Nordiske og internasjonale kunstnere og kunstgrupper utforsket sex og kropp som motiv og strategi i kunsten fra et radikalt sosialistisk og feministisk ståsted fra 1960 og 1970 tallet. Temaer som pornografiens historie, seksuell frigjøring og samfunnets oppfatning av seksualitet var fremstilt gjennom maleri, skulptur, collage, videoarbeid, foto og installasjoner.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Toche, et als. *GAAG, the Guerrilla Art Action Group, 1969-1976 : A Selection* s. 23-26

<sup>95</sup> Ibid

<sup>96</sup> Kuzma (red): *Whatever happened to sex in Scandinavia* s.380

Kroppen som objekt var gjenstand for provokasjon og kulturell overskridelse, og flere kvinnelige kunstnere tok tak i dette for å slå tilbake mot den objektifiserende kulturen. Performancekunstneren har en fordel med overraskelsesmomentet, da en performance kan ta alle vendinger, og tilskueren kan ikke forutse noe. De kvinnelige performancekunstnerne ønsket å ha kontroll over kroppen sin, slik at de selv kunne bestemme hva de eller andre skulle gjøre med den og hvordan den skal projiseres for publikum<sup>97</sup>. Kunstnerne som arbeider med seksualitet faller inn under et enormt spekter av forskjellige måter å uttrykke og utforske sin egen seksualitet i kunsten på. Under den seksuelle frigjøringen på 1960-tallet åpnet de også for diskusjoner om kvinners seksualliv.<sup>98</sup> Eksempelvis undersøkte performancekunstneren Carolee Schneemann misforholdet mellom den svake kvinnen som står imot patriarkatet og dets forventninger til henne som kvinne i verket *Naked Action*. Der skapte hun en menneskelig collage av seg selv og to menn, alle tre nakne. Collagen ble et krysningpunkt på den seksualiserte og objektifiserte kvinnekroppen, samtidig som hun stod opp mot det autoriserte patriarkalske blikket ved å selv velge å blottlegge seg og dermed ta kontrollen tilbake over sin egen kropp. Hun inngikk i det man kan kalle sex-positive feministiske kunstnere, og brukte kunsten sin til å fremme kvinners rett til seksuelt begjær, seksuell ytringsfrihet og sexarbeideres rettigheter.<sup>99</sup>

Bruken av kropp var ikke eksklusiv for feministiske aktivister. Aksjonsgruppen *Wiener Aktionismus* eller *Wieneraksojnismen* svært sentral i utviklingen av mer ekstrem form for kroppskunst og performance. Wiener-aksjonistene satte tydelig spor i kunsthistorien og i utviklingen av den internasjonale utformingen av aksjonskunst fra 1950 og utover 1960- og 1970-tallet.<sup>100</sup> De føyer seg inn i kunsthistorien sammen med happening-bevegelsene i USA, og kunstnere som bidro i bevegelsen var kunstnerne Günter Brus, Otto Muehl, og Rudolf Schwarzkogler blant andre. Etterkrigstidens Wien var preget av preget av konservatisme og strenge katolske tradisjoner. Med et ønske om å skape avantgardistisk og totaliserende kunst, ville de åpne det de mente var et repressivt, seksuelt samfunn og fjerne skillet mellom kunsten og virkeligheten.<sup>101</sup> Aksjonene deres var kaotiske, sjokkerende og til tider groteske. De var ikke knyttet til en spesifikk retning eller medium, men arbeidet blant annet med maleri, performance, film og fotografi. Preget av religiøst-inspirerte ritualer, psykoanalyse og

---

<sup>97</sup> Fagerström et al., *The beginning is always today* s. 51

<sup>98</sup> Heartney et al., *After the revolution* s. 7

<sup>99</sup> Ibid

<sup>100</sup> Badura-Triska, et. als. *Vienna Actionism : Art and Upheaval in 1960s Vienna* s. 3

<sup>101</sup> Etablert i 1960. Navnet betyr den nye realismen og bestod av kunstnere som utforsket den videre bruken av collage og assemblage og maling

ikonoklasme inneholdt aksjonene deres der blant annet nakne kropp, imitasjon av voldtekt, masturbering, dyrelik, menneskeekskremer og blod.<sup>102</sup> Aksjonene deres ment til å provosere og medlemmene ble arrestert under flere av aksjonene, da aksjonene deres ofte ble utført offentlig på plasser i Wiens sentrum.

Seksualitet og bruken av kropp i kunsten har også blitt tatt opp i senere år, et eksempel er utstillingen *Whatever Happened to Sex in Scandinavia*, på Office for Contemporary Art (OCA) i Oslo, som undersøkte seksualitet, sex og kropp i hovedsakelig skandinavisk kunst fra 1950 til 1970-tallet. Gruppe 66 var også representert som et eksempel på kunstnerisk virksomhet som opptok bruk av kropp, men fokuset lå på Konkret Analyse og Gruppe 66s CO-Ritus-virksomhet, satt i sammenheng med skandinavisk performancekunst.

### 3.6 Feminisme

Det er få bevegelser innenfor det sosialpolitiske og aktivistiske som har hatt større utbredelse eller innflytelse enn feminismen. Inspirert av marxistisk kunstteori og argumentet om at historien aldri har vært likestilt, mener feministiske kunstnere og kunsthistorikere at kvinner gjennom hele kunsthistorien vært mindre representert enn menn.<sup>103</sup> Det er to hovedbegreper i feministisk aktivisme: *patriarkat* og *sexisme*. Førstnevnte oversettes til “lovene eller reglene fra faren” og henviser til at makten i samfunnet gis fra far til sønn gjennom generasjoner, og overser kvinnene. For eksempel hadde kvinner ikke samme tilgangen til universiteter, innen økonomisk selvstyresett, politikk, rett over egen kropp, blant annet.

*Sexisme* menes med diskriminering på grunnlag av kjønn, eksempelvis kvinner som får lavere lønn enn menn eller ikke har stemmerett, på grunn av deres kjønn. Dette har ført til at feministiske historikere og kunstnere har stilt fundamentale spørsmål om hvordan dette påvirker kunsten: Hvordan har disse forskjellene påvirket måten vi leser kunst, hvem blir representert blant kunstnere og hvordan har kunsten som disiplin vært med å bidra i kampen for like rettigheter? Den feministiske bølgen innenfor kunsten begynte i USA i siste halvdel av 1960-tallet og tidlige 1970-tallet. Feministisk kunst har siden sin begynnelse vektlagt problemstillinger som i stor grad er politisk vinklet, eksempler er abortlovgivning, familiepolitikk, likelønn og seksuell frihet, og har i senere år utvidet seg i mange feministiske miljøer til å inkludere LHBT+-personers rettigheter, ikke-hvite og andre minoriteters rettigheter.

---

<sup>102</sup> Red; Jones og Stephenson, *Performing the body*, s. 138

<sup>103</sup> Red; Broude og Garrard, *Feminism and Art History*, s. 2-3



Kunsthistorien hadde i stor grad fokusert på hvite mannlige kunstnere, mens kvinnelige kunstnere ikke ble anerkjent på samme måten og, i mange tilfeller, fjernet fra kunsthistorien. 1970-tallets feminister ønsket å bruke kunsten for å vise undertrykkelsen av kvinner, og deres personlige erfaringer ble viktig for den kunstneriske praksisen. *Det personlige er politisk* ble et slagord for mange feministiske grupperinger, også utenfor kunstverdenen. Ved å presentere sine egne erfaringer gjennom kunsten, skapte de en arena der aktivisme, politikk og kunst ble koblet sammen i en dialog om kunst og samfunnet. Det er flere kunstformer som ofte knyttes til feministisk kunst slik som performancekunst, kroppskunst og teknikker som strikking, sying, brodering og lappeteppe-teknikker som var assosiert som kvinnelige sysler ble ofte brukt for å skape et kvinnelig uttrykk i kunsten gjennom medier menn ikke dominerte.<sup>104</sup>

Seksualitet og sex i kunsten har også blitt tatt opp i senere år, et eksempel er utstillingen *Whatever Happened to Sex in Scandinavia*, på Office for Contemporary Art (OCA) i Oslo, som undersøkte seksualitet, sex og kropp i hovedsakelig skandinavisk kunst fra 1950 til 1970-tallet. Gruppe 66 var også representert som et eksempel på kunstnerisk virksomhet som opptok bruk av kropp, men fokuset lå på Konkret Analyse og Gruppe 66s CO-Ritus-virksomhet, satt i sammenheng med skandinavisk performancekunst.

### 3.7 HIV- og AIDS-aktivisme

Queer art eller skeiv kunst som det kan oversettes til på norsk, kan sees på som en gren av de aktivistiske og kjemper i likhet med feministene for likestilling, men istedenfor å fokusere på kvinnen og kvinners rettigheter arbeider de for skeives rettigheter og for å synliggjøre skeiv problematikk. Den skiller seg også ut ved at den ikke tar utgangspunkt i forhåndsbestemte identiteter, men ser på identitet som noe foranderlig og skiftende.<sup>105</sup> Som kunstbevegelse må den leses utfra en politisk og sosial kontekst, der diskriminering og undertrykkelse preger store deler av historien. I kjølvannet av Stonewall-opprørene i 1969, en rekke opprør ledet av svarte transpersoner, men også med homofile, bifile og lesbiske deltakere, der de gikk til motangrep mot politiet i New York etter årevis med trakassering, vokste det frem aktivistiske grupper, både politiske og kunstneriske. Disse opprørene har i ettertid blitt et symbol på begynnelsen på kampen for rettigheter for LHBT+ -personer<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Vergine, *The Body as Language*, s. 906-907

<sup>105</sup> Mortensen et al. *Kjønnteori* s. 290

<sup>106</sup> Mortensen et al. *Kjønnteori* s. 288

De første tilfellet av AIDS ble påvist 5. juni 1981 i San Francisco, USA. Immunsviktsyndromet som i stor grad rammet homofile menn, spesielt svarte og latinamerikanske, og transkvinner utviklet seg til å bli en epidemi, og man regner med at over 14.000 mennesker døde av sykdommen i løpet av åttitallet. Det førte med seg diskriminering, marginalisering og stigmatisering av de smittede og det oppstod hierarkier, hvite homofile smittede menn ble prioritert over smittede transpersoner, kvinner, De som ble rammet ble i begynnelsen ignorert av myndigheter og helsevesen. Media skrev ikke om det da de sjeldent rapporterte om homoseksuelle, og i hvert fall ikke om noe som var knyttet til homoerotisk sex. AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP) var av de første grupperingene som anerkjente alvorlighetsgraden som denne krisen utgjorde. HIV og AIDS rammet hovedsakelig homofile menn og andre skeive minoriteter, som transpersoner og grunnet den sterke homofobien og rasismen i USA på 1980-tallet var det tok det majoritetssamfunnet lang tid før man tok sykdommen på alvor og man reagerte på at hundrevis av mennesker døde av sykdommen. afro- og latinamerikanere.<sup>107</sup> Avhandlingen vil komme tilbake til dette temaet i analysen.

Dette var bare noen eksempler på aktivistisk kunst. I de neste kapitlene kommer avhandlingen til å se på flere eksempler og drøfte dem i sammenheng med *Samliv*.

## 4 Samliv-utstillingen

Gruppe 66 opplevde at informasjonen rundt seksualliv var tabubelagt og at seksualundervisning i skolen var nær ikke-eksisterende. Emner som sex, bruk av prevensjon, kjønnsykdommer, abort og generell viten om kropp ble i liten grad snakket om. Arbeidet med *Samliv* begynte i Kvinneåret 1975, det var samme året som boken *Kvinne, kjenn din kropp*<sup>108</sup> kom ut i Danmark, som senere ble omtalt som en «feministisk bibel», som samlet fotografier, tegninger og informasjon om kvinnekroppen på en enkel og informativ måte. Interessen rundt disse temaene var stor og Gruppe 66 stilte seg spørsmålet om folkeopplysning kunne vises gjennom kunst, kunne den broderes, tegnes, males, danses, fremført via performance eller teater? Svaret forsøkte de å finne ut av gjennom *Samliv*. Tekstilkunster og grafiker Elsebet Rahlff og biokjemiker Inger Grundt hadde ansvaret for konsept, utvikling og samarbeid med Bergen Kunstforening og andre bidragsytere. I tillegg til medlemmer fra Gruppe 66 ble andre billedkunstnere, kunststudenter, medisinstudenter og leger involvert i utviklingen av prosjektet. Kunststudentene studerte under Rahlff som underviste på tekstillinjen på Bergen Kunsthåndverkskole og på Vestlandets Kunstakademi, mens medisinstudentene studerte under Grundt og var tilknyttet til Norsk Familieplanleggingsråd, som tilbød seksualundervisning til skoler og ungdomsklubber på Vestlandet. Tilsammen var det omkring førti medvirkende kunstnere og medisinske i det kreative og medisinske arbeidet. De dannet fem arbeidsgrupper: 1. *Kondom og Pessar* 2. *P-piller og Spiral*. 3. *Sterilisering*. 4. *Kjønnsykdommer*. 5. *Abort*. Alle gruppene med en blanding av billedkunstnere og kunststudenter, med en medisinsk studentveileder i hver gruppe. Den siste delen *Samlivs egne temabilder* av utstillingen bestod av enkeltstående verk som tok opp temaer rundt samliv, men som ikke var en del av den medisinske presentasjonen i utstillingen.<sup>109</sup>

Forarbeidet tok to år: den medisinske informasjonen ble visualisert gjennom tekstilarbeider, skulptur, grafikk, maleri, tegning med mer, verk ble lånt inn fra institusjoner og lagt frem til diskusjon og godkjenning av leger, lekfolk og medisinstudentene. Utstillingen åpnet i januar 1977 og var planlagt som en utstilling som skulle være tilgjengelig for alle. Bergens Kunstforening utvidet åpningstidene sine i utstillingsperioden, og var oppe hele uken fra klokken 12 til klokken 19, med gratis inngang, noe som Kunstforeningen vanligvis ikke hadde. Fra klokken 19 til 23 hver dag var det Aftenprogram, da med entré på tre kroner. Publikum brukte hele dagen i utstillingen, før de ble med på kveldsarrangementene.

---

<sup>108</sup> Utgitt ved Tidene skifter/forfatterne i København

<sup>109</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s.293

Aftenprogrammet varierte i innhold, med blant annet debatter, foredrag, filmvisning, teater, dans og sang, og skulle være en forlengelse av utstillingen. Parallelt med dette viste Bergen Filmklubb en serie med filmer som tok opp temaer som omhandlet samliv i forskjellige former. På dagtid var medisinstudentene, kunststudentene og billedkunstnerne tilstede i utstillingen, både som vakhold, men også som formidlere, og de viste også rundt skoleklasser som ble invitert til gratis undervisning av medisinstudentene og omvisning i utstillingen (dette ble i midlertidig sterkt frarådet av skolesjefen og skolebyrådet som nektet skoler å delta på utstillingen i undervisningstiden)<sup>110</sup>.

Det var til og med en egen barneavdeling, med tegninger som hang i barnehøyde, laget av barna til de involverte kunstnerne, som forestilte barnas tanker rundt teamet samliv. Åpenheten og tilgjengeligheten var viktig. Utstillingen skulle gi mulighet for alle å få informasjon, og ved å ha lenger åpningstider og gratis entré, ble ingen ekskludert. Ved å gjøre inngangen gratis åpnet de for skoleelever, studenter og andre som vanligvis ikke hadde råd til å gå på museum. Dette var et grep de hadde fått til gjennom samarbeidet med Kunstforeningen i de foregående utstillingene. Med disse enkle virkemidlene skjøv Gruppe 66 alle sidestilte både de involverte, Kunstforeningens styre og tilskuerne, på tvers av økonomiske, kulturelle og øvrige samfunnslag. Under åpningen av utstillingen holdt intendant Per Remfeldt en tale der han ønsket velkommen til *Samliv* på vegne av Bergens Kunstforening og redegjør for styrets syn på utstillingen og satte slik tonen for hva publikum kunne forvente å se:

(...) Det er ingen grunn til å skjule – det lar seg forøvrig heller ikke gjøre – at denne utstillingen atskiller seg fra vanlige utstillinger som vises i BK.<sup>111</sup> (...) Styret ønsker at det skal være høyt under taket i BK. I vårt samfunn og i vår tid mer enn noen gang tidligere – reises det debatt om en rekke spørsmål på det politiske, religiøse og sosiale område. (...) BK's styre har samlet gått inn for å stille våre lokaler til disposisjon for en stor gruppe kunstnere i vår by som brenner for en viktig sak – som angår alle mennesker, nemlig samlivets problemer. Vi har gitt denne kunstnergruppen vår medvirkning fordi de har gitt uttrykk for at de vil fremstille samlivsproblematikken på en redelig og saklig måte i en kunstnerisk form, med kunstneriske uttrykksmidler, og med en kunstnerisk ramme omkring det informative. Jeg er personlig klar over at enkelte kan føle sin bluferdighet krenket og kan finne deler av utstillingen støtende. (...) På den annen side håper jeg at utstillingen med alt det den byr på av bildende kunst, informasjon, foredrag, film og kontaktskapende virksomhet vil få stor og positiv betydning for mange av dem som kommer på utstillingen ... (sic)<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s.295

<sup>111</sup> Forkortelse for Bergen Kunstforening

<sup>112</sup> Bergen Kunstforening, Bergen Kunsthall, Per Remfeldt, *Åpningstale*, 1997

## 4.1 Presentasjon av *Samliv*-utstillingen

Analysen vil ta utgangspunkt i dokumentasjonen som ble tilgjengeliggjort til denne avhandlingen.<sup>113</sup> Dokumentasjonen er hovedsakelig samlet inn fra KODE Bergen, Statsarkivet avdeling Bergen, Bergen Kunsthall og fra det private arkivet til Elsebet Rahlff.<sup>114</sup> Hvor detaljert dokumentasjonen er (eksempel fargefoto og detaljfoto) varierer, men denne delen vil forsøke å redegjøre så nøye som mulig for materialbruk og utførelse, og vil opplyse dersom det er usikkerhet rundt størrelsesforhold, materiale og fargebruk.

Tekstilkunster og grafiker Elsebet Rahlff fra Gruppe 66 og biokjemiker Inger Grundt fra Haukeland sykehus stod ansvarlige for konsept, utvikling og samarbeid med Bergen Kunstforening og andre bidragsytere.<sup>115</sup> I tillegg til de resterende medlemmene fra Gruppe 66, ble andre billedkunstnere, kunststudenter, medisinstudenter og leger involvert i utviklingen av prosjektet. Alle gruppene bestod av billedkunstnere og kunststudenter, med en medisinsk studentveileder i hver gruppe. Kunststudentene studerte under Rahlff som underviste på tekstillinjen på Bergen Kunsthåndverkskole og på Vestlandets Kunstakademi, mens medisinstudentene studerte under Grundt og var tilknyttet til Universitetet i Bergen (UIB), Haukeland Sykehus og Norsk Familieplanleggingsråd, som tilbød seksualundervisning til skoler og ungdomsklubber på Vestlandet. Til sammen var det omkring førti medvirkende kunstnere og medisinerere. For studentene ble gjennomføringen av *Samliv* satt på læreplanen, så lærere og studenter jobbet kollektivt med å realisere *Samliv*.<sup>116</sup> Ingen av bidragsyterne fikk betalt og jobbet med *Samliv* på frivillig basis. Forarbeidet til *Samliv* tok to år. Arbeidsgruppene måtte bestemme seg for strategier og hvilke temaer som skulle visualiseres gjennom forskjellige medium. Det medisinskfaglige opplysningsmaterialet måtte samles inn, diskuteres og analyseres. Det var fellesmøter for de involverte hver fjortende dag, der medisinsk innhold, kunstneriske strategier og utvikling ble diskutert.<sup>117</sup> Det ble søkt om økonomisk støtte fra forskjellige institusjoner og bevilget 30 000 kroner fra Norsk Kulturråd og 10 700 kroner fra Sosialdepartementet. Bergen Kommune og Hordaland fylkeskommune avsto søknaden.<sup>118</sup> Sammen planla de og valgte ut hva og hvem som skulle inkluderes på Aftenprogrammet. Programmet skulle være en forlengelse av utstillingen, innhold som varierte debatter, foredrag,

---

<sup>113</sup> Bilder, beskrivelser i anmeldelser o.l

<sup>114</sup> Store deler av dette har blitt gitt til KODE

<sup>115</sup> Rahlff var Gruppe 66-kunstner og Inger Grundt var gift med Gruppe 66-medlem Laurie Grundt

<sup>116</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s.293

<sup>117</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s.295

<sup>118</sup> Ibid

filmvisning, teater, dans og sang. Parallelt med utstillingen viste Bergen Filmklubb en serie med filmer som tok opp temaer som omhandlet samliv i forskjellige former.

Kunstnerne fordele seg på de utvalgte temaene, og for å understreke den kollektive fremgangsmetoden ble ingen av informasjonsverkene signert av de individuelle kunstnerne i den medisinske delen av utstillingen. I stedet var alle bidragsytternes navn brodert på et stort tekstil som hang ved inngangen til utstillingen.<sup>119</sup> Dette var for å sette opplysningen og verkene i hovedfokus, og for informasjonen ikke skulle gå tapt ved at oppmerksomheten ble rettet mot enkeltkunstnere. Dette er et grep som har blitt benyttet av flere aktivistiske bevegelser, spesielt i politiske verk, som for eksempel kunstkollektivet Guerrilla Girls, stiftet i 1985, som arbeider anonymt, av samme årsak som *Samliv*-kunstnerne. Verkene i *Samlivs egne temabilder* skulle supplere den faglige opplysningen, og bidra til å beskrive det følelsesmessige aspektet av et samliv. I analysen av tema-verkene navngis kunstnerne, siden de fleste verkene var åpenlyst signert. For å lage et skille mellom de medisinske verkene og temabildene kommer avhandlingen til å omtale sistnevnte dem som signerte verkene.

Det kollektive var svært viktig for Gruppe 66 og de var opptatt av samarbeid på tvers av ulike felt og de var også opptatt av å bringe inn gjestekunstnere, studenter, publikum og andre for å åpne for et større sosialt mangfold i kunsten. I stedet for en offisiell katalog, ble det laget en tjue siders lang avis, som i svært liten grad tok for seg verkene i utstillingen, men som gikk dypere inn på temaene i utstillingen via forskjellige informative artikler og skjønnlitteratur. Avisen ble redigert og satt sammen av forfatter Merete Wiger, som også var utstillingens PR-representant i Bergen. Avisen bestod av artikler, intervjuer, dikt og andrebidrag fra blant annet Wiger selv, forfatterne Sidsel Mørck og Johan Borgen og doktor Berthold Grünfeld.<sup>120</sup>

## 4.2 Overblikk over utstillingen

I det publikum kom inn hoveddørene til Bergens Kunstforening kunne de se ulike plakater for utstillingen, med forskjellige farger og motiver. En av dem var en illustrert tegneserierute med en mann som kom løpende mot betrakter, med en kvinne løpende etter seg som ropte «*Hvor skal vi Marty?*» «*På utstillingen SAMLIV i Bergen Kunstforening*» svarte mannen. Bruken av plakater har vært viktig for mange aktivistiske bevegelser, også utenfor kunstverdenen, men har også blitt brukt i kombinasjon med hverandre for å skape et både visuelt og litterært inntrykk

---

<sup>119</sup>Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s. 294

<sup>120</sup>Funnene i hans doktorgradavhandling *Legal abort i Norge: Legalt svangerskapsavbrudd i Norge i tidsrommet 1965-1971* ble avgjørende i debatten om endringen av abortloven i 1978

for betrakter. Bruken av plakater har vært viktig i politisk aktivisme, gjennom propaganda, plakataksjoner, demonstrasjonstog og lignende arrangementer. Plakater er ofte visuelt enkle å lese og med et design som skulle tiltrekke og gjøre forbigående oppmerksomme på den politiske agendaen, et arrangement eller for å bygge opp under engasjementet. Eksempel på dette er bruk av reklameplakater, politiske plakater, som verveplakater fra det amerikanske forsvaret, sovjetiske propagandaplakater, eller norske Kvinnefrontens bruk av plakater for å vekke oppmerksomhet rundt kvinnekampssaken på 1970-tallet. I *Samliv* var plakaten visuelt svært forskjellige, og kan sees på som et eksempel på bredden av kunstformer og verk publikum skulle se i utstillingen.<sup>121</sup> Foran inngangen til selve utstillingsrommene stod det en stor pappfigur av tegneseriefiguren *Fantomet*, laget av kunstneren Morten Juvet med en snakkeboble over hodet: «*Eh ... leke? Ja visst ... men da må dere gjøre som jeg sier ...*».<sup>122</sup> *Fantomet* fremstod som formynderfigur som ba publikum ta inn over seg den informasjonen som *Samliv* presenterte. Fra forhallen gikk publikum direkte inn i Rom 3 og kunne derfra gå til høyre og venstre inn til hver fløy. Rom 1 (Intimgalleriet) var forbeholdt publikumsaktiviteter og filmvisning og var innerst til venstre i Kunstforeningen. Her var det veggavis, planser publikum kunne interagere med, for eksempel ved sette navn på kjønnsorganene på kvinne- og mannsfigurer, tegnesaker til barn, samt barnetegninger på veggene.<sup>123</sup>

Rom 2 (Sal 1 på plantegningen) bestod av *Kondom/Pessar* og *Spiral/P-pille* som hovedgrupper, *avhopping*, utskylling og andre prevensjonsmetoder, samt menstruasjonssyklus og hvordan den ble påvirket av de forskjellige prevensjonsmidlene.

Rom 3 (Sal 2) viste den «tradisjonelle kunstutstilling»-delen av *Samliv* med *Samlivs egne temabilder*, dette var også første salen man kom inn i fra forhallen og hovedinngangen. Temaene som var gjennomgående her var ekteskapet, kjernefamilien og forhold.

Rom 4 (Sal 3), den største salen, viste frem avdelingene *Sterilisering*, *Abort* og *Kjønnsykdommer*, og inkluderte verk fra *Samlivs egne temabilder*. Rom 4 førte ut til Kafé Paletten, med verk fra *Samlivs egne temabilder*, plakater på veggene og sittegrupper med informasjonsbrosjyrer og utvalgt litteratur.<sup>124</sup> De medisinske informasjonsverkene blir presentert etter tematikk og ikke etter rom.<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> Se figur 4: Plakater

<sup>122</sup> Se figur 5: Fantomet

<sup>123</sup> Veiteberg, *Kunst og Kvinnekamp* s.104

<sup>124</sup> Se figur 6: Kafé Paletten

<sup>125</sup> Se figur 3: Plantegning

### 4.3 Presentasjon av *Samlivs medisinske avdeling*

Den medisinske delen av *Samliv* kan settes inn i en kontekst av økt fokus på kropp, både i kunsten, men også generelt i samfunnet. I løpet av 1960- og utover 1970-årene oppstod den såkalte seksuelle revolusjonen i den vestlige delen av verden. Det var flere grunner til dette, men spesielt ny forskning rundt seksualitet bidro til dette, blant annet de banebrytende Kinsey-rapportene<sup>126</sup>, som undersøkte den amerikanske befolkningens seksuelliv og den økte tilgangen til industrielt fremstilte prevensjonsmidler, som p-pillen, var katalysatorer for endringen. Den seksuelle revolusjonen åpnet for en helt ny åpenhet rundt tematikken, også i kunsten.<sup>127</sup> I *Samliv* ble fokuset rundt kropp og seksualitet trukket frem på grunn av det *Samlivskunstnerne* mente var en nedprioritering av seksualundervisning og informasjon i den norske skole og generelt i det norske samfunnet.<sup>128</sup> Den medisinske delen handlet det i stor grad om det seksuelle samlivet, og omstendigheter rundt, intensjonen med utstillingen var å gjøre denne informasjonen mer tilgjengelig for publikum.

Balansegangen mellom det politiske, akademiske og kunstneriske var viktig i denne konteksten, og *Samliv* kan sees som et forsøk på å skape en allment tilgjengelig læringsplattform gjennom kunsten. Claire Bishop beskriver det tverrfaglige samarbeidet mellom kunst og utdanning som en indikator på at et skiftende forhold mellom kunst og akademia. Det akademiske har blitt oppfattet som tørt, men har i de siste tiårene fått blitt koblet mer og mer sammen med kunsten, noe som har åpnet opp for en ny form for pedagogikk og nye formidlingsmetoder.<sup>129</sup> Bishop trekker frem Joseph Beuys's prosjekt *100 Days of the Free International University* på Documenta 6 i 1977 som et eksempel på et sikt samarbeid. Gjennom tretten tverrfaglige workshoper som var åpne for publikum, med medvirkende fra yrker som advokater, politikere, journalister, skuespillere, musikere, kunstnere og økonomer, forsøkte Beuys å få publikum til å se forbi det kulturelle og forbi det vitenskapelige og på den måten kombinere og lære av hverandre. Målet var fri utdanning og fordeling av kunnskap.<sup>130</sup> *Samliv* bygget på flere av de samme verdiene rundt fordeling av kunnskap, og gjennom mangfoldet i arbeidsgruppene, bidro de med forskjellige erfaringer og kunnskap og lærte også opp hverandre, mens de utviklet utstillingen.

---

<sup>126</sup> Kinsey-rapportene er to bøker om seksualitet, *Sexual Behavior in the Human Male* publisert i 1948, og *Sexual Behavior in the Human Female* publisert i USA i 1953

<sup>127</sup> Tønnesson. «Seksualitetens historie.» Store Norske Leksikon. 27. februar, 2018. Innhentet 8. juni 2019

<sup>128</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s. 292

<sup>129</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s. 242

<sup>130</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s. 244



Det var en stor variasjon i materialbruk, men gjennomgående, spesielt i den medisinske delen, var bruken av sterke farger og tekstil. Som materiale var tekstil brukt svært bevisst, da kunstnerne var opptatt av uttrykksmulighetene og de kontaktskapende egenskapene tekstilet presenterte: Organisk, mykt, hardt og kroppslig. Tekstil er et allsidig medium, og kan gi hjemlige og hverdagslige assosiasjoner, men også henvise til politisk tradisjon, for eksempel demonstrasjonsbannere.<sup>131</sup> Tradisjonelt sett har bruken av tekstil blitt knyttet til kvinnekultur og kvinnehistorie: vev, broderi, syng, strikk og stoff sett på som spesielt kvinnehåndarbeid og ikke kunst. Disse teknikkene ble også benyttet i *Samliv*, men hadde fått en mer moderne vri, for eksempel i P-pille-avdelingen som avhandlingen vil undersøke senere i dette kapittelet. I feministisk kunst har tekstil ofte blitt benyttet og det har for mange feministiske kunstnere blitt en uttrykksform som betegner kvinnelighet og et symbol på kvinners historie. Det skal sies at flere av tekstilverkene i *Samliv* ble laget av menn, så det at tekstil ofte har blitt brukt i feministiske verk, betyr ikke at det er et materiale kun brukt av kvinnelige kunstnere. Det ble det brukt til verk som handlet både om kvinnelig og mannlig biologi, og valget av materiale handlet i større grad om å vekke assosiasjoner til det hverdagslige og ikke det politiske når det kom til hvilke kjønn som var mest representert innenfor materialsjangeren. Medisinsk informasjon er ofte presentert gjennom kliniske rammer, på helsestasjoner, klinikker eller sykehus. Ofte presentert gjennom plakater eller brosjyrer i papirformat, er det det skriftlige materialet som er i fokus. Tekstilet representerer det omvendte av dette, og fjerner de eventuelle fordommene som kan ligge til grunn i opplysningsmaterialet og lar publikum oppdage det på nytt i helt nye omgivelser og slik forandre hvordan publikum vil lese informasjonen.

### 4.3.1 Sterilisering

Steriliseringsavdelingen var et godt eksempel på hvordan *Samliv* forsøkte å rette opp i feiltolkning blant befolkningen. «*Sterilisering er ikke kastrering*» var avdelingens overskrift i store, hvite bokstaver på lilla og blå bakgrunn på veggen. Overskriften henviste til en vanlig misoppfatning rundt begrepene sterilisering og kastrering. Mens kastrering er et inngrep der man fjerner deler eller alt av kjønnsorganene og kjønnskjertlene<sup>132</sup>, er sterilisering et kirurgisk inngrep som fjerner personens evne til forplantning, en ufarlig operasjon, som også omtales som den sikreste form for prevensjon.<sup>133</sup> I kulturell kontekst har kastrering ofte blitt forbundet med

---

<sup>131</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s. 293

<sup>132</sup> Testiklene hos menn, eggstokkene hos kvinner. Kan dempe eller fjerne helt kjønnsdriften hos menn og fjerne menstruasjon hos kvinner.

<sup>133</sup> Nesheim «*Sterilisering*.» Store Medisinske Leksikon. 26. mars, 2015. Innhentet 8. juni, 2019. <https://sml.snl.no/sterilisering>.

musikk, i form av kastratsangere, men også filosofi. I kunsthistorien knyttes det opp til den franske psykoanalytikeren og filosofen Jaqués Marie Lacan og psykoanalysen, og kastreringsfrykt bant menn. Det har også blitt benyttet av feministiske teoretikere som Laura Mulvey i hennes essay *Visual pleasure and narrative cinema*.<sup>134</sup> I dag foretas kun kasteringer på strengt medisinsk grunnlag, for eksempel ved kreft i eggstokker eller testikler. I kunsten har det blitt brukt i politiske kunstverk, happenings og i sjokk-kunst, for eksempel av Wieneraksjonistene, som i sin ekstreme happening, blant annet iscenesatte selvkasteringer.<sup>135</sup> Steriliseringsavdelingens fremste oppgave var å stadfeste skillet mellom de to prosedyrene og å foreslå sterilisering som en mulig løsning på befolkningsveksten.

«... Befolkningseksplasjonen har gjort fruktbarheten til en av de største trusler mot menneskeheten. (...) Lysten og viljen til samliv skulle ikke være avhengig av evnen til å forplante seg. Men vi er oppdratt til å se på graviditet som vårt eneste talent.»<sup>136</sup>

De ønsket å normalisere tankegangen rundt inngrepet og skape diskusjon om barnløshet, eller det å ikke få flere enn et visst antall barn, ikke trenger å gå ut over det å leve i et seksuelt samliv. Sterilisering var visualisert gjennom tre store informasjonsplakater om hva det innebar, inngrepene og metodene som blir brukt, ved siden av seks mindre tegninger. I hjørnet mellom plansjene var et større tekstilverk: *P-Pillemannen*, et relieff som fremstilte en anatomisk skildring av en voksen mann, med muskler, sener og innvoller synlige, men også med krøllete hår på brystet, stort skjegg, tatoveringer og kjønnsorgan som sto ut fra relieffet. Relieffet var sydd på et trykt bakteppe med ordet *p-piller* skrevet gjentagende nedover i en rekke kolonner, og den tilhørende teksten formulerte spørsmål om hvem som har ansvaret for at kvinnen ikke skal bli uønsket gravid:

Ønsker ikke flere barn! Skal kvinnen ta p-piller i 10-20 år? P-piller i 20 år er 240 esker. Eller skal jeg, mannen, dele ansvaret og la meg sterilisere».<sup>137</sup>

Sterilisering er en operasjon som både menn og kvinner kan få utført, men avdelingen valgte og konsentrerte seg mest om sterilisering for menn. Valget for dette var antagelig at prosedyren var svært mye enklere å utføre for menn, enn for kvinner.<sup>138</sup>

---

<sup>134</sup> Mulvey. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.

<sup>135</sup> Red; Jones og Stephenson, *Performing the body*, s 138

<sup>136</sup> Opplysningene i brosjyren var hentet fra *Kvinne kjen din kropp*

<sup>137</sup> Se figur 7: Sterilisering

<sup>138</sup> Den som ville utføre en sterilisering måtte søke til Helsedirektoratet og gjennom en steriliseringsnemnd. For menn var ventetiden på søknaden rundt to uker, og ventetiden på godkjent inngrep var mellom en til to uker. For

Foran avdelingen var det en klynge store røde og hvite tekstilblomster omringet av flerfargede stripete, penis-formede «bier». En humoristisk visualisering av metaforen «bier og blomster» om samleie og befruktning.

### 4.3.2 Hormonbaserte prevensjonsmidler

Bruken av tekstil var også representert i Spiral og P-pilleavdelingen, der spesielt p-piller var visualisert gjennom materialet. Prevensjon var det temaet som preget mest av *Samliv*, siden den medisinske delen av *Samliv* i stor grad dreide seg om seksuelt samliv, var det en viktig del av opplysningsarbeidet. Kunstnerne som behandlet dette temaet var delt i to arbeidsgrupper: En gruppe for hormonfrie prevensjonsmidler, som kondomet og pessaret, og en for hormonbaserte prevensjonsmidler, som p-piller og spiralen.

I den informative avdelingen om spiral og p-pille var det viktig for kunstnerne å vise hvordan kvinnelig biologi fungerte, fra menstruasjonssyklus til hormoner. En svært overdimensjonert tekstillivmor hang i taket og livmoren og eggstokkene var representert gjennom flere verk. Et stort tekstilverk visualiserte hormonbalanse, menstruasjonssyklus, eggøsning og hvordan disse ble påvirket av forskjellige former for hormonbaserte prevensjonspiller (p-pille, kombipille og minipille). Gjennom fargerike sirkeldiagrammer, brodert tekst og illustrasjoner på og i tekstil viste kunstnerne hvordan de forskjellige prevensjonsmidlene påvirket hormonbalanse, menstruasjonssyklus, eggøsning og andre deler av kroppen. Verket bestod av to innføringsplansjer og syv lengre tekstilpaneler som kunne leses horisontalt og vertikalt i en krysstabell. Delt inn i fire kategorier viste den *Dager i en syklus*, *Vanlig menstruasjonssyklus*, *Mimi-pille syklus* og *Kombi-pillen* og *P-pille- syklus*. Panelene viste utviklingen i kvinnekroppen mellom menstruasjonssyklusen. I verket var syklusen var standardisert til 28 dager. P-pillen var blitt tatt i bruk i Norge bare ti år før *Samliv* ble åpnet, og var revolusjonerende for kvinners seksualliv og frihet til å selv bestemme selv når eller om de ønsket barn.<sup>139</sup>

*Dager i en syklus* bestod av seks sirkeldiagrammer som viste prosessen i livmoren dag for dag. Leste man fra sirkeldiagrammene og nedover plansjen kunne man selv enkelt lese endringene i de andre kategoriene utviklet seg gjennom måneden. I redegjøringen av verket vil diagrammet bli presentert gjennom horisontal lesning av informasjonen. De resterende

---

kvinner var søknadssvar forventet etter ca. seks måneder, og man måtte beregne to døgn opphold på sykehuset. Kilde: Hva man må vite om kjønnssykdommer fra *Samliv*-utstillingen

<sup>139</sup> Se figur 8: P-pilleverk

panelene var visuelt svært like. En silhuett av et hode i profil med illustrasjon av en fremtredende hjerne med de delene av hjernen som var relevante for den biologiske prosessen var fremhevet. Under hodet var det en anatomisk korrekt fremstilling av en livmor og gjennom forskjellige farger og piler viste de hvordan hypofysen, livmoren og eggstokkene påvirket hverandre gjennom måneden.

Panel to som tok for seg den vanlige menstruasjonssyklusen uten påvirkning av medikamenter og panel tre om mini-pille syklusen lignet i stor grad på hverandre, med unntak av forskjeller i informasjonen og koblingene mellom hypofyse og eggstokker. Panel fire om kombi-pille og p-pille, viste hvordan kontakten mellom hypofyse og eggstokker blir blokkert av hormonprevensjonen. P-piller (dette inkluderer mini-pille og kombi-pille) var relativt nytt prevensjonsmiddel i Norge, og det var vanskelig å tilegne seg ordentlig informasjon om bruk av pillen og eventuelle bivirkninger. Bivirkninger ble ikke adressert direkte i verket, men det var hengt opp en større papirplansje på veggen med overskriften *Dine erfaringer med p-piller eller spiral*, som inviterte det kvinnelige publikummet til å skrive og dele sine erfaringer med prevensjonsmidlene. En skriver at de har brukt det i to år og aldri har hatt problemer, mens en annen kvinne skriver:

P-pillen er for jævlig. Kroppen forandrer seg og en føler seg slapp og kvalm, oppblåst og lite glad i seg selv, dessuten hvordan kan man vite om de kunstige hormonene ikke i senere generasjoner ikke utvikler mutasjoner? Spiralen, i alle fall den som var i 1970, ble gravid med..<sup>140</sup>

På plansjen hang det også avisnotis om at 500 000 britiske kvinner hadde sluttet med p-pillen grunnet advarsler fra lege om farlige bivirkninger for kvinner over 30, og det ble anbefalt å bruke en annen prevensjonsform. Eventuelle andre bivirkninger ble også presentert i informasjonsbrosjyren, der ble det også forklart hvilke kvinner som ble frarådet til å bruke prevensjonsmiddelet, grunnet forskjellige typer sykdom eller sigarettøyking, om man vil lese mer ble man henvist til *Kvinne, Kjenn din Kropp*. Ut ifra dokumentasjonen, som denne avhandlingen bygger på, er det kun i avisartikkelen og i brosjyren de eneste stedet i utstillingen der bivirkninger bringes opp. Siden p-pillen var såpass ny, var det lite forskning på langtidseffektene av p-piller og av de mest alvorlige bivirkningene som var kjent for å øke sjansene for blodpropp, forstyrrelser i leverfunksjonen og forårsake depresjon.<sup>141</sup> I et intervju med NRK uttalte *Samlivs* PR-ansvarlig Merete Wiger at hun ikke skjønner hvorfor kvinner gikk

---

<sup>140</sup> Se figur 9: P-pilleplansje

<sup>141</sup>Hodnekvam, trans. *Kvinne, Kjenn Din Kropp*, s. 104-106

vekk fra pessaret til pillen, nettopp fordi det var så lite informasjon å få om bivirkninger og bruksområder.<sup>142</sup> I *Kvinne, kjenn din kropp* skriver forfatterne at det var en tendens i faglitteraturen at det alt for ofte kun ble skrevet om de positive sidene av p-pillene, og at man utelot eller bagatelliserte eventuelle bivirkninger og plager kvinnene risikerte å få ved å gå på prevensjonen.<sup>143</sup> Erfaringsplansjen var et velegnet forum for kvinner til å dele tanker, følelser og erfaringer rundt temaet. Det å bruke personlige historier (ikke nødvendigvis sine egne) har vært et viktig virkemiddel i aktivistisk kunst, nettopp for å skape en forståelse mellom publikum og kunsten gjennom en følelse av gjenkjennelighet.<sup>144</sup> Prosessen rundt en delt dialog blir mer effektiv hvis kunstnerne opererer som involverte deltagere som speiler problemstillingene som er relevante for samfunnet deres.<sup>145</sup> Det var det som lå i grunn for *Samliv*, samarbeidet mellom kunstnere og tilskuere, fordeling og formidling av informasjon. Alle opplysningene som ble presentert var bestemt etter nøye gjennomganger og diskusjoner av arbeidsgruppene, men det kan ha ført til at de mistet sitt kritiske blikk på informasjonen de formidlet. Erfaringsplansjen utgjorde også en risikofaktor, da den ikke kunne sensureres eller modereres. Plansjen og bruken av den var avhengig av at publikum turte å dele sine historier, bare på det viset kunne helhetsinntrykket av tematikken komme frem, som for eksempel hva angår bivirkninger. Bishop skriver at dilemmaet rundt pedagogisk eller undervisende kunst er at kunsten er laget for å sees av andre, mens utdanning og informasjon ikke er noe man «kan se» og er i seg selv ikke er noe visuell. Publikums rolle blir diffus, da de både skal oppleve kunsten, men også lære av den.<sup>146</sup> Så da *Samliv* skulle formidle virkningene av prevensjonsmidlene, burde de ha formidlet de områdene som var lite tilgjengelige. Bivirkninger faller innunder disse.

### 4.3.3 Hormonfrie prevensjonsmidler

Informasjon om et annet prevensjonsmiddel, kondomet, hang siden av klessnoren og ble presentert gjennom to blå tekstilpaneler med brodert skrift og illustrerende tekstilbilder. Panel I bestod av fem mindre overflater, det første et hvitt rektangulært panel med brodert skriftlig informasjon om kondomet og argumenter for hvorfor man skulle bruke det. Til høyre for informasjonen var der tre sirkler over hverandre, den øverste med silhuetten av tre mennesker, to beige og et blått. En blå sirkel med fargerike prikker var plassert i midten og i det nederste var det enkle stiliserte silhuetter av to mennesker under samleie. I neste overflate var det en

---

<sup>142</sup> «*Samliv*». Klipp. Produsert av NRK.

<sup>143</sup> Hodnekvam, trans. *Kvinne, Kjenn Din Kropp*, s. 105

<sup>144</sup> Lippard, *Trojan Horses: Activist Art and Power*, 12

<sup>145</sup> Kester: *Art activism and oppositionality* s. 15

<sup>146</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s.241

kvinne fremstilt i tekstil, også svært stilisert, bærende på silhuetten av et stort foster i rød tekstil. Panel II var i samme mørke blåfarge, og forklarte i store blokkbokstaver hvordan man skulle bruke kondomet, samt generelle bruksområder, og hvilke risikoer som kunne tilløpe hvis man var uheldig og miste eller fikk hull på kondomet. Nederst i løkkeskrift var det brodert inn «*Jenter må også tørre å ta med seg kondomer*».<sup>147</sup> Det ble også delt ut gratis kondomer, sponset av *Riksförbundet för sexuell upplysning* (RFSU), en svensk organisasjon som distribuerer opplysninger omkring seksualitet og samliv.<sup>148</sup>

Ved siden av de to panelene om kondomet, var det en stor tegneserie merket Avhopping. Avhopping, eller det mer folkelige «hoppe av i svingen», er når penis trekkes ut av skjeden før sædutløsning. Utskylling var presentert ved siden av. De naturlige, men usikre metodene ble vist gjennom et vatteppe og puter med påmalte føtter som skulle symbolisere samleie. På den ene puten ble det informert om egglosning, sikre perioder og hvordan menstruasjon påvirket sjansene for graviditet.<sup>149</sup> En anatomisk fremstilling av kvinnekroppen ble vist gjennom en fullskala leireskulptur av en eldre, naken kvinne. Ved siden av henne var en anatomisk utformet ryggrad med bekkenben med en rød tekstil-livmor som skulle gi publikum kunnskap om hvor livmoren var plassert i kroppen.<sup>150</sup>

Som det siste av prevensjonsmidlene som *Samliv* presenterte, var *pessaret* visualisert gjennom syv grønne, blå og røde malerier med tilhørende tekstpaneler som forklarte bruken gjennom tekst og illustrasjoner. Pessaret, vist i rød og rosatoner i maleriene, var i likhet med kondomet et hormonfritt prevensjonsmiddel, men var laget for kvinner. Det vanligste pessaret på 1970-tallet var en konveks sirkel laget av myk gummi med en tynn stålfjær rundt kanten. Bildene var utformet som tilnærmede reklameplakater for produktet, og ble presentert som et hormonfritt prevensjonsmiddel. Pessaret var tidligere et mer utbredt prevensjonsmiddel, men ble etter hvert byttet ut med hormonelle prevensjonsmidler som p-piller eller minipiller, da disse var lettere å bruke.<sup>151</sup>

---

<sup>147</sup> Se figur 10: Kondom

<sup>148</sup> RFSU er fremdeles aktive i dag og arbeider i Sverige og Norge

<sup>149</sup> Veiteberg, *Kunst og Kvinnekamp*, s. 119-120

<sup>150</sup> Se figur 11: Skulptur av kvinne

<sup>151</sup> Se figur 12: Pessar

#### 4.3.4 Menstruasjon

I et hjørne av utstillingsrommene hang det en annen tørkesnor med fargerike klesklyper hang det en singlet og fire hvite underbukser.<sup>152</sup> Singleten var viet til informasjon om modning av egg i livmoren og eggløsning, mens underbuksene visualiserte prosessen i livmoren fra eggløsning til menstruasjon. På veggen ved siden av hang det et tekstilverk bestående av foret, hvitt tekstil sydd sammen slik at det lignet en seng med to hodeputer og to dyner. På putene var det trykket et bilde av to par med føtter, som skulle symbolisere samleie. Mellom de to, to oransje ansiktssilhuetter av en mann og en kvinne vendt fra hverandre. På «dynene» var det trykket på 336 små rektangler i forskjellige farger og mønstre som symboliserte graviditet visualisert gjennom kalenderåret 1976 og til og med januar 1977. Hver av fargene symboliserte et døgn, eventuelle tidspunkt egget kunne befruktes eller menstruasjonssyklus. Fra verket hang det tråder ned til gulvet festet i putelignende tekstilverk i rosa, grønt og oransje som blant annet forklarte om «sikre» og «usikre» perioder under menstruasjonssyklusen, der egget har større sjanse for å bli befruktet eller ikke.

Menstruasjon og menstruerende kvinner har i mange kulturer og gjennom historien blitt sett på som urene, eller blitt knyttet opp mot religion eller overtro. I forbindelse med dette har isolering av kvinner som menstruerer blitt praktisert i enkelte kulturer, da det har blitt sett på som noe tabubelagt. Siden 1970-tallet har bruken av menstruasjon, enten som faktisk medium eller som symbolikk, blitt benyttet innen flere forskjellige kunstsjangere. Tematikken og bruken har i stor grad blitt knyttet til feministiske kunstnere, i et forsøk på å undergrave tabuene og stigmaene rundt menstruasjon i samfunnet. Den amerikanske kunstneren Judy Chicago undersøkte blant annet temaene gjennom fotolitografiet *Red Flag* fra 1971, et nærbilde av en kvinnes underliv, mens hun fjerner en blodig tampong fra skjeden, og i *Womanhouse*-prosjektet fra 1972 med installasjonen *Menstruation Bathroom*; en søppelbøtte overfylt med brukte og blodige sanitære menstruasjonsprodukter.<sup>153</sup> Innenfor happenings og performancekunst har også menstruasjon blitt brukt hyppig, blant annet av den norsk-østerrikske performancekunstneren Wencke Mühleisen, som var knyttet til miljøet rundt Wieneraksjonistene, som blant annet brukte rød maling for å symbolisere blod og helte det over sitt nakne underliv i performansen *Bello, Meine Empanzipation* fra 1982.<sup>154</sup> I de nevnte eksemplene ble menstruasjon brukt som et sjokk-element i kunsten. I *Samliv* ble det presentert, i likhet med p-pilleverket, på en vitenskapelig og informativ måte som ga publikum

---

<sup>152</sup> Se figur 13: Menstruasjon

<sup>153</sup> Veiteberg, *Kunst og Kvinnekamp*, s. 214

<sup>154</sup> Mühleisen, *Wencke Mühleisen Performance*, s.397-398

informasjonen rundt hvordan biologien rundt menstruasjon fungerer. Carolee Schneemann og hennes performance *Interior Scroll* fra 1975 understreker det personlige aspektet med kropp som noe privat. I performansen stod Schneemann naken, dekket i maling, mens hun sakte trakk ut en papirrull fra vaginaen og leste høyt teksten som var skrevet på. Teksten på papiret var hentet fra en av Schneemanns egne filmer, *Kitch's Last Meal*, fra 1973.

Der Schneemann og andre brukte kroppen som element og sjokkeffekt for å vekke følelser og skape endring, ble det *Samlivs* oppgave å forklare hvordan kroppen fungerte. De gjorde med andre ord et motsatte gjennom å ufarliggjøre informasjonen og forholdet den norske befolkning hadde til egen kropp og seksualitet. Der andre sex-positive kunstnere skulle ta den subjektive kroppen tilbake, forsøkte arbeidsgruppene i *Samliv* å dele informasjon om kroppen for å slik skape en forståelse og på den måten gi publikum et bevisst eierskap til sin egen kropp.

#### 4.3.5 Kjønnssykdommer

På 1960- og 1970-tallet økte antall tilfeller med kjønnssykdommer kraftig. Bare fra 1965 til 1976 økte antallet tilfeller med gonore med 244 prosent, noe som gjorde den til den vanligste kjønnssykdommen i den perioden.<sup>155</sup> Setningen *Elskes, ikke smittes* kan sees som en rød tråd gjennom avdelingen og tematikken ble vist frem i *Samlivs* fysiske største tekstilverk: *Huset*, også omtalt som *Lykkebo*.<sup>156</sup> Det var plassert på den nederste kortveggen i utstillingens fjerde rom var den 5,5 meter i lengden, 2,5 meter i bredden og 3,5 meter i høyden. Et lite rødt hus laget av tekstil, høyt nok til at et voksent menneske kunne stå oppreist og bevege seg på innsiden, med skifer på taket, smårutete vinduer med potteplanter, blondgardiner og grønne skodder med hjerter. Veggene på innsiden i huset var dekket med plansjer i sterke lysblå og rosa toner, med skriftlig informasjon og illustrasjoner av forskjellige kjønnssykdommer, og rosa tegninger av nakne menn og kvinner som danset over informasjonstekstene, inspirert av svartfiguristilen fra den greske antikken.

*Huset* var del av et større installasjonsverk, plassert på grønt kunstgress og med en malt, blå himmel med hvite skyer som bakteppe. På utsiden av huset hang det en klessnor med opphengt tøy til «tørk». På hver side av den åpne døren sto det diverse hagemøbler, en rekke bord med stoler til og en grønn- og hvitstripet parasoll. På bordene var det flere gratis brosjyrer med informasjon om kjønnssykdommer og forebyggende tiltak som publikum kunne ta med seg. Brosjyrene representerte de forskjellige medisinske temaene som gikk igjennom

---

<sup>155</sup> SSB [https://www.ssb.no/a/histstat/nos/nos\\_a953.pdf](https://www.ssb.no/a/histstat/nos/nos_a953.pdf) [https://www.ssb.no/a/histstat/nos/nos\\_xii\\_219.pdf](https://www.ssb.no/a/histstat/nos/nos_xii_219.pdf)

<sup>156</sup> Se figur 14 og 15: Huset og Kjønnssykdom



utstillingen og gjentok flere av tekstene og noen av illustrasjonene som ble presentert rundt om i avdelingene. I brosjyren *Dette bør du vite om kjønnssykdommer* ble det forklart kort om hva det å ha en kjønnssykdom innebar, smittefare, forebygging og hvordan behandle det. Den ble laget for det formål å skape bevissthet og for at leserne «... kunne hjelpe til å gjøre slutt på alle feilaktige og mystiske rykter som finnes om kjønnssykdommer».<sup>157</sup> Det var flest menn som ble rammet av gonoré, og to sitater fra gonoré-smittede viste hvordan sykdommen rammet forskjellig for kvinner og menn:

En kvinne: Jeg hadde fått gonoré for første gang ... Trodde aldri jeg skulle få noe slikt. Jeg følte meg som et skittent ludder da jeg var hos legen – som om det var en straff på noe jeg hadde gjort som ikke var pent. – Vi kvinner har fremdeles ikke rett til å ha seksuelle forhold til flere enn en mann – han hun er gift med. At vi kvinner i det hele tatt har seksuelle følelser er noe helt nytt ... for menn»

En mann: For meg betyr det mest å få undersøkelsen overstått, og jeg har alltid blitt behandlet ordentlig og saklig. Vi mannfolk har på en måte rett til å ha forhold til flere kvinner – rett til seksuelle følelser. Derfor føler jeg det ikke som en skam eller straff om en blir smittet med en kjønnssykdom – en ser på det som en bare har vært uheldig. Gonoré er jo på lik linje med influensa en infeksjonssykdom.<sup>158</sup>

Disse svært forskjellige oppfatningene som brosjyren presenterer viser hvordan menn og kvinner opplevde det å bli smittet, og hvilke stigmaer som var knyttet til kjønn den smittede hadde. De to historiene bekrefter nødvendigheten av å spre ordentlig informasjon. I lys av den seksuelle revolusjonen, når det ble mer vanlig å ha sex utenfor ekteskapet uten å bli møtt med fordommer (da spesielt kvinner ble utsatt for dette), ser man at det på fremdeles var utbredt med fordommer rundt kjønnssykdommer på 1970-tallet. Arbeidsgruppen var redde for at publikum ville synes det var flaut å stoppe opp ved informasjonen om kjønnssykdommer, og de løste dette ved å lage *Huset*, der publikum kunne gå inn og studere informasjonen i fred. En slik ufarliggjøring ble tydeliggjort da *Samliv* ikke fordømte tilfeldig eller ubeskyttet samleie, men fremmet isteden et ønske om at publikum tok ansvar for egen helse. Dette så man både i denne avdelingen og i avdelingene om prevensjonsmidler. Hvordan arbeidsgruppen valgte å presentere materialet på var også viktig, da mye av den forebyggende informasjonen rundt seksuelt overførbare sykdommer var svært klinisk og ofte «kjedelig». Ved å vise det frem i noe som for de fleste ville oppleves som kjent og trygt, laget i et lite truende materiale med sterke farger, kunne gi assosiasjoner til et dukkehus. Budskapet lød: Det er fint med lek og

---

<sup>157</sup> Fra brosjyren *Dette må du vite om kjønnssykdommer* fra *Samliv*

<sup>158</sup> Fra brosjyren *Dette må du vite om kjønnssykdommer* fra *Samliv*

moro, men husk å ta ansvar og vær forsiktig. Akkurat slik som også *Fantomet* fortalte publikum ved inngangen. Kjønnssykdommer var ikke bare et medisinsk eller vitenskapelig problem, men påvirket også hvordan den smittede ble sett på, slik som de to personene i brosjyren beskriver. I *Samliv* var det viktig å presisere at alle som var seksuelt aktive uten beskyttelse kunne bli utsatt for smitte, uansett kjønn, klasse eller sivilstatus. Det forebyggende var viktig, men like viktig var det å fjerne stigma, slik at de som var smittet ville oppsøke legehjelp og ikke være redd for å bli behandlet dårlig eller sett ned på.<sup>159</sup> Måten *Samliv* behandler temaet på kan assosieres med AIDS-aktivistenes kamp på 1980-tallet i USA. AIDS (Acquired Immune Deficiency Syndrome eller *Ervervet immunsvikt-syndrom*) er en samlebetegnelse på de mest alvorlige formene for HIV-infeksjon. Det første tilfellet ble oppdaget i USA i 1981, fire år etter *Samliv*.<sup>160</sup> En sterk politisk aktivistisk bølge som oppstod i takt med sykdommens spredning. Det berømte slagordet *Silence = Death* som ble skapt av aktivistgruppen Aids Coalition To Unleash Power (ACT UP) er et eksempel på hvordan kunsten har tatt til orde for nettopp denne forskjellsbehandlingen når det kommer til seksuelt overførbare sykdommer. Verket i seg selv var svært enkelt, rosa neonlys formet et rosa triangel med skriften *Silence = Death* i hvitt neon under. Det rosa triangelet viste til nazistenes merking av homofile under andre verdenskrig. Verket har i ettertid blitt et symbol på AIDS-kampen. Der *Samliv* spilte på det hverdagslige og gjenkjennbare, ønsket AIDS-aktivistene å fjerne skillet mellom majoritet og minoritet. Den homofile seksualiteten var blant mange sett på som en trussel mot den heterofile majoriteten, og problematikken som ble tatt opp ble ofte sett på som irrelevant da det tilsynelatende kun rammet «de andre». Denne formen for fremmedgjøring bidro til at verkene ble opplevd som utilgjengelige og at informasjonen den forsøkte å formidle ikke lyktes med målet om å starte en diskusjon rundt skeives situasjon og problematikken rundt HIV/Aids også blant majoriteten.<sup>161</sup> *Samliv* dekket lite utenom heterofilt samliv, noe de også fikk kritikk for i en aviskronikk og i debattbøkene. Skeivt samliv ble riktignok mer inkludert når den gikk over til å være vandreutstilling, men hovedsakelig i form av større representasjon på aftenprogrammet.

---

<sup>159</sup> Kester: *Art activism and oppositionality* s. 182

<sup>160</sup> I 2017 var det rundt 36,9 millioner HIV-smittede i verden.

<sup>161</sup> Kester: *Art activism and oppositionality* s. 182187

### 4.3.6 Abort

Selv om tekstil var et gjentakende materiale i *Samliv* bestod flere av avdelingene av verk laget av andre varierende andre materialer. Abortavdelingen er en av avdelingene der det i tillegg til tekstil også ble brukt grafikk<sup>162</sup>, akvarell og relieff. Der flere av temaene i *Samliv* ble behandlet med farger og humor i et forsøk på å ufarliggjøre de medisinske faktaene, slik som i steriliseringsavdelingen, var abortavdelingen i større grad preget av alvor og statistikk. Abortdebatten ble fremstilt gjennom større tekstilarbeider, plansjer og et stort Norgeskart med fargede felt som viste antall innvilgete aborter sortert etter fylke. På veggen hang det et hvitt ark med store, tykke bokstaver: «*2/3 av de abortsøkende er gifte kvinner*». Over denne hang et svart og hvitt linosnitt med en kvinne med et lite barn på armen og et større barn foran seg.

Hva vet abortnemda om hvordan det er å bo i en trang og dyr blokkleilighet med småunger. Jeg ville gjerne hatt jobb, men det finnes jo verken daghjem eller trygge steder for ungene å leke. Skal jeg bli tvunget til å ha et barn til»<sup>163</sup>

Som en skillevegg for å ramme inn avdelingen hang et stort blått banner med silhuetten av en gravid kvinne med kjole og rød skrift. Overskriften lød «*Når har en kvinne rett til abort?*» og under ble abortloven av 1975 ramset opp.<sup>164</sup> Selve prosessen rundt å få innvilget en abort var illustrert gjennom en tegneserie i akvarell på ni ruter. Den skildrer historien til en ung jente, Marianne, som blir gravid med kjæresten: Først beskrives frykten rundt uteblivende menstruasjon, videre samtaler med kjæresten om hva de skal gjøre om hun er gravid; «*Hvordan skal vi gjøre det når vi ikke er ferdig med utdannelsen eller noen ting?*». Så besøket hos legen der hun får bekreftet at graviditetstesten var positiv og får beskjed om at legen vil søke om abort til nemden for henne. Om ikke søknaden blir godkjent der, sende en ny søknad til en annen nemd. Søknaden blir innvilget hos nemden og operasjonen vellykket.

Tre grafiske blad med tre forskjellige argumenter belyste forskjellige grunner til at kvinner valgte abort. «*Ingen kan bedømme den abortsøkende kvinnes situasjon bedre enn hun selv*» med en kvinne med bøyd nakke på vei ut av et rom med to silhuetter bak et bord som er krysset ut, som skulle symbolisere et avslag på søknaden hos nemden. Den neste viste et ungt barn på ute foran to mørke blokkbygninger med et forbudtskilt: *Et barn skal være ønsket, også av samfunnet*. Det siste trykket viste en sliten kvinne med et lite barn på armen med to

---

<sup>162</sup> Dokumentasjonen kommer det ikke frem hva slags form for grafiske verk det er, men det ser ut som enten linosnitt eller tresnitt.

<sup>163</sup> Se figur 16: Abortavdeling

<sup>164</sup> Se figur 17: Banner

strektegninger av to tynne, stereotypisk vakre, poserende kvinneskikkelser i bakgrunnen. Under sto det «*Det er ikke alle som har krefter til enda et barn*». <sup>165</sup>

Der *Huset* og formidlingen av seksuelt overførbare sykdommer var blitt ufarliggjort og dratt ned fra en klinisk pødestall, var abort-avdelingen det motsatte. Graviditet ble skildret flere steder i *Samliv*, men mest i sammenheng med uønsket graviditet. Det første kravet om endring av abortloven ble reist av kvinnesaksforkjemperen og politiker Katti Anker Møller i 1913, for å få avkriminalisert og fjerne straffen for abort.<sup>166</sup> Abort ble først tillatt i Norge ved egen lov i 1960, som trådte i kraft i 1964. Frem til 1978 kunne kvinner kun få innvilget fosterreduksjon i tilfeller der kvinnens liv sto i fare eller det var fare for fysiske og/eller psykiske lidelser ved å fullføre svangerskapet. I 1975 vedtok man at et ønske om abort også skulle ta sosiale hensyn til vurdering. Man ga også helsepersonell muligheten til å nekte å utføre abort av samvittighetshensyn, også kalt reservasjonsrett. Kvinner som ønsket å ta abort måtte legge frem sin sak for en abortnemnd, to leger som skulle avgjøre om kvinnen skulle få innvilget abort eller fullføre svangerskapet. I 1978 ble loven om selvbestemt abort vedtatt, med én stemme i overvekt for, i Stortinget.<sup>167</sup>

Behandlingen av temaet vitnet om at arbeidsgruppen vektla de mange grunnene, både sosiale, politiske og biologiske, til at kvinner tok abort, og at det ikke bare var ugifte kvinner som søkte til abortnemnden. Dette var viktig å få frem, for å normalisere og fjerne stigmatiseringen rundt abort. Abortavdelingen tok, gjennom sin visualisering av temaet, et standpunkt i debatten, og avdelingen ble bygget opp rundt dette standpunktet. De medisinske faktaene om utførelse og statistikk oppleves som nøytrale i uttrykket, gjennom informative plansjer.

Med en så vanskelig etisk debatt, er det ikke usannsynlig at noen i publikummet var uenige med de argumentene for selvbestemt abort som ble presentert og hvordan saken ble behandlet i utstillingen. Kunst kan være en viktig stemme i en slik debatt, men i *Samliv*, der det kollektive var vektlagt og ikke det individuelle, lå det en begrensning i at de ikke adresserte institusjonelle strukturene og representerte flere synspunkter i saken.<sup>168</sup> *Samliv* skulle bidra med kunnskap om emner som det ble antatt at publikum enten kunne lite eller ingenting om. Kester beskriver det han kaller et «*ortopedisk eller korrigerende forhold med publikum*», som bunner i at betrakteren mangler den tilstrekkelige kritiske og reflekterende forståelsen av

---

<sup>165</sup> Se figur 16: Abortavdeling

<sup>166</sup> Erichsen *Norske Kvinners Liv Og Kamp: 1850-2000*, s. 60-61

<sup>167</sup> Lønnå: *Abortkampen*. I Store norske leksikon. Hentet 10. juni 2019 fra [https://snl.no/abortkampen\(2019, 25. mars\)](https://snl.no/abortkampen(2019, 25. mars)).

<sup>168</sup> Kester: *Art activism and oppositionality* s. 182174-175

verden, mens kunstneren besitter en klar kritisk bevissthet og kan gjennom kunsten opplyse betrakteren og gi dem inspirasjon og veiledning. Dette avhenger også av kritisk tenkning mot massekulturen eller andre krefter som forøker å definere kunsten inni en estetisk autonomi, istedenfor å se på betrakernes subjektivitet.<sup>169</sup> Kester skriver videre i *Conversation Pieces* at det er en balansegang mellom de kognitive kategoriene vi plasserer oss selv i og hvordan man opptrer ovenfor nye erfaringer eller mennesker, så selv om ideen er en åpen og rettferdig diskusjon, vil kommunikasjonen være preget av deltagerens bakgrunn og forutinntatthet.<sup>170</sup> Arbeidsgruppens valg av visualisering viser at intensjonen var ikke å gå inn på de etiske eller moralske grunnene, men de personlige og sosiale grunnene til at kvinner søkte om abort. Kartet over antall aborter utført per fylke er et godt eksempel på et av verkene som ikke åpnet for dialog:

Plansjen viser innvilgede aborter i prosent av søknader pr fylke i 1975. Situasjonen har forverret seg etter at den nye loven trådte i kraft. Der tas hensyn til helsepersonell om av samvittighetsgrunner ikke ønsker å utføre eller assistere ved inngrep. Følgene blir at flere sykehus ikke utøver abortinngrep. (sic)<sup>171</sup>

Teksten presiserer at den alvorlige situasjonen som flere kvinner sto i og at lovgivningen rammet kvinner som ikke hadde mulighet til å reise til sykehus eller til leger som ikke hadde reservert seg. Samtidig blir argumentasjonen ensidig når ord som «forverres» brukes i en slik kontekst. *Samliv* hadde allerede før den åpnet fått mye oppmerksomhet i mediene og det var flere som stilte seg kritisk på forhånd til tematikken utstillingen tok opp. Behandlingen av temaet abort kan ha blitt opplevd som polariserende, da det var et svært kontroversielt tema, og kan ha hatt motsatt av ønsket effekt på visse publikummere. Samtidig var dette informasjon som var viktig å få frem fra et sosialmedisinsk standpunkt. Da *Samliv* åpnet året før loven om selvbestemt abort trådte i kraft var dette fremdeles en svært relevant debatt å ta opp, og fremdeles i dag er dette en tematikk som fremdeles skaper voldsomme reaksjoner.

---

<sup>169</sup> Kester, *Conversation pieces* s. xvi

<sup>170</sup> Kester, *Conversation pieces* s. 75

<sup>171</sup> Se figur 16: Abortavdeling

## 4.4 Samlivs egne temaverk – De signerte verkene

Denne delen av analysen går inn på de signerte verkene (*Samlivs egne temabilder*), *Aftenprogrammet* og resepsjonen av utstillingen. Informasjonen og opplysningene verkene presenterte var i stor grad rettet mot det seksuelle samlivet, noe de fikk kritikk av publikum, noe avhandlingen kommer tilbake til i resepsjonen.

*Samlivs* egne temabilder eller de signerte verkene avhandlingen kommer til å omtale dem som, skulle bidra med de aspektene av samlivet som de medisinske verkene ikke presenterte. Da utstillingen først ble planlagt var det egentlig kun de medisinske verkene som var ment til å stilles ut, men da de fikk avslag på økonomisk støtte med begrunnelsen at det ikke var «kunst» nok, ble de signerte verkene inkludert for å understreke at dette var ment som en tverrfaglig kunstutstilling.<sup>172</sup> Temabildene skulle ikke informere publikum på lik linje med de medisinske verkene, og kan sammenlignes med en mer klassisk kollektivutstilling. Disse verkene skulle bidra til en større bredde innenfor tematikken samliv. Blant disse var det plass til politiske, satiriske og historiske verk. De signerte verkene var fordelt jevnt over utstillingen, men var også det første publikum møtte etter forhallen. Rom 3 var kuratert som en «klassisk» kunstutstilling og bestod kun av signerte verk.

### 4.4.1 Historiske og innlånte verk

Selv om verkene i denne avdelingen skulle supplere de følelsesmessige sidene av et samliv, var det også verk som kommenterte hvordan menneskeheten har sett på samlivet og seksualitet gjennom historien og i kunsten. Dette var blant annet vist gjennom fotoserier, skulptur og maleri. Avdelingen strakk seg helt fra bronsealderen til den norske modernismen. Treskulpturen *Keiserinne* laget Astri Skåtun var en modernisering av det arkeologiske funnet *Venus fra Willendorf*, en fremstilling av kvinnekroppen i kalkstein som stammer fra rundt 30 000 år tilbake i tid.<sup>173</sup> En lengre fotoserie på minst åtte fotografier festet på grå passepartout viste arkeologiske funn av fallosformede steinformasjoner fra bronsealderen.<sup>174</sup> Under fotografiene, var det montert flere verk som tok for seg seksualitet og kropp i historiske sammenhenger, som religion og hvordan kvinnekroppen hadde blitt sett på som uren av kirken på grunn av Evas valg om å spise eplet og det følgende syndefallet. Disse historiske referansene var svært

---

<sup>172</sup> Veiteberg, *Kunst og Kvinnekamp*, s. 100-101

<sup>173</sup> Se figur 18: Keiserinne

<sup>174</sup> Det er åtte fotografier tilgjengelig i dokumentasjonen, se figur 19: Historisk dokumentasjon

relevante for en utstilling som *Samliv* som ønsket å normalisere hvordan det norske samfunnet så på seksualitet og samlivet.

Et av verkene som skapte debatt var Laurie Grundts enorme, ekspressive og svært symboltungt maleri *Vår sivilisasjons historie*. Maleriet var lånt inn fra Rogaland Distriktshøyskole og hang til venstre for steriliseringsavdelingen.<sup>175</sup> Komponert som en livsfrise skildret Grundt menneskets fødsel og livsutfoldelse, hat og kjærlighet, blind tro på Gud, kapitalisme og menneskehetens død. I begynnelsen er det Edens hage og syndefallet. En bevinget mannskikkelse titter over kneet til en overdimensjonert kvinne som ligger med spredte ben på bakken. Det nyfødte og skrikende Jesus-barnet, med festet navlestreng, på magen til en naken Maria. Med stor forgylt glorie, men med blødende kjønnsorgan, ble det klassiske mor og barn-motivet dratt ned fra en religiøs pidestall. Bildets sentrum var viet et trappelignende alter. Alterets bakvegg bestod av et blomstrete tapet med et vindu dekket av blå gardiner. I midten av alteret satt en kvinneskikkelse på et teppe og på hver side av alteret to pidestaller i form av drabantbyblokker med en naken kvinneskulptur på hver. Den ene holdt et skjold med kvinnesymbolet på. På trappen er det mennesker som slåss, jager hverandre, danser, en fargerik papegøye på en stripet blå og hvit stang og den norske statsløven med en soldat siktede med geværet sitt knelende bak løven. I forgrunnen hadde Grundt malt inn flere referanser til forskjellig krigføring gjennom tidene. Fra bruken av krigsselefanter og kameler, til mer moderne jeeps og tanksmaskiner. Alle, inkludert en liten hær til fots, var vendt mot maleriets høyre flate og ble ledet an av en svart, tynn demonliknende skikkelse. På et platå til høyre for alteret, to store fallosfigurer, den ene med et menneskelig ansikt og foldede hender, den andre med en hodeskalle istedenfor ansikt og sommerfuglvinger. På fanget hadde de hver sin hvite, eldre dresskleddede mann. Begge mennene lente seg over et blodig bord med skarpe pigger. Motivet symboliserer det patriarkalske samfunnet som drives frem av kapitalismen. En død, blodig mann lå halvveis under bordet og ved siden av sto en snippkjolekledd mann spillende på et strykeinstrument, tilsynelatende uanfektet av den blødende kroppen ved siden av ham. Over dem en stor sol med påskriften *Gud Penger*. De to store kreftene i verden. Demonen som ledet hæren stakk et hvitt flagg med et svart kors inn i brystet på en blek kvinne drapert i et rødt klede. I horisonten den ikoniske sopp-sky-formen etter en atombombe. Helt ytterst på den høyre siden av maleriet sto to skikkelser inntil et tre, en mørkhåret kvinne og en tynn mannlig kropp med hestehode, størrelsesforholdene og fargebruken gjenspeilte mor og barn-motivet på andre siden av maleriet, som skapte en innrammende effekt.

---

<sup>175</sup> Se figur 20: *Vår sivilisasjons historie*

Maleriet ble sett på som blasfemisk av noen besøkende, eller som en gjest skriver i debattboken, «(...) *Bildet av Maria og Jesus var spottende. Det bør by kristne og ikke imot å se noe sånt. Helt unødvendig*». (sic)<sup>176</sup> Mens den medisinske delen av *Samliv* tok opp 1970-tallets fokus på kropp og seksualitet, skildret Grundt i *Vår sivilisasjons historie* andre politiske hendelser og kampsaker som også hørte til perioden. Vietnamkrigen hadde satt sine spor, atomopprustningen var i gang og den norske befolkning ropte «*Nei til atomvåpen*». Samfunnet var preget av en økende kapitalistisk vekst, med en økende kommunistisk motpart og religionskritikk. I sammenheng med *Samliv* minnet maleriet publikum på at også utenforliggende faktorer som religion og politikk også påvirker ens personlige liv og dermed også samlivet.

Det ble søkt om å få låne en rekke historiske verker fra blant annet Bergen Billedgalleri, Munchmuseet og Nasjonalgalleriet. Disse maleriene skulle bidra med et nasjonalt, historisk perspektiv til utstillingen og Gruppe 66 ønsket å ha med historisk kjente verker og kunstnere for å vise at problematikken rundt samliv og seksualitet ikke var et produkt av 1977, men noe som stadig hadde vært oppe til debatt gjennom historien. Den opprinnelige ønskelisten var *Gammel kone* av Christian Krohg og *Inngangskoner* av Harriet Backer fra Bergen Billedgalleri, men utstillingsgruppen fikk avslag fra Tilsynsrådet i Billedgalleriet. Billedgalleriet hadde vært og sett utstillingen før åpning, og svarte de nei på søknaden. Representanten fra Billedgalleriet, Kjellfrid Kjær Smemo, uttalte at «... *Våre store mesterverk skal iallfall ikke inn i en slik sammenheng*».<sup>177</sup> De ønsket også å få låne Krohgs *Albertine i Politilegens venteværelse* fra Nasjonalgalleriet, men det var ikke mulig, blant annet på grunn av sikkerhet og størrelsen på maleriet, men Gruppe 66 fikk låne en tidlig skisse av maleriet. Fra Munchmuseet ønsket de maleriet *Arven*, men det var utlånt til en utstilling i Polen. Av en privat samler fikk de derimot låne Munch-litografiet *Dødskysset*. Spesielt *Albertine* viste den sterke politiske relevansen *Samliv* hadde. Krohgs bok, som delte navn med hovedpersonen i boken og maleriet, kom ut i 1886 og var en skarp kritikk av den offentlige, men politikontrollerte prostitusjonen i Christiania.<sup>178</sup> Boken omhandler en uskyldig sypike som blir forført av en politifullmektig og så blir prostituert. Ved å sette Krohgs maleri inn i *Samliv* minnet kunstnerne publikum på at store deler av samlivet var påvirket av rettigheter som var kjempet frem. *Albertine* viser at flere av problemstillingene i 1886, fremdeles var gjeldende i 1977. *Samliv* omtalte ikke prostitusjon, men problematikk som samleie utenfor

---

<sup>176</sup> Dokumentasjon av Debattboken, KODEs arkiv

<sup>177</sup> Veiteberg: *Kunst og Kvinnekamp* s. 112

<sup>178</sup>Beyer «*Albertine.*» Store Norske Leksikon. Innhentet 8. juni, 2019. <https://snl.no/Albertine>.



ekteskapet, abort og stigma rundt seksualitet var gjentakende temaer i utstillingen. De tradisjonelle verkene bidro til å utdype og gi perspektiv på den medisinske informasjonen *Samliv* presenterte, og understreket at dette var temaer som hadde blitt tatt opp i billedkunsten tidligere.

#### 4.4.2 Ekteskapet og samlivet som institusjon

Ordet samliv betyr å leve i felleskap og mange trekker assosiasjoner til ekteskap og parforhold. Ekteskapet og samlivet mellom gifte par ble presentert gjennom diverse temaverk, selv om samboerskap også ble mer vanlig i årene rundt og etter *Samliv*, etter at konkubinatparagrafen (straffeloven § 379 som forbød samboerskap mellom to av motsatte kjønn) ble opphevet først i 1972.<sup>179</sup> Ekteskapet som institusjon har vært svært viktig gjennom historien og har gjennom seg i takt med utviklingen hva gjelder samfunnsforholdene. Romantisk kjærlighet som begrunnelse for ekteskap er relativt nytt. I mange tradisjoner er det sett på som forflytning av eiendom, være seg sammenslåing av familier på grunn av formue, eller kvinnen som eiendom. Ekteskap kan inngås på flere forskjellige grunnlag og i mange samfunn er de følelsesmessige og seksuelle grunnene til ekteskap nedprioritert til fordel for strategisk valg av ektefelle, økonomiske eller politiske grunner.<sup>180</sup> Dette ble blant annet visualisert i en veggskulptur av en gapestokk, plankene festet med to store hengelåser. I stedet for to hender og hode, var det to par føtter som stakk ut av hullene, lik som man ville portrettert et par under samleie i en seng, med føttene stikkende ut fra dynen. En kommentar på hvordan seksualitet hadde blitt sensurert og tabubelagt i generasjonene og hvor skambelagt seksualitet hadde vært, spesielt utenfor ekteskapet.

Ekteskapet som institusjon og tradisjon ble fremstilt gjennom *Brudeteppet* laget av Elsebet Rahlff.<sup>181</sup> Opprinnelig var det meningen at det skulle være autentiske brudebilder, men det var ingen som turte å låne bort de dyrebare bildene. Så Rahlff samlet kunstnere som var involvert i *Samliv* og kledde dem opp i kostymer fra Fretex, så de skulle forestille brudepar. Resultatet var atten «bryllupsfotografier» som ble trykket på et fjorten meter langt tekstilteppe som ble drapert fra taket med brudepar som «giftet seg i det uendelige»<sup>182</sup>. Et av disse fotografiene ble også brukt som en av plakaten for *Samliv*.<sup>183</sup> *Brudeteppet* deler mange av de

---

<sup>179</sup>Lødrup. "Konkubinat." Store Norske Leksikon. April 11, 2018 <https://snl.no/konkubinat>

<sup>180</sup>Schackt «Arrangert ekteskap.» Store Norske Leksikon. Innhentet 8. juni 2019. [https://snl.no/arrangert\\_ekteskap](https://snl.no/arrangert_ekteskap)

<sup>181</sup>Se figur 21: *Brudeteppet*

<sup>182</sup>Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s. 293

<sup>183</sup>Figur 2: Plakat

samme ideene med den norske fotografen Vibeke Tandbergs verk *Brud* fra 1993. I likhet med brudeteppet ser Tandbergs verk ved første øyekast ut som ti klassiske bryllupsfotografier, et fanget øyeblikk fra brudeparets lykkeligste dag. Alle brudgommene er forskjellige, bruden er den samme. Tandberg figurerte stuntet ved å fotografere seg selv med ti mannlige venner og for å så sette inn ti «nygift»-annonser i ti forskjellige aviser. Stuntet har i senere tid blitt et viktig verk i norsk konseptuell fotohistorie.<sup>184</sup>

Yngvild Fagerheims tre etasjer høye bryllupskake av brent leire med hvit kremaktig glasur og rosa lys viste til tiden etter bryllupet og til lovordene om å holde sammen til døden skiller en ad. Lysene var halvveis nedbrent og plassert skjevt rundt om på kakens tre lag. På toppen tronet en miniatyr pyntefigur av et brudepar: En rakrygget, mørkhåret mann ikledd svart smoking ved siden av en brud ikledd hvit brudekjole med stort slør og en blomsterbukett holdt mot brystet. Både sløret og skjørtet hennes var svidd. Mye av kritikken mot ekteskapet lå i hvordan mange kvinner i tiårene før ble tvunget til å gi opp jobbene sine i det de giftet seg, fordi det var forventet at de skulle bli husmødre. Mange opplevde da at identiteten deres ble tatt fra dem. Morten Juvet stod bak verket «Ekteskapsdukke»: en hodeløs mannekeng dekket i bryllupsbilder av smilende par, festet med knappenåler. Mannekengens føtter var plassert i en glassboks fylt med flere bryllupsbilder. Dette hentydet til ekteskapet som fangenskap og metaforer for et lukket liv.<sup>185</sup> I likhet med ekteskapet, ble også kjernefamilien harselert med. I Sissel Calmeyers keramiske relieff *Lykkebo*, fikk publikum se forsiden av et nydelig lite idyllisk hus, med potteplanter på trammen og smijerns-gjerde foran. På gjerdet hang et lite skilt «*Pass dem for kjernefamilien*». Calmeyer ironiserte over alt det *skumle* som hender bak lukkede dører og spesielt i en tid der kvinnekampen sto sterkt.<sup>186</sup>

Ekteskapet er forbeholdt to mennesker ifølge norsk lov. Man skal leve lykkelig i alle sine dager, så hva skjer når den ene siden av sengen blir tom og den ene parten blir igjen alene? Gruppe 66-medlem Olav Herman-Hansen undersøkte i en av sine akvareller ensomheten etter et samliv. I *Gammel Dame*, som var stilt ut i *Samliv*, skildret han en eldre kvinne i grå kjole sittende på kanten av en dobbeltseng, over henne hang to portretter, en ung mann og en ung kvinne. Det var kun en lysstripe fra vinduet foran kvinnen som skaper lys i rommet. Lyset traff kvinnen og hennes del av sengen som var uoppredd. Den andre siden av sengen, som er pent oppredd var lagt i skygge.<sup>187</sup> Maleriet gikk inn på de områdene man gjerne ikke tenkte på når

---

<sup>184</sup> Ustvedt: *Ny norsk kunst etter 1990* s. 20

<sup>185</sup> Se figur 22: *Ekteskapsdukke*

<sup>186</sup> Se figur 23: *Lykkebo*

<sup>187</sup> Se figur 24: *Gammel dame*

man tenkte på samliv, men som er en uunngåelig del av det om man tilbringer hele livet sammen.

I *Samlivs* medisinske del var store deler viet til samleie, en akt mellom to (eller flere) partnere, men *Samliv* konsentrerte seg hovedsakelig seg om forhold mellom to partnere og de signerte verkene tok også i stor grad opp forholdet mellom mann og kvinne. Odd Nerdrums maleri *Samliv*<sup>188</sup> forestilte to unge, nakne menn, sittende tett sammen på bakken, den ene vendt halvt vendt bort fra betrakter og den andre med ryggen helt vendt mot billedflaten. Ingen av dem ser på betrakter. En del av en madrass, sammenkrøllede klær og en stripet pute kan sees i forgrunnen. Maleriet var hengt over en oppredd dobbeltseng med dobbelt sett med mønstret rødt og hvit sengetrekk. Sengetøyet var håndtrykket med tette små symboler for homofile, men også et par tegn for lesbiske var trykket på.<sup>189</sup> Til venstre for sengen sto et høyt plantebord i mørkt tre, med en rund heklet duk og en krukke med en grønn spissbladet plante, kjent på folkemunne som *Svigermorstunge*.<sup>190</sup> Over planten og ved siden av Nerdrums maleri hang den innlånte skissen av Edvard Munch. *Dødskysset* viser et kvinneansikt med lukkede øyne og langt, svart hår som omkranser en hodeskalle. Munchs tunge symbolbruk viser til koblingene mellom død og kjærlighet, og hvordan det å overgi seg totalt hengivent til et annet menneske kan forårsake smerte. Disse verkene var satt sammen som en liten scene, og kunne minne om et soverom i et privat hjem. Dette var den eneste representasjonen av homofil kjærlighet i *Samliv*<sup>191</sup> og er i uttrykket diskré kuratert. Dette ble også tatt opp av publikum, og Morgenavisen (04.02.1977) meldte at *Samliv* hadde måttet sette inn ekstra program på grunn av dette:

Ekstra kveldsprogram om homofili på «Samliv». På utstillingen «Samliv» er det gitt tydelig uttrykk for at det gis manglende informasjon om homofili. På kort varsel har derfor arrangørene tatt kontakt med Forbundet av 1948, og to homofile fra dette forbundet innleder debatten ved et ekstra arrangement førstkommande mandag kveld.<sup>192</sup>

I Norge var det straffbart å utføre homoseksuelle handlinger mellom menn frem til 1972. Denne lovgivningen gjaldt ikke kvinner.

---

<sup>188</sup> Lånt med tillatelse fra Rogaland Distriktshøyskole

<sup>189</sup> Se figur 25: *Samliv-installasjon*

<sup>190</sup> Klengenavnet skal komme av plantens lange spisse blader.

<sup>191</sup> Ifølge dokumentasjonen

<sup>192</sup> Fra dokumentasjon, publisert i Morgenavisen (04.02.1977)

### 4.4.3 Forskjeller mellom kjønnene

Frem til 1960-tallet var husmorsrollen vanlig i de norske hjem. Mennene skulle være ute og arbeide, mens kvinnene skulle være hjemme, rydde, passe på barn, handle, lage mat og andre arbeidsoppgaver som hørte hjemmet til. På 1970-tallet endrer dette seg og begrepet *husmor* får en mer negativ betydning, spesielt blant kvinnekamps-forkjempere og feminister. På 1970-tallet ble kvinnekampen brakt inn i kulturen og man begynte å bruke kulturelle virkemidler i den politiske kampen.<sup>193</sup> Dette brakte med seg kvinnepolitiske prosjekter som feministisk litteratur, blader, kvinnekunst, sanger, band og etterhvert kom også kvinnekampen inn på galleriene.<sup>194</sup> I norsk sammenheng hadde kampen for likestilling i stor grad blitt utkjempet av Nyfeministene<sup>195</sup> og Kvinnefronten.<sup>196</sup> *Gjør det personlige politisk* ble slagordet og kjernefamilien sto i fokus. Kvinners rett til utdanning og til jobb utenfor hjemmet. For at dette skulle være mulig mente mange feminister at revolusjonen burde begynne i kjernefamilien. De ønsket barnehageplasser, daghjem og fritidstilbud, slik at mors rolle kunne tilrettelegges i arbeidslivet, og ikke lenger måtte å være underlagt mannen og hans jobb for å overleve. Problematikken rundt forskjellene på kjønnene i samfunnet, hjemmet og ekteskapet ble tatt opp gjennom flere verk. Blant annet Oddvar Torsheim (Gruppe 66) var representert med en rekke tegninger der han satte på spissen hvordan menn og kvinner ble behandlet og sett på ulikt i samfunnet. Et eksempel er tegningen *Kona til son mi*, en dresskledd mann med hatt, en klassisk 1960-talls middelklasse mann, med en stresskoffert som formet som en naken kvinne som holdt en vaskeklut og en mopp. En av de andre tegningene av Torsheim, *Kvinneår*, portretterte en gravid kvinne i med lys kjole og hårtørkle over uvasket mørkt hår og dype ringer under øynene. I den ene hånden holdt hun en vaskekost, og i den andre holdt hun et lite skrikende barn med kosedyr i armene. En karikatur av en hjemmeværende mor, med mye ansvar og mye arbeid som skulle sjongleres. I den gravide magen var det ikke et foster, men en fullvoksen mann med lite hår, krokrygget lent over et bord med en stor, skummende øl i hånden foran seg. Torsheim karikaturer viste til at selv om kvinnekampen hadde kommet langt, var det fremdeles et stykke å gå for å få slutt på stereotypene.

---

<sup>193</sup> Et utvalg feministiske utstillinger i Norge på 1970-tallet: Kvinnefronten i Bergen *Kvinner – Kunst – Kamp*, *Kvinnen og kunsten* på Kunsternes Hus, *Kvinneiv -Kvinnekår* på Glåmdalsmuseet, *Kvinnelige kunstnere på UKS* og *Halvparten – ei utstilling om Kvinner* på Galleri 1 i Bergen.

<sup>194</sup> Erichsen *Norske Kvinners Liv Og Kamp: 1850-2000*, s. 96

<sup>195</sup> Dannet i 1970

<sup>196</sup> Dannet i 1972

#### 4.4.4 Publikumsaktiviteter og interaktive verk

Flere steder i *Samliv* ble publikum aktivt involvert. Det ble oppfordret til å bruke tid i utstillingen, ta i bruk biblioteket, lese brosjyrene og bruke sittegruppene som var jevnt plassert gjennom utstillingen, til å diskutere eller slappe av. Sitteplassene bidro til at publikum kunne bruke lenger tid i utstillingen og på den måten undersøke mer av både den medisinske og den rent kunstneriske delen av utstillingen. Med et eget *Samlivsbibliotek* med over femti titler<sup>197</sup>, kunne publikum også lese seg opp på temaene som ble tatt opp i utstillingen, med blant annet titler som *Det er jo mitt liv – hjerneskadet etter pillen*<sup>198</sup>, *Homofile – Myter og virkelighet*<sup>199</sup>, *Ungdom & Samliv*<sup>200</sup> og *Menstruasjonen*.<sup>201</sup> Gjennom bruken av sittegruppene og biblioteket forsøkte *Samliv* å møte publikum på deres premisser og deres tempo. Den tverrfaglige utstillingen ønsket å forandre måten man kunne jobbe med folkeopplysning, på en måte som ikke var belærende og ikke med en passiv holdning, men gjennom dialog. Slik kunne publikum selv velge hvor mye tid de ønsket å bruke.

Avisartikler, kronikker og annen publisitet var hengt opp på veggen og publikum kunne også selv dele informasjon i *Samliv* og være med på å skape opplysning for andre publikummere. Plansjen i P-pilleavdelingen var en av dem, der det kvinnelige publikummet kunne dele sine erfaringer, men Laurie Grundt hadde også laget en for alle kjønn. Den horisontale plansjen hadde overskriften «*Vulgarismer eller latin*»<sup>202</sup> og Grundt hadde tegnet en naken mann og en naken kvinne på hver side av plansjen. Publikum ble så invitert til å skrive på navn på kjønnsorganene og andre kroppsdelene med tusj. Publikum viste seg å være svært oppfinnsomme, det gikk fra kjente slangbegrep til mer oppfinnsomme navn som «*Min fetter Ludvig*» og «*Gledesspredere*» om det mannlige kjønnsorgan, og «*Mikrokosmos*» og «*Lykken-nykken*» om det kvinnelige.

Hver kveld ble det holdt forskjellige arrangementer i utstillingen<sup>203</sup> og ifølge *Samliv*-initiativtaker Inger Grundt var kveldsprogrammet minst like viktig som de verkene som hang oppe i utstillingen på dagtid.<sup>204</sup> I likhet med de signerte verkene skulle *Aftenprogrammet* supplere de ulike temaene *Samliv* visualiserte, men også gi muligheten for å ta opp temaer som ikke fikk plass i selve utstillingen, for eksempel foredrag med Forbundet av 1948 som skulle

---

<sup>197</sup> Full liste over bøkene blir lagt i appendiks

<sup>198</sup> Forfatter Bahnson, Inger

<sup>199</sup> Forfatter Bergh, Steinar, Birgit Bjerck og Elin Lund

<sup>200</sup> Forfatter Asklund, Lis, og Torsten Wickbom

<sup>201</sup> Forfatter Dalton Kathaina,

<sup>202</sup> Se figur 26: *Vulgarismer eller latin*

<sup>203</sup> Program vedlagt i appendiks

<sup>204</sup> Sitat morgenavisen torsdag 27.januar 1977

representere homofile i *Samliv*. Programmet var laget i samarbeid med Bergen Filmklubb, som sendte kinoprogram som baserte seg på *Samlivs* tematikk. På *Aftenprogrammet* kunne publikum blant annet bli med på foredrag om engasjerende kunst med billedkunstner Morten Krohg, filmvisning med kortfilmer og en svensk film om samliv, laget av den svenske seksualpedagogen Maj-Briht Bergström-Walan. Foredrag om samlivsformer gjennom tidene med Universitetslektor Ida Blom, foredrag om prevensjon-, steriliserings- og aborttilbudet med lege Astor Reigstad, samt foredrag om seksuell utvikling fra barn til voksen og seksuelle samlivsproblemer med Thore Langfeldt. Av mer kunstneriske og kulturelle innslag var det konsert med visesanger Jan Eggum og kabaretforestilling med Laurie Grundt. For å inkludere ungdom, som var en viktig målgruppe for utstillingen, teaterstykket *Hvorfor lærte dere oss så lite?* satt opp med ungdommer fra Ungdommens hus Fritidsklubb. Handlingen fant sted rundt år 1990-2000 og gjorde narr av 1970-tallets dårlige seksualopplysning og tabulegging av emnet.<sup>205</sup> *Aftenprogrammet* var ofte fullt og publikum deltok aktivt i debattene og i samtalene.

Disse aktivitetene bidro til at utstillingen ikke forble statisk, men at den utviklet seg, og da aktivisme, i dette tilfelle i form av folkeopplysning, satte prosessen i sentrum var ikke det ferdige verket eller utstillingen det viktigste, men hvordan den ble tatt imot og brukt videre. Gjennom publikumsdeltagelse ble det skapt nye former for kommunikasjon mellom de som var tilstede, de som hadde bidratt og de som kom senere og så utstillingen. Publikummet involverte seg og interagererte med utstillingen, og ble slik med på å påvirke verkene og utstillingen gjennom kombinasjonen av kunst og handling.<sup>206</sup>

## 4.5 Resepsjon av *Samliv*

I november 1976, tre måneder før åpningen av *Samliv*, begynte avisene å skrive om den kommende utstillingen. Kulturutvalgets rungende nei til støtte hadde blitt plukket opp Kulturutvalgets rungende nei til støtte hadde blitt plukket opp av pressen. Etter to søknadsrunder var svaret fremdeles nei, da de var i tvil om utstillingen faktisk kunne regnes som kunst. «*Angrep på Bergenske sex-tabuer*» meldte Dagbladet (25.01.77) og Bergensavisen (27.01.77) mente det var «*Anstendig opplysning om det uanstendige*». Meningene i avisene var delte, men publikum strømmet til. På tjue dager hadde 17.008 mennesker besøkt *Samliv*, som var publikumsrekord for Bergens Kunstforening. Så til tross for negativ kritikk i mediene og fra de ulike institusjonene, var *Samliv* en kjempesuksess. NRK lagde en lengre reportasje om

---

<sup>205</sup> «*Samliv*». Klipp. Produsert av NRK.

<sup>206</sup> Groys, *On Art Activism*, s. 1

utstillingen og Nasjonalgalleriets innkjøpskomite ønsket å kjøpe den medisinske avdelingen, men siden utstillingen skulle reise videre, avslo de forespørselen, i håp om at utstillingen skulle fortsette å bli sendt rundt til den ble så utslitt at alt måtte kastes. Informasjonen var ment for å nå ut til folk og ikke for å stues bort i et museumslager.

Kunstnerne i *Samliv* utnyttet medieoppstyret rundt utstillingen og hang opp flere av artiklene og kronikkene som ble skrevet på tavler i utstillingen, samt også benyttet noen av kommentarene i et av verkene. *Borgernes Røst* var et av de første verkene publikum møtte da de kom inn i Bergens Kunstforening. Verket bestod av syv runde pappmasjehoder på pinner festet på et svart podium med svart tekstilbakgrunn. På podiet sto det dessuten en håndskrevet plakat der verkets tittel var skrevet med sirlig håndskrift. Publikum kunne virkelig høre borgernes røst: fra en høytaler ble det spilt av kommentarer om utstillingen med jevne mellomrom. *Borgerne* eller hodene var svært karakteristiske med særegne og med karikerte ansiktsuttrykk<sup>207</sup>: En sint, rødmusset mann, med grått hår og buskete øyenbryn, med oppsperrede øyne og flekkende tenner ved siden av en oppgitt og uinteressert dame med langt brunt hår og store sminkede øyne som hvilte hodet i hånden. Den neste kvinnen så stillferdig ned i bakken, mens det skallede mannshodet til høyre for henne hadde en karikert sint munn og et langt slips med norgesflagget på. Den femte figuren hadde små briller, mørkt skjegg og hadde flere likheter med den norske dikteren Henrik Wergeland. Ved siden av ham igjen, en eldre dame med tomt blick som var rettet ut i rommet og med lukket munn, men hennes rødmende kinn indikerte at hun reagerte på det hun så rundt i utstillingslokalet. Til sist var det en ung jente med rød hestehale, som stirret nervøst og litt sjokkert ut i rommet. Med jevne mellomrom ble det spilt av opptak av publikums kommentarer.<sup>208</sup> I NRKs dekning av *Samliv* kan man blant annet høre deler av opptaket:

Andre får uttale seg om dette er kunst eller ikke, jeg som bergenser kan slå fast at her mangler det en åndelig dimensjon totalt.

Gud bevare. Å se noe sånt i Bergens Kunstforening, jeg kan i hvert fall forstå at Billedgalleriet ikke ville låne ut gamle, fine malerier til dette.<sup>209</sup>

Sitatene sikter til avslaget fra Bergens Billedgalleri etter at de avslo søknaden om å låne ut verk. Utstillingen ble i flere tilfeller, både i mediene og i debattbøkene, anklaget for å ha vektlagt de seksuelle sidene av samlivet. *Debattboken* var *Samlivs* gjestebok. Her ble publikum

---

<sup>207</sup> Presentert fra venstre til høyre

<sup>208</sup> Se figur 28: *Borgernes Røst*

<sup>209</sup> «*Samliv*». Klipp. Produsert av NRK.

oppfordret til å skrive ned sine tanker om utstillingen, ros og kritikk, men også debattere med hverandre og svare på tidligere innlegg som var skrevet inn. Kommentarene varierte fra det mer barnslige slaget, «*Vi krever Fri abort etter 12 mnd*» og til mer seriøse kommentarer om hva publikum mente om innholdet og utformingen av utstillingen. Mange skoleelever uttrykte at dette var noe de hadde savnet i skolen og flere ønsket at tematikken i *Samliv* måtte inkluderes mer i skolene:

Seksualundervisning hører til i hjemmet! Foreldre: Kutt ut hemmelighetskremmeriet, og snakk ut med barna. Så hadde vi sluppet å gå på et sted som dette for å vite noe om prevensjon o.l.

P.S. Også en oppfordring om bedre undervisning i skolen! F.eks samkjøre moral og seksualopplysning!!  
-signert 3x Anno 1961 Ulriken Ungdomsskole 11-2-77. (sic)<sup>210</sup>

Andre savnet det følelsesmessige aspektet ved samlivet:

Dette var et avgjørende øyeblikk i vårt liv – det har vært en givende opplevelse. Men til alvor: Hvor er det blitt av følelsene – SAMLIV – er det kun fysikk og teknikk?? Medisinsk og opplysning var bra. -  
Usignert. (sic)<sup>211</sup>

Mens andre igjen mente at Kunstforeningen hadde sviktet som kulturinstitusjon.

Jeg er skuffet over det lave kulturelle nivået. En venter mer fra «Kunstforeningen».

Utstillingen bærer preg av en ekstrem «folkelig» holdning d.v.s glansbildekultur! (sic)<sup>212</sup>

Også *Samliv*-deltagerne benyttet seg av debattboken om de ønsket å svare eller i et tilfelle kritisere egen utstilling. I debattboken fra Trondheim raste *Samliv*-utstillere og tekstilstudent Annbjørg Eide mot *Aftenprogrammet* og arbeidsgruppen i Trondheim, etter at en planlagt filmvisning ble erstattet med et filmverk av *Samliv*-kollega Laurie Grundt. Det kommer ikke frem hva slags film Grundt hadde laget, men Eide ble svært opprørt over erstatningen. I postskriptum skriver Eide at hun burde ha blitt for å ta opp kritikken selve kvelden, men var for opprørt og gikk i protest før visningene var ferdig.<sup>213</sup> Debattboken var flat i struktur og alle kunne bidra. Publikummet involverte seg og interagererte med utstillingen, og ble slik med på å påvirke verkene og utstillingen gjennom kombinasjonen av kunst og handling. Ved å vise at dette var informasjon som også påvirket hverdagslivene deres, gjennom folkeopplysning og

---

<sup>210</sup> Dokumentasjon av Debattboken, KODEs arkiv

<sup>211</sup> Ibid

<sup>212</sup> Ibid

<sup>213</sup> Dokumentasjon av Debattboken, KODEs arkiv



visuelle effekter brøt de ned noe av skillet Grant Kester beskriver som et hierarki mellom kunstner og betrakter.<sup>214</sup>

*Samliv* som utstilling og helhet bygget i stor grad på formidlingen. Det var lagt opp til egne omvisninger med kunstnerne eller medisinstudentene. Skoleklasser var spesielt oppfordret til å besøke. I forkant av utstillingen hadde det blitt sendt ut invitasjoner til alle skolene i Bergensområdet med tilbud om gratis omvisning. Dette skapte en debatt om nødvendigheten av en slik utstilling, og om seksualopplysningen i skolene var tilstrekkelig nok og skolesjefen lovet å legge frem saken for skolestyret i løpet av den kommende våren. Samtidig uttalte han også at utstillingen ikke passet som et ledd i undervisningen, og at skolebyrådet ikke ville tillate at skoleklasser brukte skoletiden til å besøke *Samliv*. «*Nei til SAMLIV i skoletiden, vil ikke tenne på en kruttønne*» meldte avisene.<sup>215</sup> Begrunnelsen var at skolen la tre forutsetninger til grunn for seksualundervisningen. For det første skulle det være saklig og korrekt opplysning om de biologiske og anatomiske funksjonene, for det andre skulle den ha en etisk forankring i en større sammenheng og for det tredje skulle det utføres i samarbeid med hjemmene til elevene. Skolesjefen mente at *Samliv* ikke oppfylte disse kravene. (Bergens Tidene 14.02.77). Det var likevel flere skoler som trosset skolesjefens forbud og tok med elevene sine til utstillingen.

## 4.6 *Samliv* som vandretstilling

Det ble stor interesse for å få utstillingen vist andre steder i Norge, og det kom også forespørsler fra Sverige og Danmark. Det var flere steder som ble vurdert og som ønsket å få utstillingen satt opp, men til slutt ble det Tromsø, Oslo og Trondheim *Samliv* reiste videre til. Ønsket var at utstillingen kunne bli en permanent reisende utstilling, men det var ikke mulig.<sup>216</sup> En av de viktigste faktorene for *Samliv* som vandretstilling var opprettholdelsen av sted og kontekst. Det var ikke bare i Bergen man trengte opplysning om seksualitet, samlivsproblematikk og helse. Når *Samliv* reiste videre ble Elsebet Rahlff og Annbjørg Eide med til alle byene for å sørge for at den medisinske verksdelen ble satt opp korrekt. *Samlivs egne temabilder* ble samlet inn av lokale kunstforeninger og bidragsytere. Det var relevant at de signerte verkene hadde relasjon til utstillingsområdene, og i likhet med Bergens Kunstforening skulle det bidra til å gjøre utstillingen mer aktuell for de forskjellige publikummene. Miwon Kwon presenterer det som kunstnerens «hjemmebane har en fordel», i henhold til å sette kunsten i kontekst med stedet

---

<sup>214</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s. 294

<sup>215</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s. 295

<sup>216</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s. Finn 297-298

den stilles ut.<sup>217</sup> Når kunstneren eller arrangøren kommer utenfra, blir ofte utstillingsstedet mellomledet som skal presentere kunstens kontekst til sitt lokalsamfunn. Slik blir ofte utenbys kunstnere forbundet med institusjonene, mens lokale kunstnere blir knyttet til det felleskapet eller samfunnet de kommer fra.<sup>218</sup> Dette var en av grunnene til at *Samliv* ikke kunne sendes til Sverige og Danmark, selv om den var ønsket dit også. Den medisinske delen, som var grunnsteinen i utstillingen, ville ikke fungere i sitt daværende format, og man ville ha måtte brukt lang tid på å gjøre om verkene så det stemte med det danske eller svenske samfunnet. *Samliv* som vandreutstilling ble en hybrid mellom de lokale og de utenforstående, informasjonen som ble sendt rundt var lik i alle byene, men de signerte temaverkene bidro til å løfte frem de lokale kunstnerne og slik gjøre utstillingen gjenkjennelig og skape en relasjon til området eller stedet den ble stilt ut.

I Tromsø ble *Samliv* satt sammen med Tromsø Kunstforening og Åsgård Sykehus og varte i åtte dager, fra 5.-13. november 1977, med åtte kveldsarrangementer. Intendant var Dag Solhjell, og også i likhet med Bergen ble skoler nektet å besøke *Samliv* av Skolestyret, men ble sterkt anbefalt av skoleleger. Flere lærere trosset forbudet og kom med klassene sine. Dette skapte voldsomme diskusjoner angående forhåndssensur, da vedtaket om forbud var tatt *før* Skolestyret hadde sett utstillingen. Det ble også arrangert en hel kulturuke i Tromsø med temaet *samliv* inspirert av utstillingen.

I Trondheim samarbeidet de med Kunsts skolen, Kvinnegruppen Brød og Roser, Laget og Kontoret for seksualopplysning, Det Norske Forbund av 1948 (avdeling Trondheim) og Trondheim Filmklubb.<sup>219</sup> Igjen oppstod det problemer med skolene. Fylkesskolestyret i Sør-Trøndelag nektet å informere de videregående skolene om *Samliv*, mens skolesjefen ga tillatelse til at Trondheims grunnskoler kunne besøke *Samliv*. Debatten raste i mediene.

«*For sterk kost for 15-åringer? Men 10-åringer får se utstillingen?*» skrev Arbeider-Avisa (11.10.78).

*Samlag*, en svensk undervisningsfilm om samleieteknikker, ble også stoppet før visning, da den ble oppfattet som å være pornografisk, men ble etter mye debatt satt opp igjen på kveldsprogrammet.<sup>220</sup>

Det var Kunstnernes hus og Unge Kunstneres Samfunn (UKS) som hadde ansvaret for å sette opp utstillingen i Oslo, 1-23 april 1978. *Samliv* endret seg i forhold til den lokale

---

<sup>217</sup> Kwon, *One Place After Another* s.135

<sup>218</sup> Kwon, *One Place After Another* s.136

<sup>219</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s. 298

<sup>220</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s. 298

forankringen, og i Oslo ble den stilt ut i sammenheng med UKSs årlige Vårutstilling, og ble vist i første etasje på Kunsternes Hus med et utvalg signerte verker fra UKS-medlemmer, mens UKS parallelt viste utstillingene *Blomster og Bier* og *Miniatyrer*. Kunsternes Hus hadde gratis inngang og det skulle være ti kveldsprogram og i likhet med Bergen skulle det være omvisninger av både medisinsk kyndige og kunstnere. Publikumstilstrømningen var enorm. Personalet og vaktene måtte geleide publikum gjennom utstilling med tau, de måtte avlyse alle omvisninger og flere aviser meldte at det var 8000 besøkende på utstillingens andre åpningsdag.<sup>221</sup> På fjorten dager hadde 43 000 besøkt *Samliv*. Publikumstrykket var så stort at arrangørgruppen og UKS måtte sette inn ekstra vakthold og bemanning og ble derfor truet av økonomisk konkurs bare få dager etter åpningen. Etterhvert ble flere tidligere søknader om økonomisk støtte revurdert og *Samliv* gikk til slutt i null, støttet av Norsk Kulturråd, Sosialdepartementet, Kirke- og Undervisningsdepartementet, fylkeskommunen blant annet. Tilsammen var det 112 000 mennesker som besøkte *Samliv* i de forskjellige byene.<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s. 297-298

<sup>222</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s.298

# 5 Undersøkelser av Samliv i lys av aktivistisk historie

Avhandlingen har så langt gitt en presentasjon av utstillingen *Samliv*, samt gitt et historisk overblikk over aktivistisk kunst og noen av strategiene og metodene som knyttes til aktivisme i kunsten. Denne drøftende delen av avhandlingen setter utstillingen inn i aktivistisk kontekst og det skal undersøkes hvordan vi skal forstå *Samliv* i lys av aktivistiske tendenser og tradisjoner i kunsten etter 1960 og utover til 1990-tallet.

Den medisinske opplysningsavdelingen var et gesamtkunstwerk med flere forskjellige strategier og disipliner som formidlet folkeopplysning. *Samliv* blandet humor, sosialt engasjement, kroppspolitikk, kollektiviteten, visuelt opplysningsarbeid og kan sees som en rengjøring og oppstramning av hvordan de behandlet temaer som sex og pornografi i deres foregående utstillinger, *Gruppe 66* og *Konkret Analyse*. I de to foregående utstillingene var pornografi brukt som et sjokkmiddel, både gjennom billedkunst som Olav Herman Hansens collage *Søppeldynge*, men også gjennom filmene til Jens Jørgen Thorsen. Nakne kropp og sex var presentert flere steder i *Samliv*, som *P-pillemannen* eller gipsskulpturen av et par under samleie.<sup>223</sup> Konteksten og presentasjonen var endret og tematikken hadde gått fra pornografi til informasjon.

Tidligere leder for Preuss Museet, Jonas Ekeberg, beskrev de tre utstillingene på slik, i katalogen *Kunsten å Falle*<sup>224</sup>:

Svært forenklet kan man si at *Gruppe 66* handlet om kunstens frigjøring, *Konkret Analyse* handlet om kunstens død, mens *Samliv* handlet om kunstens applisering på et sosiopolitisk tema.<sup>225</sup>

I likhet med de to foregående utstillingene var arbeidsmetodene og utstillingen preget av et ønske om kollektiviteten, og tverrfaglighet. *Gruppe 66*-medlemmene tok i bruk utstillingselementer som kveldsprogram, lengre åpningstider, gratis entré og interaktive verk. Det performative, som var så viktig i de foregående utstillingene, var tilstede i *Samliv* også, men i *Samliv* var det spesielt knyttet til publikumsdeltakelsen. Utstillingen var sjokkerende for mange publikummere, men i motsetning til for eksempel *Konkret Analyse*, var den ikke

---

<sup>223</sup> Se figur 27: Gipsskulptur

<sup>224</sup> Katalog til utstillingen *Kunsten å falle – Fotografier av Norsk Performance og Prosesskunst 1966-2009* på Preuss museet i 2009

<sup>225</sup> Ekeberg: *Kunsten å falle* s. 168

utformet spesielt for å skape sjokkeffekt. Kveldsarrangementene hadde til en viss grad fått et mer akademisk preg, men hadde fremdeles kunstneriske innslag som ungdomsteater eller kabaretforestilling med Laurie Grundt. I *Gruppe 66*-utstillingen og *Konkret Analyse* hadde Gruppe 66 vært svært opptatte av å inkludere gjestekunstnere og andre kontemporære stemmer i utstillingene og det brakte de videre i *Samliv* med de signerte verkene. Det kollektive sto sterkt og samhandlingen med publikum var en sentral del av alle tre utstillinger.

## 5.1 Samlivs feministiske temaer

*Samliv* var ment som en *humanistisk* utstilling ifølge Elsebet Rahlff, de ønsket å skape en utstilling som ikke var rent feministisk eller som skulle bli assosiert kun med kvinnekampen, da de mente dette var informasjon som gagnet alle. Ved flere anledninger i ettertid har *Samliv* likevel blitt skrevet om som en feministisk utstilling, men i mediedekningen rundt åpningen ble utstillingen i svært liten grad omtalt som et feministisk prosjekt. Jorunn Veiteberg leste i sin magistergradsoppgave, og senere i utstillingen *Hold Stenhårdt Fast På Greia Di, Samliv* inn i en feministisk kontekst. Temaer som prevensjon, menstruasjon og abort var relevante i feminismen og for kvinnebevegelsen, og var også adressert i *Samliv*. Selv om *Samliv* ikke var presentert som en feministisk utstilling, men som «humanistisk», var arbeidsgruppene klar over hvordan temaene sammenfalt med kvinnekampen.<sup>226</sup> Veiteberg siterer en søknad om økonomisk støtte fra arbeidsgruppene i «*Informasjon om prevensjon, kjønns sykdommer og abort er en av de største forutsetningene for kvinners selvstendighet*». Veiteberg argumenterer for at det er denne koblingen som gjorde utstillingen feministisk og politiseringen av privatlivet var en viktig faktor i kvinnekampen.<sup>227</sup> Seksualitet, samleie og temaer rundt kropp er ikke temaer som eksklusivt er knyttet til feminisme. De er relevante for alle som er seksuelt aktive, planlegger å være seksuelt aktiv og alle med reproduktive organer. Utstillingen bygget på institusjonskritikk og samfunnskritikk, mens avdelingen som var den mest politiske, var avdelingen for kvinners rett til selvbestemt abort.

Seksuelt samliv og seksuell opplysning, spesielt den som blir tatt opp i *Samliv*, handlet i stor grad om reproduksjon og forplantningslære. *Samliv* trakk også inn mannens ansvar i disse temaene, som i kondom- og i steriliseringsavdelingen, men samleie og eventuelle konsekvenser av ubeskyttet samleie som graviditet, vil automatisk bli knyttet til kvinnelig anatomi og de aller fleste prevensjonsmidler var og er for kvinner. Dette betyr ikke at feministiske temaer er

---

<sup>226</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s. 293

<sup>227</sup> Veiteberg: *Holdt stenhårdt fast på greia di*, s. 23

eksklusive for kvinner, eller at kvinnerelaterte temaer er eksklusive for feminister, men videre i avhandlingen vil det forklares hvorfor *Samliv* favnet bredere i aktivismen enn kun feministisk aktivisme og kvinnekamp.

Mange feministiske utstillinger og kunstverk som har tatt for seg opplysning har sett til kvinners historie, deres rolle i kunsthistorien og i samfunnet. Kunsthistorikerne og professorene Linda Nochlin og Ann Sutherland Harris kuraterte i 1976 utstillingen *Women Artists: 1550-1950*. Utstillingen var den første store utstillingen i USA dedikert eksklusivt til kvinnelige kunstnere sett i et historisk perspektiv. De ønsket å trekke frem og gi kvinner en plass i den tradisjonelle kunsthistoriske kanonen som få av dem var inkludert i.<sup>228</sup> Utstillingen var et resultat av et femårig prosjekt drevet av Nochlin og Sutherland Harris, der de undersøkte museumssamlinger, private samlinger og biblioteker for informasjon og materiale til *Women Artists*. Utstillingen reflekterte over diskrimineringen av kvinner i kunsthistorien og var svært viktig for feministisk kunst og representasjon i museet. I ettertid ser man at også Nochlin og Sutherland Harris var preget av den kunsthistoriske kanonen til tross for sitt nyskapende engasjement, da utstillingen kun fokuserte på amerikanske og europeiske kunstnere og i svært liten grad inkluderte ikke-hvite kunstnere.<sup>229</sup> Homogeniteten rundt representasjon av rase i den vestlige kanonen ble utfordret utover 1980-tallet, da man i større grad begynte å se på ekskluderingen av ikke-hvite i museumsverdenen. Lignende kritikk fikk også *Samliv* for å ikke ha inkludert skeivt samliv og kjærlighet i utstillingen.

I 1971 på California Institute of the Arts (Cal Arts) samlet de amerikanske kunstnerne Judy Chicago og Miriam Schapiro 21 unge, kvinnelige kunststudenter i et radikalt, nytt undervisningsprosjekt kalt *Feminist Art Program* (FAP). Programmet bygget på Chicago og Schapiros ønske om at kvinner skulle få muligheten til å uttrykke seg selv kunstnerisk og kreativt gjennom billedkunst på lik linje med menn. De mente at gjennom den riktige formen for engasjering og oppmuntring i et trygt miljø, ville kreativiteten til kvinnene kunne utfolde seg. Det var en felles oppfattelse at samfunnet var mannsdominert, og at kvinner ble oppdratt til å behage og føye seg etter mennene. Derfor skulle FAP være et program kun for kvinner og med et totalt fravær av menn.<sup>230</sup> Feminist Art Program varte bare i tre år. FAPs største prosjekt var *Womanhouse*-prosjektet som ble nevnt tidligere i avhandlingen. Jorunn Veiteberg gjorde en komparativ analyse av *Womanhouse* og *Samliv* i sin magistergrad, mens denne avhandlingen vil fokusere på FAP-prosjektet for å se på de eventuelle likhet eller forskjeller i det pedagogiske

---

<sup>228</sup> Reilly: *Curatorial activism* s. 44

<sup>229</sup> Ibid

<sup>230</sup> Harper: *The First Feminist Art Program: A View from the 1980s*, s. 762-763 (19.05.19)

prosjektet og hvordan utnytte pedagogikk og aktivisme i et gjennom undervisning. Slik som *Samliv* ble inkludert som et eget fag på Kunsthåndverksskolen, var FAP en del av Cal Arts program. De involverte studentene hadde sitt eget fellesområde kalt *Feminist Studio*, der det ble avholdt møter og undervisning, men de hadde egne studieplasser. Alle lærerne var kvinner, Schapiro underviste i maleri og tegning, Chicago i performancekunst, Paula Harper underviste om kvinner i kunsthistorien og lærerassistenten Faith Wilding ledet en skriveklasse og bevisstgjørende grupper.

All day, every day, so that we merge together and form a collaborative working relationship of twenty women artists. . . . This means that I can finally break away from the standard student-teacher syndrome and that my range of teaching can be broadened to include friendship, mentorship, and sisterhood .... Neither Judy Chicago nor I believe that the simple goal of an art education is to reach sophisticated art making.... The most important thing you can do is be responsible for the level of humanity in your classes so that when the art "emerges" it can be authenticated on the basis that it is true to the internal feelings of the artist. The women . . . will be able to open themselves up. . . . The ego strength they will need in order to survive as artists in our society will develop in the greenhouse of our program. (sic)<sup>231</sup>

Begge prosjektene ledet til en større, konseptuell utstilling, der flere av temaene overlappet, men utførelsen var svært ulike. *Womanhouse* bestod av en transformert villa, der hvert rom hadde fått sitt eget tema basert på de forskjellige sosiale rollene kvinner ble plassert i av samfunnet. Gjennomgående i huset var bruken av installasjoner, skulptur og performance. Hele kjøkkenet var rosa, fargen spilte på rosa som den typiske kvinnefargen og var dekket av kvinnelige bryster på vegger, tak og kjøkkeninnredning. Badet var dedikert til menstruasjon, i et annet rom fant man en brud som var kastet i veggen. Temaer som menstruasjon og ekteskap ble også tatt opp i *Samliv*, men visualisert gjennom satiriske tegninger og tekstilverk. De involverte *Womanhouse*-kunstnerne jobbet ut fra egen erfaring og ønsket å skape oppvåkning og et felleskap for kvinner, samt lage kunst av og for kvinner. I *Womanhouse* var det sterke, ekspressive verk laget for å vekke følelser og gjenkjennelse hos andre kvinner, samtidig som de muligens ville oppleves som frastøtende og ugjenkjennelig for menn. I likhet med *Samliv* tilbød de omvisninger i huset, noe som ga dem muligheten til å formidle verkene sine fra et subjektivt ståsted. Det subjektive var viktig da det hang sammen med prosjektets mål om å styrke de kvinnelige kunstneres autonomi og autoritet. I *Samliv* var det kollektive, og ikke det subjektive, det handlet ikke om å vise kvinnens opplevelse av virkeligheten, men å tilby

---

<sup>231</sup> Harper: *The First Feminist Art Program: A View from the 1980s*, s. 764 (19.05.19)

opplysning for den generelle befolkningen. Flere av de medisinske verkene i *Samliv*, som sterilisering, tok opp mannens ansvar i det seksuelle samlivet.

## 5.2 Estetikk versus opplysning?

*Samlivs* ambisiøse prosjekt, å tilrettelegge for opplysning gjennom kunst, var en prosess som tok over to år å planlegge. Da utstillingen åpnet i januar 1977 hadde det skjedd flere forandringer i løpet av prosessen og planleggingen som førte til at den ble seende ut slik som den ble. Blant annet ble utstillingens utforming påvirket av økonomi. I startfasen var det planlagt at *Samliv* skulle ta for seg enda mer informasjon og kun bestå av opplysningsverk, men for å kunne få økonomisk støtte som kunstutstilling måtte de etterhvert vektlegge det kunstneriske i større grad. Idet *Samliv* kunne vise til at det var «rene» kunstverk med i utstillingen, ble de bevilget støtte.<sup>232</sup> Det å inngå kompromisser for å få stilt ut aktivistiske verk er vanlig, ifølge Bishop, enten i form av hva som kan stilles ut med tanke på hvor det skal stilles ut, eller i forhold til hvem det er ment for. Kompromissene kommer ofte i form av at aktivistiske kunstnere ikke når det publikummet de ønsker, men et middelklassepublikum som ikke kan identifisere seg med verkene. En svart kunstner som gjennom kunsten kommenterer rasisme fra sitt perspektiv, men stiller ut på et hovedsakelig «hvitt» galleri, vil for eksempel ikke møte det publikummet de ønsker. Disse tilfellene forsterker hierarkiet som finnes i kunstverdenen og i elitekulturen.<sup>233</sup> Gruppe 66 hadde gjennom utstillingene sine forsøkt å bryte ned dette hierarkiet. Kunstforeningen hadde i lengre tid vært et av få utstillingssteder i Bergen, men ingen uetablerte kunstnere hadde fått lov å stille ut der. Ved å arrangere utstillinger, happenings og diverse program brøt de med hva bergenserne forbandt med Kunstforeningen, og åpnet for et helt nytt publikum, som kanskje ikke til vanlig ville ha besøkt Kunstforeningen.<sup>234</sup> I *Samliv* var det kun temaverkene som var til salgs, og flere ble også solgt, blant annet til Nasjonalmuseet.<sup>235</sup> Ingen av de deltagende kunstnerne mottok honorar fra *Samliv* og det var derfor naturlig å la dem få selge verkene, da de skulle byttes ut for hver by utstillingen ble satt opp i. Verkene som tilhørte de medisinske avdelingene skulle sendes rundt slik at hele Norge kunne få relevant folkeopplysning. Disse verkene skulle ikke være gjenstand for profitt, men være med å skape en utstilling for alle, og ikke havne i et museumsmagasin eller bli benyttet på andre vis enn de

---

<sup>232</sup> Veiteberg: *Kunst og Kvinnekamp*, s. 100

<sup>233</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s. hells s. 37

<sup>234</sup> Gruppe 66-medlemmer skapte etterhvert sine egne gallerier og utstillingsplattformer, blant annet Finnegården og Galleri 1

<sup>235</sup> Komplette salgsliste for utstillingen i appendiks



opprinnelig var intendert. Spørsmålet var hvor eksklusive de kunne være. Rahlff avslutter sitt bidrag i *Norsk Avantgarde* med å spørre hvor Riksutstillingene var da de trengte dem. I dag er det KODE som har mange av verkene og materialene fra utstillingen etter donasjoner fra blant annet Elsebet Rahlff.

Balansegangen mellom opplysningen og det estetiske var en problemstilling arbeidsgruppene måtte løse, blant annet på grunn av kravene til Kunstforeningen at utstillingen måtte ha en overordnet estetisk og kunstnerisk vinkling, fremfor en ren informativ vinkling.<sup>236</sup> På 1960- og 1970-tallet var det et skifte i kunstnerens rolle, der kunstneren tilføyde flere roller til rollen sin som kunstner, blant annet som veiledere, pedagoger og koordinatører i egne verk og utstillinger.<sup>237</sup> I samme periode ble det også mer vanlig å forene kunst og kunnskap i en alternativ form for pedagogikk for å kunne spre sine politiske strategier og ideer og samtidig yte noe for lokalsamfunnet sitt. For eksempel ved å lære bort kunstneriske metoder, som Manglano-Ovalles prosjekt i Chicago med *Street-Level Video*<sup>238</sup> I *Samliv* var disse rollene blandet. Kunstnerne var amatører i det medisinske feltet, men verkene var nøye utarbeidet med faktiske eksperter, på lik måte som medisinstudentene ikke hadde kunnskap innen kunstfeltet. Selv om de ikke hadde et felles profesjonelt språk, åpnet de for en dialog mellom de to feltene.<sup>239</sup> Kritisk pedagogikk, slik som *Samliv*, bidro til å bryte ned lærer/student hierarkiet og gjennom å få publikum til å delta også, i enda større grad økte de pedagogiske aspektene.<sup>240</sup> Tradisjonen rundt politikk og informasjonsspredning gjennom kunsten, da i dette tilfellet, gjennom kollektiv kunst, fortsatte utover 1980-tallet. Et eksempel var Paper Tiger Television (PTTV)<sup>241</sup>, som ble dannet i 1981, en gruppe bestående av studenter, kunstnere, kritikere, akademikere og aktivister i New York. Inspirert av 1960- og 70-tallets sammenkobling av det kunstneriske, sosiopolitiske og teknologiske kunstscene ønsket de å påvirke mediene og populærkulturen gjennom sine tverrfaglige prosjekter, som eksperimenter med tv-mediet.<sup>242</sup> En av hovedsakene deres var ytringsfrihet og i prosjektet *USA Bans Abortion?* fra 1990, en tretti minutter lang dokumentering av den første Bush-administrasjonens restriksjoner av lovverket rundt *Title X*.<sup>243</sup> Denne restriksjonen ville begrense helsearbeidere ved statsstøttede helseklinikker å kunne gi ut informasjon om abort, som en mulighet for å håndtere uønsket

---

<sup>236</sup> Veiteberg: *Kunst og Kvinnekamp*, s. 100-101

<sup>237</sup> Kwon, *One Place After Another* s. 51

<sup>238</sup> Bishop, *Artificial Hells* s. 242-243

<sup>239</sup> Bishop, *Artificial Hells* s. 265

<sup>240</sup> Bishop, *Artificial Hells* s. 266-267

<sup>241</sup> Uttrykket "Paper Tiger" betyr en person eller gjenstand som fremstår som truende, men som egentlig harmløs

<sup>242</sup> *Collectivism after activism* 103-4

<sup>243</sup> Også kjent som *Public Law 91-572 population research and Voluntary Family Planning Programs*

graviditet. I *Samlivs* abortavdeling ble det vektlagt flere grunner til at kvinner tok valget om fosterreduksjon, som brøt med oppfatningen om at de eneste grunnen til å ta abort var frykten for å få barn utenfor ekteskap eller for å bli mor i for ung alder. Verkene viste kvinner som ikke hadde råd til flere barn eller kvinner som hadde fått ønsket antall barn. Det var et forsøk på å normalisere debatten rundt abort og vise at det fantes flere grunner til at kvinner tok valget om fosterreduksjon. PTTVs dokumentering av demonstrantene mot sensureringen og restriksjonen rundt lovgivningen *Title X*, som hovedsakelig påvirket utsatte grupper, fattige kvinner uten helseforsikring, tenåringer, svarte og latinamerikanske kvinner, ønsket å vise hvem som ble påvirket av en slik lovgivning. I likhet med AIDS-aktivistene på 1980-tallet, var det viktig for mange kunstnere å få frem de marginaliserte sidene og spre informasjon om hvem dette faktisk påvirket. I likhet med Gruppe 66, var ikke PTTV en feministisk organisasjon, men de jobbet for rettigheter rundt ytringsfrihet. Problematikken oppstår når den kliniske medisinske informasjonen blir trukket inn i en kunstnerisk sammenheng. Medisinsk forskning skal etisk sett bli presentert nøytralt og objektivt for å kunne formidle korrekt informasjon uten subjektiv påvirkning. Dette gjelder ikke for kunsten, den er fritatt fra den samme objektiviteten som medisinsk opplysning er underlagt.

Dette aspektet ble utfordret i *Samliv*. Paper Tiger Television hadde ikke det samme medisinske grunnlaget som arbeidsgruppen i *Samliv*, og kunne derfor vise *USA Bans Abortion?* og debatten den omhandlet, fra kun en side. Bishop argumenterer for at slike kunstverk eller utstillinger ofte ser ut til å være en dynamisk opplevelse for publikummet og tilskuerne, heller enn å være en estetisk og kompleks kunstnerisk opplevelse.<sup>244</sup> Eksempel på dette kan være en utstilling som strekker seg over flere uttrykksformer (i *Samliv*, utstilling, opplysningsarbeid, bibliotek og bøker, kveldsprogram) for å kunne nå flere typer publikum, gjennom forskjellige typer verk, arrangementer, interaktive verk etc. Eller som i PTTV, videofilmer som enkelt kunne distribueres. For at dette skal lykkes er tilgjengelighet viktig. Distribueringen av verkene til PTTV minner om arbeidsgruppens ønske om å kunne distribuere *Samliv* rundt om i Norge og gjøre informasjonen tilgjengelig for flere. Dette var strategier som også Gruppe 66 arbeidet med, gjennom gratis inngang, lengre åpningstider og kveldsarrangementer, riktignok innenfor visse rammer, men med en intensjon om å gjøre institusjonen mer tilgjengelig og inkluderende.

---

<sup>244</sup> Bishop, *Artificial hells* s. 246

### 5.3 Dialogbaserte strategier

Kunstneren er den som forstår verket og hva verket ønsker å formidle. Abortavdelingen et eksempel der kunstnerens subjektive mening ble satt over opplysningsbehovet. Det var i teorien to måter å løse problematikken rundt abortavdelingen på. Enten ved å lage en avdeling som kun tok for seg det rent medisinske aspektet av fosterreduksjon og holde det til en nøytral presentasjon, eller ved å gå inn i det politiske aspektet og ta for seg den relaterte etiske problematikken. Dilemmaet med abort-avdelingen er den sosiopolitiske og den medisinske tverrfagligheten. Teoretisk sett er fosterreduksjon et klinisk og medisinsk inngrep, noe kunstnerne også presenterte gjennom verk og skriftlig forklaring av prosedyren. På den andre siden er abort gjenstand for en stor etisk og politisk debatt, en debatt som var sterkt tilstede i avdelingen, der kunstnerens subjektivitet ble gitt større vekt enn betrakterens. For å unngå dette, skriver Kester, at man må åpne for en dialogbasert utveksling. Prosessen for å oppnå dette er enklest å gjennomføre hvis kunstneren, slik som Samliv-kunstnerne, samarbeider enten i et felleskap, eller identifiserer seg i et likesinnet politisk kollektiv.<sup>245</sup> Kester viser til den internasjonale kunstnergruppen WochenKlausur.<sup>246</sup> Gjennom «*social interventions*»<sup>247</sup> har WochenKlausur siden begynnelsen av 1990-tallet utført kunstneriske og sosiale inngrepen i forskjellige samfunn. De jobber med dialogbasert samhandling i ikke-kunstneriske omgivelser og innenfor spesifikke tidsrammer. WochenKlausur mener at kunstnerens komperanse til å finne kreative løsninger, tradisjonelt brukt gjennom billedkunsten, kan utnyttes i resten av samfunnet også, som i utdanning. Ved å oversette billedkunst til handlinger, blir det som en intervensjon i samfunnet.<sup>248</sup> Dialogisk kunst innebærer en utveksling mellom kunsten, kunstneren og tilskuerne eller felleskapet som skal inkluderes. Som strategi inkluderes ofte bruken av kunstnerens egne erfaringer og oppfatninger preget av for eksempel sosiopolitiske holdninger, økonomiske krefter eller tradisjoner. I utvekslingen vil både kunstneren og det involverte felleskapet få sine fordommer og erfaringer utfordret, kunstneren kan gjenkjenne forhold eller koblinger som medlemmer av felleskapet kjenner eller er vant med. Deltagerne vil slik også kunne utfordre kunstneren på deres fordommer og forutsetninger mot deres samfunn eller kunstnerens funksjon som kunstner. Ifølge Kester fører dette til et nytt nivå av innsikt hos begge parter og skaper et tverrsnitt av begge siders opplevelser som da vil ligge til grunn for et

---

<sup>245</sup> Kester, *Conversion Pieces* s.s. 7-8

<sup>246</sup> WochenKlausur betyr *weeks of closure*

<sup>247</sup> Intervensjon betyr en form for forandring eller endring

<sup>248</sup> WochenKlausur: *Method*, <http://www.wochenklausur.at/methode.php?lang=en> 19 mai 2019

samarbeid i et eventuelt prosjekt videre.<sup>249</sup> Noen ganger kan disse utvekslingene handle om å inkludere fysiske objekter og undersøke forholdet mellom objektene og betrakterne.

Kester trekker frem WochenKausurs prosjekt *Intervention in a School* (1995-1996) som involverte en kollektiv revurdering av rom og bruken av rom i hverdagslivet. Prosjektet var et samarbeid med en ungdomsskole i Wien. Vanligvis vil ikke elever ha noen innvirkning på interiør eller utforming av klasserommene, et rom som de befinner seg i store deler av tiden i en periode over flere år. Elevene fikk derfor i oppgave å presentere sine forslag på hvordan de ville ha designet et klasserom. Gjennom flere møter med elevene, utviklet WochenKlausur nye former for sitteplasser og struktur i klasserommene. De observerte blant annet at siteplassene i det originale klasserommet gjorde det vanskeligere for elevene å følge med og manglet oppfordring til gruppesamarbeid. Dette løste de med å skape runde bord med buede benker til. Dette forbedret kommunikasjonen mellom elevene, men også ga dem bedre tilgang til tavlen og læreren. Målet med prosjektet var å skape et rom som var designet for å etterkomme de individuelle elevenes behov og for å bedre skolehverdagen deres.<sup>250</sup>

Wochenkausurs prosjekt har likheter med den strukturelle løsningen i *Samliv*. Flere steder i utstillingen var det forskjellige sittegrupperinger, som sofagrupper og lesestasjoner, plassert strategisk i forhold til verk, informasjon og tilgjengelighet.<sup>251</sup> Disse grepene skulle oppfordre publikum til å bruke tid til å ta inn seg informasjonen, men også skape rom for dialog mellom publikum.

## 5.4 Kontekst- og stedsbaserte elementer i *Samliv*

Av de tre utstillingene Gruppe 66 hadde i Kunstforeningen, var *Samlivs* kuratering den mest konservative tatt i betraktning at Kunstforeningen fremdeles fremstod som en «hvit kube». Det skal likevel nevnes at de måtte argumentere med Kunstforeningens ledelse om å få sette opp *Samliv* i deres lokaler av de samme årsakene som førte til at de opprinnelig fikk avslag på sine økonomiske søknader. Etter formuleringsendringer og valget om å trekke inn de supplerende, signerte verkene, fikk de tillatelse av intendant Remfeldt, som også hadde godkjent deres forrige utstillinger. Kwon mener det historisk sett er uunngåelig at mennesker vil ha en nostalgisk tilknytning til et sted eller en identitet som er fysisk knyttet til en plass.<sup>252</sup> Om man ser Kunstforeningen som institusjon, og hva den bergenske befolkningen knyttet til

---

<sup>249</sup> Kester, *Conversation pieces*, s.95

<sup>250</sup> Kester, *Conversation pieces*, s. 98-100

<sup>251</sup> Se figur 31: Sittegrupper

<sup>252</sup> Kwon, *One Place After Another* s. 164

stedet, var det i hovedsak «gamle, fine malerier» og et høykulturelt møtested. Samtidig var Kafé Paletten et samlepunkt for Bergens unge kreative og kunstneriske befolkning.<sup>253</sup>

Selv om Kunstforeningen fikk beholde sine hvite vegger, hadde arbeidsgruppene tatt flere grep for å løse opp den stramme galleristrukturen. De medisinske verkene var sortert etter avdeling, og de signerte temaverkene var jevnt fordelt utover utstillingsrommene. Intimgalleriet (helt til venstre på plantegningen) var viet til publikumsaktiviteter. Det var flere ikke-estetiske elementer og grep som ble tatt i utstillingen, som sittegruppene, som tvang publikum ut av «gallerifølelsen» og gjorde det hele mer uhøytidelig.

Det stedsspesifikke er som Kwon argumenterer, ikke avhengig av en geografisk plassering, men av en kontekstuell plassering. *Samliv* kunne flyttes på, den var spesifikk for Norge, men ikke til et spesielt geografisk område eller sted. På den andre siden var den kontekstuell knyttet til Bergens Kunstforening i henhold til Gruppe 66s løfte om å fortsette å gjøre Kunstforeningen aktuell. Som vandretstilling derimot trakk den inn mer stedsspesifikke verk da byene den reiste til ble forankret med lokale kunstnere og deres verk, og det oppstod nye felleskap som påvirket utstillingen. Som vandretstilling var det viktig at temabildene ble supplert av lokale arbeidsgrupper og at den medisinske opplysningen skulle bli formidlet av lokale medisinere. Som tidligere nevnt i Tromsø, gikk Tromsø Kunstforening i samarbeid med Åsgård Sykehus som sto for den medisinske formidlingen, mens i Oslo var samarbeidspartnerne Unge Kunstneres Samfunn (UKS) og Medisinernes Seksualopplysning (MSO). Alt var under oppsyn og med hjelp fra Elsebet Rahlff og tekstilstudenten Annbjørg Eide, som bistod de lokale arbeidsgruppene. De medisinske verkene var spesifikke for norsk seksualopplysning, utviklet i henhold til norsk lovverk (spesielt abortavdelingen), og hva som var tilgjengelig av prevensjon i Norge. Kwon kaller det for å hekte *av* det stedsavhengige, når man fjerner et verk fra sin originale kontekst og setter det inn på et nytt sted, men forsøker å beholde det kontekstuelle rundt verket.<sup>254</sup> Dette er vanlig med verk som er laget i eller for et spesifikt sted og som ofte er vanskelig å få flyttet, eksempelvis hvis de har en størrelsesdimensjon som gjør at de ikke kan plasseres hvor som helst, som den amerikanske kunstneren Richard Serras *Tilted Arc*. Dette var ikke tilfellet med verkene i *Samliv*. Som konsept og utstilling var den heller ikke publikumsspesifikk og *Samliv* trakk til seg publikumsrekord på 17 000 besøkende på 20 dager var tall som Kunstforeningen aldri hadde sett før.<sup>255</sup> Det var en utstilling for den generelle befolkning, uavhengig klasse, kjønn og alder. *Samliv* var riktignok spesielt tilpasset for skoler,

---

<sup>253</sup> Kwon, *One Place After Another* s. 165

<sup>254</sup> Kwon, *One Place After Another* s. 30

<sup>255</sup> Kwon, *One Place After Another* s. 2

og opplegget de hadde planlagt på forhånd var basert på å kunne ta imot skoleklasser for å formidle seksualopplysning til dem i en annen kontekst enn i en klasseromsammenheng.

## 5.5 Deltagelse og det kollektive

Deltagelsesbasert kunst knyttes ofte til det som ikke er synlig i verkene: gruppedynamikk, prosessen, den sosiale situasjonen som oppstår mellom de deltagende og forståelsen etter å ha opplevd dette.<sup>256</sup> *Samliv*-utstillerne var opptatt av å bringe inn gjestekunstnere, studenter og publikum for å åpne for et større sosialt mangfold i kunsten. Bishop mener dette er gjeldende for flere former for aktivistisk kunst, som felleskaps- og samarbeidsbasert kunst for å få i gang prosessene som ofte ligger til grunn for aktivistisk estetikk.<sup>257</sup> *Samliv-utstillingen* var bygget på felleskap og kollektivitet og var ikke bare en kollektiv utstilling bestående av et stort antall kunstnere, men også en kollektiv utstilling med kollektive verk. Fra 1970 og utover ser man en tydelig økning av verk som inviterte og var avhengig av tilskuerens direkte fysiske kontakt eller involvering.<sup>258</sup> I *Samliv* er dette eksemplifisert gjennom både den fysiske interaksjonen (plansjene publikum ble invitert til å skrive på), visuell og samtalebasert interaksjon (gjennom kveldsprogrammet og diskusjoner mellom publikum).<sup>259</sup> For eksempel er det heller tvilsomt at de besøkende på *Samliv* som signerte, argumenterte og kom med innspill i debattboken, forstod at hvilken rolle kommentarene deres ville utgjøre og at utstillingen ble utviklet med utgangspunkt i deres meninger.

Historisk har dette i stor grad blitt knyttet til nettopp aktivistisk og politisk kunst, og i *Samliv* kom det til syne blant annet i hvordan publikum tok i bruk utstillingen. I NRKs dekning av *Samliv* kunne man se publikum diskutere, lese bøker, tegne og tok i bruk de forskjellige avdelingene. Et eksempel på dette var *Huset*. I analysen gikk avhandlingen inn på hvordan materialet og utformingen påvirket betrakterens opplevelse. Siden *Huset* var såpass stort at opptil flere voksne mennesker kunne bevege seg inni det, påvirket det den delte opplevelsen og publikums fysiske bevegelsesevne. For å oppleve verket måtte publikum fysisk gå inn. Dette skapte en ny form for interaksjon, som oppmuntret publikum til å ta inn over seg materialene, fargene, og informasjonen som dekket veggene, men også gjøre seg selv oppmerksomme på

---

<sup>256</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s. 6

<sup>257</sup> Bishop, *Participation Documents of Contemporary Art*, s. 12-13

<sup>258</sup> Kester, *Conversion Pieces* s.53

<sup>259</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s. 6

deres tilstedeværelse i verket.<sup>260</sup> En estetisk opplevelse innebærer en kritisk distanse som tillater oss å registrere den konstruerte og kontekstuelle egenskapen som er følelsesmessig eller psykisk distansert mellom kunstverket og betrakteren.<sup>261</sup> For at Huset skulle fungere som intendert, var det helt nødvendig at verkene spilte på lag med publikums opplevelser. Ved å benytte seg av det teatraliske aspektet ble opplysningsverkene og plansjene om kjønnssykdommer mindre statiske, og på den måten ga de tilskueren et nytt perspektiv.<sup>262</sup> Rahlff omtalte informasjonen om kjønnssykdommene som det mest sårbare i utstillingen.<sup>263</sup> Materialene brukt til *Huset* gjorde informasjonen mindre utilnærmelig, samtidig som alvoret rundt tematikken ikke ble dysset ned, men presentert på en ufarlig måte gjennom de trykte og malte tekstilplansjene i rosa og blått. Denne kommunikasjonen mellom publikum og verkene hang sammen med *Samlivs* oppfordring til å etablere gruppedynamikk gjennom å bringe inn gjestekunstnere, studenter og etterhvert også publikum for å åpne for et større sosialt mangfold i utstillingen og i verkene. Alle arbeidet i felleskap og på frivillig basis. Et lignende prosjekt i samme tidsperiode var prosjektet *Ariadne: A Social Art Network*, som Suzanne Lacy og Leslie Labowitz dannet i 1978. Nettverket inkluderte kvinnelige kunstnere, studenter, politikere, journalister og forfattere, og bygget i likhet med *Samliv* på det kollektive og tverrfaglige.<sup>264</sup> Bygget på feministisk tankegang, arrangerte de en rekke aktiviteter og arrangementer, der de tilbød klasser for kritisk tekst, foredrag om politisk og feministisk kunst, filmvisninger og demonstrasjoner. Lacy og Labowitz sin intensjon var nettopp å skape en arena for læring og formidling av valgte temaer, gjennom kunstneriske strategier. Disse klassene skulle bidra til å skjerpe deltagerens kritiske sans og gjøre deltagerne mer bevisste på medias manipulasjon av forskjellige perspektiver i nyhetsbildet.<sup>265</sup> I likhet med *Samliv*, ønsket de å skape diskusjon rundt informasjonsspredning og kunst som sosial strategi for endring. Bishop argumenterer for at slike kunstverk eller utstillinger ofte opptrer som dynamiske opplevelser for publikummet og tilskuerne, heller enn å være en estetisk og kompleks kunstnerisk opplevelse.<sup>266</sup> Deltagelse i kunsten er ikke bare en sosial hendelse, men også en symbolsk en.<sup>267</sup> Det er ikke alltid publikum vet at de er deltagende, eller skjønner hvor stor deres egen rolle er i verket eller i hendelsen der og da. Som kunstnerisk strategi tar deltagelsesbasert kunst form etter det kunstneriske og

---

<sup>260</sup> Kester, *Conversion Pieces* s. 54

<sup>261</sup> Kester, *Conversion Pieces* s. 56

<sup>262</sup> Kester, *Conversion Pieces* s. 58

<sup>263</sup> Rahlff, *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* s.293

<sup>264</sup> Lacy: *Leaving Art: Writings on performance, politics, and publics 1974-2007*. s105

<sup>265</sup> *Ariadne (A Social Art Network) (1978-1980)*. <http://www.suzannelacy.com/early-works#/ariadne-a-social-art-network-1978-1980/> besøkt 20.05

<sup>266</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s. 246

<sup>267</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s. 7

sosipolitiske objektet som er relevant. Dette fører til et skifte i hvem kunsten henvender seg til.<sup>268</sup> Det var nettopp folket Gruppe 66-medlemmene og *Samliv*-kunstnerne ønsket å nå, for i sosialdemokratiske velferds-Norge med gratis utdanning, gikk de inn for at alle skulle ha tilgang til den samme informasjonen, men de ønsket også å inkludere folket, ikke bare passivt stille ut verkene. Betrakternes meninger var viktige i prosessen av utstillingen. Det blir ikke riktig å kalle det en ren prosessbasert utstilling, men *Samliv* hadde prosessbaserte elementer, blant disse var plansjene publikum kunne interagere med. *Vulgarismer eller latin*, var for eksempel ikke ferdig før publikum hadde fått lov å dele sine slangord for kjønnsorganer på plansjen og slik vise mangfoldet av lingvistiske uttrykk.

I analysen kritiserte avhandlingen *P-pilleavdelingen* for å ikke ta opp bivirkninger og for å være redde for å spre skremselspropaganda. Da p-pillen hadde gjort så mye for utviklingen av den seksuelle revolusjon, fremstod det som om arbeidsgruppen ikke turte å kritisere for mye, når det var noe som hadde gjort kvinners liv mye enklere. Bishop omtaler denne frykten eller dårlige samvittigheten som en arvtager fra den kristne etikken. Frykten for å såre eller skremme, vil i noen deltagelses- og kollektive kunstprosjekter overstyre det estetiske eller den politiske brodden. I dette tilfellet er Kester og Bishop uenige. Kester argumenterer for at i en dialogbasert kunstsammenheng bør være et skifte fra den individuelle opplevelsen, mot en diskurs som heller utveksler og forhandler mellom betraktere.<sup>269</sup> Bishop mener Kester forkaster alle typer kunst som kan fornærme eller støte publikum. Hun mener ikke at etikk ikke er en viktig del av aktivistisk kunst, men at usikkerhet, ubehagelighet og i noen tilfeller også frykt, kan være avgjørende for visse typer kunst.<sup>270</sup> Forskjellige grep som stasjoner med bøker, egenpubliserte aviser og magasiner, parader eller demonstrasjoner er eksempler på ikke-estetiske grep som kan bidra til å skape rom for deltagelse i utstillingen eller i verket.<sup>271</sup> I *Samliv* var disse ikke-estetiske, men ofte visuelle grepene, en svært viktig del av utstillingen og en planlagt strategi fra kunstnernes side. Siden utstillingen presenterte en rekke med varierende informasjon, bidro blant annet sittegruppene, til at publikum kunne utnytte tiden i utstillingen bedre ved å slappe av, diskutere, sitte ned og studere informasjonen nøye. Biblioteket og brosjyrene tilbød videre informasjon for de som ønsket det og Aftenprogrammene ga publikum en sjanse til å oppleve utstillingen gjennom andre medier, slik som teater, dans eller foredrag. Tverrfagligheten i *Samliv* strakk seg dermed ikke bare fra kunst til medisinsk vitenskap og

---

<sup>268</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s. 276

<sup>269</sup> Kester, *Dialogical Aesthetics* s. 998

<sup>270</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s. 26

<sup>271</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s. 8



kunnskap, men også over det sosiopolitiske, sosialantropologiske og på tvers av kulturfelt. Slik føyer de seg inn i tradisjonen rundt det å forene kunst og kunnskap i en alternativ form for pedagogikk, for å kunne spre sin aktivisme og samtidig yte noe for lokalsamfunnet sitt, for eksempel ved å lære bort kunstneriske metoder, eller i *Samlivs* tilfelle, folkeopplysning.<sup>272</sup>

## 5.6 Konklusjon og avslutning

Denne avhandlingen har undersøkt hvordan *Samliv* av Gruppe 66 på Bergen Kunstforening (1977), på ulike måter føyer seg inn i tradisjonen rundt aktivistisk kunst. Avhandlingen ga først et overblikk over noen aktivistiske strømninger og bevegelser, samt virkemidler og strategier. Gjennom aktivistisk teori og kunsthistorikerne Kester, Bishop og Kwon, ble temaer som deltagelsesbasert, stedsspesifikk og dialogbasert kunst undersøkt i kontekst med *Samliv* og andre aktivistiske verk og utstillinger. Gjennom verks- og utstillingsanalyse ble utstillingen presentert i to deler, de medisinske verkene og de supplerende temaverkene. *Samlivs* seks avdelinger var preget av et stort mangfold av teknikker, strategier og medier. I den medisinske delen var tekstilet hyppig brukt, da det som materiale kunne gi assosiasjoner til kropp, hud og nærhet. Gjennom avdelingene *Abort*, *Kjønnsykdommer*, *Sterilisering*, *Kondom og Pessar* og *P-piller og spiral* dekket arbeidsgruppene både tabubelagte og kontroversielle områder av seksualopplysningen. Følelsesaspektet rundt samlivet ble vist gjennom de supplerende *Samlivs egne temabilder*. På aftenprogrammene ble det arrangert foredrag, teater, filmkvelder og kabaret. Utstillingen slo alle publikumsrekorder Kunstforeningen hadde satt, og reiste videre til Tromsø, Trondheim og Oslo. Utstillingen var et samarbeid med medisinstudenter og sosial- og helsearbeidere fra Haukland Sykehus i Bergen. Kunstnere og medisinkyndige ble fordelt på grupper og sammen kombinerte de folkeopplysning og kunst.

Gruppe 66 tok med seg erfaringer, som samhandling med publikum, forlengede åpningstider og kveldsarrangementer, fra sine foregående utstillinger, *Gruppe 66* og *Konkret Analyse*. Der de forrige utstillingene hadde vært sterkt preget av deres samarbeid med Situasjonist-bevegelsen i Danmark og Sverige, var *Samliv* et forsøk på å undersøke kunsten i sosialpolitikkenes tjeneste. Utstillingen *Samliv* benyttet seg av både deltagelsesbaserte, dialogbaserte og stedsspesifikke teknikker og strategier. Samtidig viste utstillingen en forståelse ovenfor det sosialmedisinske og ønsket å formidle seksualopplysning til den bergenske, og norske befolkning. Utstillingen tok to år å planlegge, det ble arrangert et

---

<sup>272</sup> Bishop, *Artificial Hells*, s. 242-243

pedagogisk program der kunststudenter fikk delta i *Samliv*, gjennom studiene, samt et kollektivt arbeid mellom nærmere førti kunstnere, både etablerte og uetablerte.

Det var flere feministiske aspekter ved *Samliv*, både i tematikk og utførelse. Samtidig har avhandlingen vist at flere av strategiene benyttet i *Samliv* viser til flere andre aktivistiske aspekter fra kunsthistorien. Deltagelsesbasert kunst sto sterkt i utstillingen, gjennom interaktive verk og debattboken, som var med å forme utstillingen videre som vandreutstilling. Videre skapte utstillingens utforming med sitteplasser og diskusjonsområder steder for publikum å interagere med hverandre. *Kjønns sykdommer* ble introdusert for *Samlivs* publikum i et hjemlig, rødt hus med skodder for vinduene. Avdelingen var preget av humor og ufarliggjørelse av et alvorlig tema. Abortavdelingen derimot, var den mest alvorlige i utstillingen, og sto i sterk kontrast til lettheten og humoren i *Kjønns sykdom*-avdelingen. Abortavdelingen var sterkt preget av debatten rundt legaliseringen av selvbestemt abort, som trådte i kraft året etter *Samliv* åpnet. Som den mest politiske av de seks avdelingene, skilte abortavdelingen seg ut, med statistikk og visualiseringer om prosessen fra søknad om abort til intervju med abortnemden. Avdelingens mål var å normalisere og vise at det var flere grunner enn barn utenfor ekteskapet, som kunne resultere i at en kvinne eller et par valgte abort, og hvor viktig det var at det var den abortsøkende kvinne som selv skulle vurdere sin egen situasjon, om hun kunne og ville bringe frem et barn eller ei. P-pille-avdelingen viste en utførlig og presis presentasjon av kvinners fruktbarhetssyklus, men det opplevdes at arbeidsgruppen var for redde for å kritisere prevensjonsmidler som blant annet, lå til grunn for den seksuelle revolusjon og som endret kvinner seksualitet drastisk utover 1960-årene og fremover.

*Samlivs* tematikk er relevant selv 42 år senere. Ifølge RFSUs undersøkelse *Sex og Kondom og Sånn* (2016) får 25 000 nordmenn klamydia og omlag 250 får HIV hvert år. Norsk ungdom er de dårligste i Norden til å bruke kondom under samleie, og i alderen 21-35 år bruker 32 prosent hovedsakelig hormonbaserte prevensjonsmidler, og kun 23 prosent bruker kondom regelmessig.<sup>273</sup> Abortsaken har preget det politiske nyhetsbildet og i april i år kunne NRK melde at norsk ungdom opplever at det er for lite seksualundervisning i skolen, og at flau lærere påvirker undervisningen negativt. De søker seg dermed til alternative kilder, som videotjenesten Youtube, for å få informasjon om seksualitet og kropp. Kunnskapsdepartementet varsler at de har en ny læringsplan på høring, der de foreslår å få inn temaer rundt følelsesliv,

---

<sup>273</sup> RFSU Norge; Nordmenn Foretrekker Kjønns sykdommer Fremfor Graviditet <https://www.rfsu.com/no/om-rfsu/presse/nordmenn-foretrekker-kjonns sykdommer-fremfor-uonsket-graviditet/> (10. April, 2018)

kropp, kjønn og grensesetting fra andre klasse på barneskolen.<sup>274</sup> Ungdom søker seg også til andre sosiale medier som Snapchat, og for eksempel profilen *Helsesista-Helsesøster på Snapchat*, drevet av helsesøsteren Tale Maria Krohn Engvik. Profilen har blitt enormt populær de siste årene, og er viet til å besvare på spørsmål fra ungdom om blant annet psykisk helse, seksualitet og kjønn.<sup>275</sup> Samtidig er også rettighetene rundt abort under press fra både religiøse og politiske hold, blant annet her i Norge og spesielt i USA. Disse eksemplene viser at man fremdeles har behov for tilgjengelig, uredd og ordentlig informasjon om seksualitet, kropp og helse. Når man ikke får det på skolen eller hjemme, søker man i dag på internett eller gjennom sosiale medier. Det er ikke ulikt hvordan *Samliv* skulle fungere, arbeidsgruppene hadde lagt opp til å kunne ta byrden av ukomfortable lærere, og tilbød seksualundervisning for skoler med medisinstudenter i utstillingen, men ble stoppet av Skolevesenet. *Samliv* ønsket å tilgjengeliggjøre informasjonen, derav de utvidede åpningstidene, gratis inngang og kveldsarrangementene. Arbeidsgruppens estetiske valg var også medvirkende, med bruken av tekstilet på de fleste av de medisinske verkene, som ga assosiasjoner til noe hjemlig, kroppsnært og assosiasjoner til noe ufarlig. I videre forskning ville det vært givende å se på hvordan Gruppe 66s arbeid påvirket norsk kunst videre, etter at Gruppe 66 var oppløst, hvilke strategier beveget seg videre og hvordan de kunne ha blitt benyttet i dagens kunst.

Gruppe 66-medlem Elsebet Rahlff skriver at *Samliv* burde ha reist rundt i Norge til den var så utslitt at den måtte bli kastet. Ikke bare formidlet *Samliv* viktig opplysningsarbeid, men utstillingen bidro med å løfte frem lokale kunstnere rundt om i Norge, gjennom arbeidet med å samle inn temaverk fra Oslo, Trondheim og Tromsø. Det hadde vært interessant å se en modernisert versjon av *Samliv*, en utstilling som både kunne informere befolkningen om helse og seksualitet, men også samtidig gi et innblikk og løfte opp strømninger i dagens kunst-Norge på samme tid.

---

<sup>274</sup> Skiaker og Stø *Ungdommer tyr til youtube for å lære om sex* (28.05.19)

<https://www.nrk.no/rogaland/ungdommer-tyr-til-youtube-for-a-laere-om-sex-1.14500533>

<sup>275</sup> Krohn, *OM HELSESISTA*, <https://www.helsesista.no/om/>.(28.05.19)

# Litteraturliste

Arntzen, Knut Ove. 2011. Gruppe 66, Co-ritus og kunsten som samhandling. Kunst Pluss. 1/2011. 8-10.  
<http://sites.web123.no/norskekunstforeninger/pop.cfm?FuseAction=Doc&pAction=View&pDocumentId=29384>.

Badura-Triska, Eva, Hubert Klocker, og Kunst Museum Moderner. *Vienna Actionism : Art and Upheaval in 1960s Vienna*. Köln: Walther König, 2012.

Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: London: Verso, 2012.

– "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents." *Artforum International* 44, no. 6 (2006): 178.

Berge, Birger. «Homobevegelsen i Noreg.» Store Norske Leksikon. 25. april, 2018. Innhentet 8. juni, 2019. [https://snl.no/homobevegelsen\\_i\\_Noreg](https://snl.no/homobevegelsen_i_Noreg).

Beyer, Edvard. «Albertine.» Store Norske Leksikon. 27. mars, 2017. Innhentet 8. juni, 2019. <https://snl.no/Albertine>.

Birkenes, Sigrid, og Ellen Blix. Helsestatistikk 1966 - Oversikt og sammendragstabeller 1961-1965. Report. Statistisk Sentralbyrå. Innhentet 20. Mai, 2019. [https://www.ssb.no/a/histstat/nos/nos\\_xii\\_219.pdf](https://www.ssb.no/a/histstat/nos/nos_xii_219.pdf)

Bishop, Claire og Roland Barthes (red.): *Participation Documents of Contemporary Art*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2006.

Broude og Garrard (Red.): *Feminism and Art History*

Bäckström, Per og Bodil Børset (red.): *Norsk Avantgarde*, Novus Forlag, 2011

Cronin, Keri J. og Kirsty Robertson: *Imagining Resistance: Visual culture and activism in Canada*, Wilfrid Laurier University Press, 2011

Edwards, Steve, og Paul Wood: *Art of the Avant-Gardes*. Art of the 20th Century. Vol. [2], New Haven, London: Yale University Press, 2004.

EGGE, Åsmund. «Proletkult.» Store Norske Leksikon. 20. februar, 2018. Innhentet 25. mars, 2019. <https://snl.no/Proletkult>.

Ekeberg, Jonas: *Kunsten å falle*, Preus Museum, 2009

Erichsen, Bodil Chr. *Norske Kvinners Liv Og Kamp: 1850-2000: Bind 1*. Vol. Bind 1, Oslo: Res publica, 2017.

Fagerström, Linda, Fredrikke Hansen, Karin Hindsbo, Else-Brit Kroneberg, Charlotte Myrbråten, *the beginning is always today*. Kristiansand: Sørlandets Kunstmuseum, 2013

Finkelpearl, Tom. "Participatory Art." *Encyclopedia of Aesthetics*. Edited by Michael Kelly. March 12, 2015. Accessed May 20, 2019. [http://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2015/03/Participatory\\_Art-Finkelpearl-Encyclopedia\\_Aesthetics.pdf](http://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2015/03/Participatory_Art-Finkelpearl-Encyclopedia_Aesthetics.pdf).

Goldberg, RoseLee: *Performance Art from Futurism to The Present*. Thames and Hudson 1979

– *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, John Wiley & Sons, 2009

– *Performance Live art since the 60s*, Thames and Hudson, 1998

Groys, Boris: *Art Power*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2008.

Grundt, Laurie, ed. *Konkret Analyse*. Bergen: Gruppe 66, 1970.

[http://kunsthallaslo.no/wordpress/wpcontent/uploads/2016/12/KONKRETANALYSE\\_HEFT E.pdf](http://kunsthallaslo.no/wordpress/wpcontent/uploads/2016/12/KONKRETANALYSE_HEFT E.pdf)

Guerrilla, Girls: *The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art*. New York: Penquin Books, 1998.

Hansen, Olav Herman. Gruppe 66. *Kunst Pluss*. 1/2011. 4-7.

<http://sites.web123.no/norskekunstforeninger/pop.cfm?FuseAction=Doc&pAction=View&pDocumentId=29384>.

Harper, Paula: *The First Feminist Art Program: A View from the 1980s*, *Signs*, Vol. 10, No. 4, *Communities of Women* (Summer, 1985), pp. 762-781, The University of Chicago Press. <https://www.jstor.org/stable/3174313> Innhentet 19.05.19

Harrison, Charles og Paul Wood: *Art in Theory : 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas*. New ed. ed. Malden, Mass: Blackwell, 2003.

Heartney, Eleanor: *After the Revolution : Women Who Transformed Contemporary Art*. 2nd ed., revised and expanded ed. ed. Munich: Prestel, 2013.

Hennum, Gerd: *Med Kunst Som Våpen: Unge Kunstnere I Opprør 1960-1975*. Oslo: Schibsted, 2007.

Hodnekvam, Kristin, trans. *Kvinne, Kjenn Din Kropp: Ei Håndbok*. Oslo: Pax, 1976.

Holan, Lita og Solveig Haakonsen. Helsestatistikk 1976. Report no. ISBN 28-537-0844-0. Statistisk Sentralbyrå. Innhentet 20. mai, 2019.  
[https://www.ssb.no/a/histstat/nos/nos\\_a953.pdf](https://www.ssb.no/a/histstat/nos/nos_a953.pdf).

Jones, Amelia: *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Blackwell Companions to Art History. Vol. 1, Malden, Mass: Blackwell, 2006.

Jones, Amelia og Andrew Stephenson: *Performing the body Performing the text*. Routledge, London 1999

Kester, Grant H. (red): *Art, Activism, and Oppositionality : Essays from Afterimage*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1998.

– Conversation Pieces, Community and communication in modern art, University of California Press, 2004, opplag 2013

– Dialogical Aesthetic, Variant #10 (Spring/Summer 2000).

<http://variant.org.uk/pdfs/issue9/Supplement9.pdf>, 9. juni 2019

Krohn Engvik, Tale Maria. "OM HELSESISTA", 1 Jan. 2018. Innhentet 9. juni, 2019.  
<https://www.helsesista.no/om/>.

Kunsthall Oslo: *Konkret Analyse* [http://kunsthall oslo.no/wordpress/wp-content/uploads/2016/12/KONKRETANALYSE\\_HEFTE.pdf](http://kunsthall oslo.no/wordpress/wp-content/uploads/2016/12/KONKRETANALYSE_HEFTE.pdf) Innhentet 4. april 2019

Kuzma, Marta og Pablo Lafuente: *Whatever Happened to Sex in Scandinavia*, Office for contemporary art Norway, Koenig Books, London 2011

Kwon, Miwon. *One Place after Another : Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2002.

Lacy, Suzanne: *Leaving Art: Writings on performance, politics, and publics 1974-2007*. Duke University Press, Durham/London 2010

– "Ariadne (A Social Art Network) (1978-1980). 19 mars, 2014. Innhentet 20. mars, 2019. <http://www.suzannelacy.com/early-works#/ariadne-a-social-art-network-1978-1980/>.

Lippard, Lucy R.: "Trojan Horse: Activist art and power" i Wallis, Brian (red) *Art After Modernism, Rethinking representational*. 1984. Innhentet 25. Juni, 2018.  
<http://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Trojan-Horses-Activist-Art-and-Power-Lucy-Lippard.pdf>.

Lødrup, Peter. "Konkubinat." Store Norske Leksikon. April 11, 2018. Innhentet 8. juni, 2019.  
<https://snl.no/konkubinat>.

Lønnå, Elisabeth. *Abortkampen*. Store Norske Leksikon. 25. mars 2019. Innhentet 10. juni 2019. <https://snl.no/abortkampen>

Mortensen, Ellen. *Kjønnsteori*. Oslo: Gyldendal akademisk, 2008.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." 833-44. New York: Oxford University Press, 1999, 1975.

Mühleisen, Wencke. Kapittel 27: *Wencke Mühleisen performance 1978-1988*.

I *Norsk Avantgarde*, redigert av Bäckstrøm, Per og Bodil Børset, s. 387-401. Oslo: Novus Forlag, 2011

Nesheim, Britt-Ingjerd. «Sterilisering.» Store Medisinske Leksikon. 26. mars, 2015. Innhentet 8. juni, 2019. <https://sml.snl.no/sterilisering>.

NRK: Epoke. "24. februar 1966." Episode nummer 2. Produsert av NRK. NRK, 24. februar 1966.

– «Samliv». Klipp. Produsert av NRK. NRK, 7. mars 1977.

O'Doherty, Brian: *I Den Hvide Kube: Gallerirummets Ideologi*. Inside the White Cube. Vol. nr. 46, København: Politisk Revy, 2002.

"Om Gonoré." Folkehelseinstituttet. 12. Mars 2013. Innhentet 9. Juni, 2019.

<https://www.fhi.no/sv/smittsomme-sykdommer/seksualitet-og-helse/diag/om-gonore/>.

Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London ;,New York: Routledge, 1993.

Plant, Sadie. *The Most Radical Gesture : The Situationist International in a Postmodern Age*. London: Routledge, 2002.

Rahlff, Elsebet: «*Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv*»

I *Norsk Avantgarde*, redigert av Bäckstrøm, Per og Bodil Børset, s.265-280. Novus Forlag, Oslo 2011

Reilly, Maura. "Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating." Beaverton: Ringgold Inc, 2018.

Remfeldt, Per: Bergen Kunstforening, Bergen Kunsthall, *Åpningstale for Samliv*, 1977

RFSU Norge; Nordmenn Foretrekker Kjønnssykdommer Fremfor Graviditet." RFSU. 10. April, 2018. Innhentet 9. Juni, 2019. <https://www.rfsu.com/no/om-rfsu/presse/nordmenn-foretrekker-kjonnssykdommer-fremfor-uonsket-graviditet/>.

Robinson, Hilary: *Feminism – Art – Theory an anthology 1968-2000*. Blackwell Publishing, 2001

Schackt, Jon. «*Arrangert ekteskap.*» Store Norske Leksikon. 2. februar, 2018. Innhentet 8. juni 2019. [https://snl.no/arrangert\\_ekteskap](https://snl.no/arrangert_ekteskap).

Skiaker, Eirin og Stø, Emily L. «*Ungdommer tyr til Youtube for å lære om sex.*» NRK, 13. April 2019. Innhentet 28. mai 2019.

Stimson, Blake og Gregory Sholette (Red.): *Collectivism after modernism – The art of social imagination after 1945*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2007

Thompson, Nato. *Seeing Power : Art and Activism in the Twenty-First Century*. Brooklyn/London: Melville House, 2015.

Toche, Jean, Paula Greif, Jan Van Raay, Jon Hendricks, and Pat Steir. *GAAG, the Guerrilla Art Action Group, 1969-1976 : A Selection*. New York: Printed Matter, 1978.

Tønnesson, Øyvind. «*Seksualitetens historie.*» Store Norske Leksikon. 27. februar, 2018. Innhentet 8. juni 2019. [https://snl.no/seksualitetens\\_historie](https://snl.no/seksualitetens_historie).

Ustvedt, Øystein: *Ny norsk kunst etter 1990*, Fagbokforlaget, 2012

Veiteberg, Jorunn: *Kunst og Kvinnekamp – Ein analyse av og refleksjonar omkring tre utstillingar i Bergen 1975-1980*, Magistergradsavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Bergen, 1982

– *Hold Stenhårdt Fast På Greia Di Kunst og feminisme i Norge 1968-1989*, Kunsthall Oslo, Oslo 2019

Vergine, Lea. *Body Art and Performance : The Body as Language*. Milano: Skira, 2000

Walz, Robin. *Modernism*. Harlow, England: Pearson, 2013

Warr, Tracey (red.): *The Artists Body*, Phaidon, 2000

Withers, Josephine. "The Guerrilla Girls." *Feminist Studies* 14, no. 2 (1988): 285-300.

WochenKlausur: *Method*, Innhentet 19 mai 2019  
<http://www.wochenklausur.at/methode.php?lang=en>



# Vedlegg / Appendiks

Her følger oversikt over gjestekunstnere, kveldarrangementer og biblioteksliste for utstillingene *Gruppe 66*, *Konkret Analyse* og *Samliv*. Listene er hentet fra *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* av Elsebet Rahlff i Bäckström, Per og Bodil Børset (red.): *Norsk Avantgarde*, Novus Forlag, 2011

## ***Gruppe 66 - utstillingen***

Gjestekunstnere fra København i forbindelse med *Gruppe 66 Aftener*:

Jens Jørgen Thorsen f. 1934, Situasjonist fra *Drakabygget* i Sverige, maler, film- produsent, kunsthistoriker/-kritiker og forfatter.

Walt Rosenberg f. 1928, poet/performer, skuespiller og teaterinstruktør. Anne Hedegaard f. 1938, tekstil billedkunstner og grafiker.

Stefan Rink f. 1947, multimedia kunstner.

### ***Gruppe 66ss Aftener:***

21. mars *FILMAFTEN* med Jens Jørgen Thorsen.

22. mars *KUNST OG KRITIKK* med Jens Jørgen Thorsen.

23. mars *JAZZKONSERT I* med Knut Bratland Kristiansens Grupper.

24. mars *NY MUSIKK OG LYRIKK* med Per Ingolf Foss gitar fremfører verker av Ketil Sæverud (senere Hvoslef), Nils Bolstad, Lasse & Laurie Grundt, Walt Rosenberg og Terje Skulstad leser dikt. *CO-RITUS* med Jens Jørgen Thorsen, Olav Herman Hansen, Stefan Rink og *GRUPPE 66*.

25. mars *POESI* med Walt Rosenberg.

28. mars *HAPPENING, MASKEPILL, LATERNA MAGICA, FILM, JAZZ – LYRIKK*, med Olav Herman Hansen, Elsebet Rahlff, Stefan Rink, Anne Hedegaard, Nils Bolstad, Bjørn Kahrs Hansen, Knut Bratland Kristiansen og Terje Skulstad.

30. mars *JAZZKONSERT II* med Knut Bratland Kristiansens Grupper.

31. mars *RUNDEBORDSKONFERANSE* – om kunstens kår i Bergen og om mulighetene for å skape et rikere kunstmiljø i byen.

## ***Konkret Analyse***

### **Deltakende kunstnere på *Konkret Analyse*:**

Laurie Grundt (*Gruppe 66*) Bergen.

Stefan Rink (*Gruppe 66*) København. Anne Hedegaard (*Gruppe 66*) København. Elsebet Rahlff (*Gruppe 66*) Bergen.

Olav Herman Hansen (*Gruppe 66*) Bergen. Nils Bolstad (*Gruppe 66*) Voss.

Oddvar Torsheim (*Gruppe 66*) Førde.

Kunststudenter tekstil: Kim Schwartz, San Francisco, USA og Bodil Lundsteen, Norge.

Marius Heyerdal, Oslo, lydskulpturer.

Sixten Haage, Stockholm, skulptur.

Terkel Hedegaard, København, tekstilbanner utenfor kunstforeningen.

Inviterte nordiske gjestekunstnere til *Konkrete Aftener*:

Kjell Skyllstad, universitetslektor institutt for musikkvitenskap i Oslo, komponist og dirigent med musikere og kor.

Ole John, filmkunstner & -produsent, København.

Timo Linnasalo, filmkunstner & -produsent, Helsingfors. Kari Rydman, komponist, Helsingfors.

Billedkunstner Jacqueline Buck & co. København. Jengityöntekija Church Underground, Helsingfors.

### **KONKRETE AFTENER 2.–10. oktober Kl.19–22.**

2. Okt. *DEPRIVERING* – foredrag med film av Psykolog og universitetslektor Åge Stenseth, Norge. *EKSPERIMENTELL KORTFILM* av Ole John, København. *KONSERT DADASCOPE, Hommage a Bergen*, urfremførelse for Suzuki, lett japansk motorsykkel, kor og kammerorkester, komponist og dirigent Kjell Skyllstad, Oslo.

3. Okt. *FENOMENOLOGI* med Filosof Rolf Reitan, Norge. *EKSPERIMENTELL KORTFILM* av Ole John. *KONSERT DADASCOPE, Hommage a Bergen*, konsert for Suzuki, kor og kammerorkester, komponist og dirigent, Kjell Skyllstad.

4. Okt. *DET SOCIALE RITUALET, Profitt*, av stud.mag.art. Bjørn Kristiansen, Norge. *EKSPERIMENTELL KORTFILM* av Timo Linnasalo, Helsingfors. 3 x *TANGO, SYDØSTASIA, NORDEC og EEC*, av Kari Rydman, Helsingfors.

5. Okt. *HASJ LSD ALKOHOL*, en lege, en dikter, en politimann. *EKSPERIMENTELL KORTFILM* av Timo Linnasalo, Helsingfors. *REALISTISK SYMFONI, Fødsel Liv Død*, av Bergens Gruppe.

6. Okt. *KULTURKAMP KLASSEKAMP MAKTKAMP, Analyse. DUKKETEATER, NELLIBELLI, Provo teater for barn*, av Jacqueline Buch & co. København. *EKSPERIMENTELL KORTFILM*, svensk.

7. Okt. *CHURCH UNDERGROUND, De unge og gatens problemer*, av Jengityöntekija, Helsinki. *DUKKETEATER, NELLI – BELLI*, av Jaqueline Buch & co. *EKSPERIMENTELL KORTFILM*, svensk.

8. Okt. Kl.12 *DUKKETEATER, NELLI – BELLI*. Kl.19 *KONKRET LYRIKK* av

Bergensgruppe. *EKSPERIMENTELL KORTFILM*, norsk. *MELODIEKSPERIMENT* av Bergensgruppe.

9. Okt. *HYPNOSE SUGGESTION MAGI PROPAGANDA DOKTRINER DIAGNOSE TEATER*, av Bergensgruppe. *KONKRET FOLKEMUSIKK*.

10. Okt. *LABYRINTISK ARKITEKTUR. ROCKE KONSERT OG LYSSHOW* med gruppene *Day of Phoenix* og *King Kong* fra København.

## ***SAMLIV***

### ***Samlivs medisinske informasjonskjerne:***

#### ***ABORTGRUPPEN:***

Kirsten Lindros, stud. VKA. Torgeir Schjerven, stud. VKA. Janneche Lønne Christiansen, stud. grafikk BKHS. Ellen Svendsen, stud. tekstil BKHS.

Mette-Lis Grundt, stud.

Olav Roti, stud. medisin UIB.

#### ***KONDOM- og PESSARGRUPPEN:***

Gitte Dæhlin, stud. tekstil VKA og BKHS. Marianne Selsjord, stud. grafikk BKHS.

Anne Kragh, billedkunstner.

Inger Knudsen, stud. VKA.

Synneva Heradstveit, stud. grafikk BKHS.

Marit Egge, stud. medisin UIB.

#### ***P-PILLER- og SPIRALGRUPPEN:***

Sissel Calmeyer, billedkunstner, tekstil, lærer BKHS. Ingri Egeberg, billedkunstner.

Elsebet Rahlff, billedkunstner, tekstil, lærer BKHS. Maia Urstad, stud. tekstil BKHS. Kjell Johannesen, keramiker. Kjersti Øhrn, stud. medisin UIB.

#### ***STERILISERINGSGRUPPEN:***

Kjell Mardon Gunvaldsen, billedkunstner, tekstil, lærer BKHS. Trine Lotte Kroghseth, stud. grafikk BKHS. Tore Rosshaug, stud. grafikk BKHS.

Gisle Langslet, stud. medisin UIB.

#### ***KJØNNSSYKDOMMERGRUPPEN:***

Annbjørg Eide, stud. tekstil BKHS. Trond Kastmann, stud. tekstil BKHS. Olav Roti, stud. medisin UIB.

#### ***Samlivs egne TEMABILDER:***

Yngvild Fagerheim

Astrid Skåtun

Olav Herman Hansen Elsebet Rahlff

Tore Rosshaug Kirsten Lindros Morten Juvet  
Petter Brønn  
Laurie Grundt Oddvar Thorsheim Willibald Storn  
Ingri Egeberg Jannecke Christiansen Peter Esdaile  
Odd Nerdrum  
Sissel Calmeyer  
Kjell Mardon Gunvaldsen  
Trond Kastmann  
Egil Røed  
Innlånte historiske bilder av Christian Krogh og Edvard Munch

**AFTENPROGRAM 28. januar–16. februar 1977.**

- 28.jan. *ENGASJERT KUNST*: billedkunstner Morten Krogh  
29.jan. KORTFILM. *PROPELLKORPS* spiller  
30.jan. *MANN/KVINNE, MENNESKELIGGJØRELSE, HVERDAGSPOLITIKK*. Innledning til diskusjon Kaya Irgens Bergen.  
1.feb. *SAMLIVSFORMER GJENNOM TIDENDE* av Universitetslektor Ida Blom. 2.feb. *HVORFOR LÆRTE DERE OSS SÅ LITE?* Teater av ungdommer fra Ungdommens Hus Fritidsklubb. Etterpå samtale.  
3.feb. *SEKSUELL UTVIKLING FRA BARN TIL VOKSEN* av Psykolog Tore Langfeldt.  
4.feb. *SEKSUELLE SAMLIVSPROBLEMER* av Psykolog Tore Langfeldt.  
5.feb. Bergen Filmklubb viser *ORGANISMENS MYSTERIER* av Dusan Makavejev. Studentsenteret kl.14.30 og 16.30. Om kvelden i Kunstforeningen Improvisert aften.  
6.feb. *FILM og KABARET* Laurie Grundt.  
7.feb. *HOMOFILI* Forbundet av 1948 innleder til debatt.  
8.feb. *REICH/RAKNES IDE OG PRAKSIS I NORGE* av Psykolog Bjørn Morten Blumenthal.  
9.feb. *HVORFOR LÆRTE DERE OSS SÅ LITE?* Teater av ungdommer fra Ungdommens Hus Fritidsklubb.  
10.feb. *RELIGION og SAMLIV* av Universitetslektor Gaute Gunleiksrud, Bergen. 11.feb. *FAMILIEPLANLEGGINGENS MORALSKE OG MEDISINSKE SIDER: HVOR STÅR VI OG HVA VIL MORGENDAGEN BRINGE?* av sexolog dr. med. Berthold Grunfeld.  
12.feb. Bergen Filmklubb viser filmen *EN HJERTESAK* av Dusan Makavejev i Studentsenteret. Kl.16.30. Om kvelden i kunstforeningen: Improvisert aften. 13.feb. "VISESANG" av Jan Eggum.  
14.feb. *EN MODELL FOR HELSESTELLETS TILRETTELEGGING AV PREVENSJONS- STERILISERINGS- OG ABORTTILBUDET* av Lege Astor Reigstad.  
15.feb. *FRI BALLETT* Bergen.  
16.feb. *UNGDOM OG SAMLIV* av Forfatter Johanna Schwarz.

## Liste over bøger i *Samlivs Bibliotek*

### Oversikt hentet fra KODEs samling fra *Samliv*

- Anderson, Sten, 'Freud, Reich og den fortrykta sexualiteten' - Forlaget Prisma. Asklund, Wickbom, 'Ungdom og Samliv' - Pax Forlag.
- Askiervik, Sverre, 'Ungdom og sexualitet' - Fakkeltøkene, Gyldendal. Bagge/Melhede, 'Bogen om sterilisation' - Rhodos Radius. København – 76. Bahnson, Inger, 'Det er jo mit liv' - Borgen Forlag, Danmark.
- Bjørnson, Bjørn, 'Abort i Norge' - Pax Forlag.
- Bjørkly, Arnstein, 'En bok om menn' - Pax Forlag.
- Bjoro/Myhre, 'P-Pillen' - Universitetsforlaget.
- Blomquist, Clarence, 'Fosterliv og fosterdød' - Pax Forlag.
- Boethius, Maria-Pia, 'Skylla sig sjælv' - Liber Forlag Stockholm.
- Brøgger, Suzanne, 'Kjærlighetens veier og avveier' - Pax Forlag Oslo 1976.
- Christensen, Hjalmer, 'Før og Nu' - Aschehoug & co. 1915.
- Claesson, Bent, 'Elle-Belle-Bolle- Bogen' - Hans Reitzel, København 1973.
- Claesson, Bent, 'Odderne sexorientering for unge' - Ja Forlag.
- Clausen/Lauritsen/Thugesen, 'Mænd det svækkede køn' - Tiderne Skifter KBH.-74.
- Dalton, Katharina, 'Menstruasjonen' - Fakkeltøkene Gyldendal.
- Glass/Kase, 'Kvinnekropp og kjønsliv' - Gyldendal.
- Grønseth, Erik, 'Familie, sexualitet og samfund' - Pax Forlag.
- Grunfeldt, Berthold, 'Legal abort i Norge' - Universitetsforlaget.
- Hertoft, Preben, 'Klinisk sexologi' - Danmark.
- Hoffmeyer, Henrik, 'Veiledning for unge om kjønslivet' - J.W.Cappelens Forlag.
- Holm, Eske, 'Den maskuline mystikk' - Rhodos 1975, Danmark.
- Knudsen, Per Holm, 'Sådan får man et barn' - Borgens Forlag Danmark.
- Levander/Kvarnstrøm, 'Filip Frågar' - Verdandis Forlag. Uppsala, Sverige.
- Lyjhjen, Asta Magni, 'Voldtekt' - Pax forlag.
- Marcus, Maria, 'Den frygtelige sandhed' - Tiderne skifter. København 1974.
- Marsters/Johnson, 'Menneskets sexuelle vanskeligheder' - Stig Vendelkæhrs Forlag. København. Michelet, Else, 'Abortmotstanderne og virkeligheten' - Pax rapport.
- Modal, Bitten, 'ABC for abortsøkende' - J.W.Cappelens Forlag.
- Nilsson, Lennart, 'Et barn blir til' - Gyldendal.
- Paulsen, Marit, 'Retten til at være menneske' - Fremads fokusbøger, Danmark.
- Plum, Munk, 'Hva med Christiania?' - Danmark
- Poulsen, Oluf, 'Åbenhjertige samtaler med mænd' - Tharing&Appels forlag-70.DK.
- Reich, Wilhelm, 'Den sexuelle revolution' - Forlaget Pan/Norstedts, Stockholm.
- Scheldrup, Thorleif, 'Hva er galt med oss' - Cappelens forlag.
- Støren, 'Kvinnekunnskap' - Gyldendal norsk forlag.
- Sundstrøm, Gunn Britt, 'Maken 2' - Bonniers, Stockholm 1976.
- Vestin/Tuuskorpe, 'Mummel – en ny manniska' - Sverige.
- Voss, Tage, 'Sexologi' - Cappelens forlag.
- Widerberg, Siv, 'Mamma, pappa, barn' - Pax forlag.
- 'Kvinde, kend din krop' - Danmark.

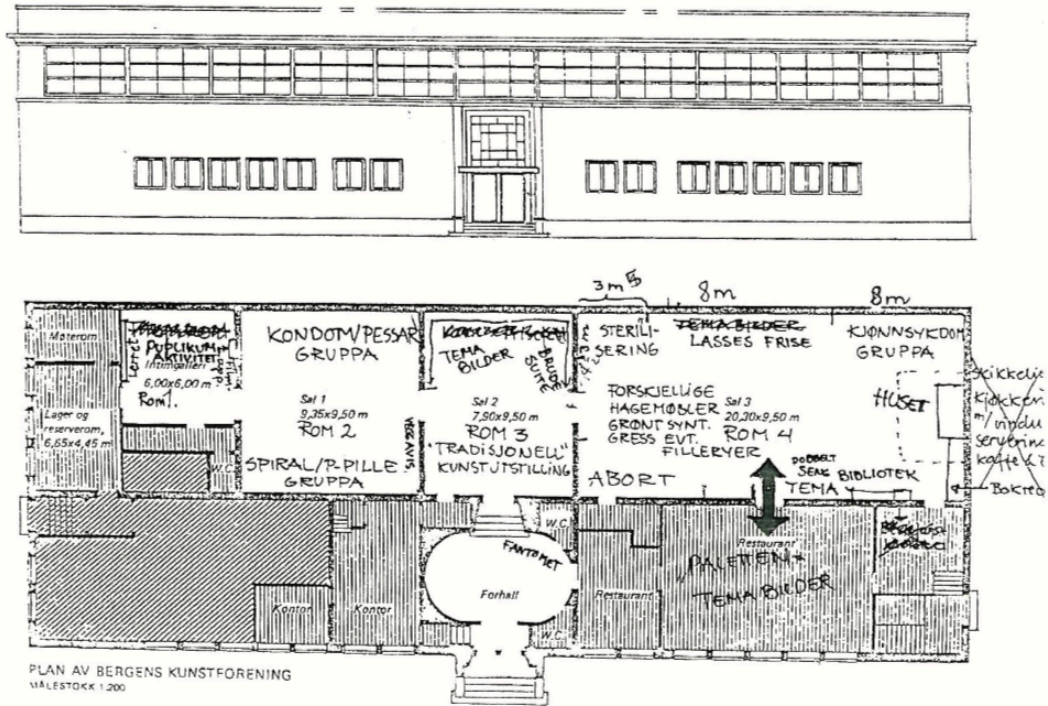
## Dokumentasjon av utstillingen



**Figur 1:** Gruppe 66.  
*Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv*



**Figur 2:** Co-ritus handling.  
*Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv*



**Figur 3:** Oversikt over Samliv-utstillingen.  
Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv



**Figur 4:** Plakat Samliv, «Marty».  
Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv

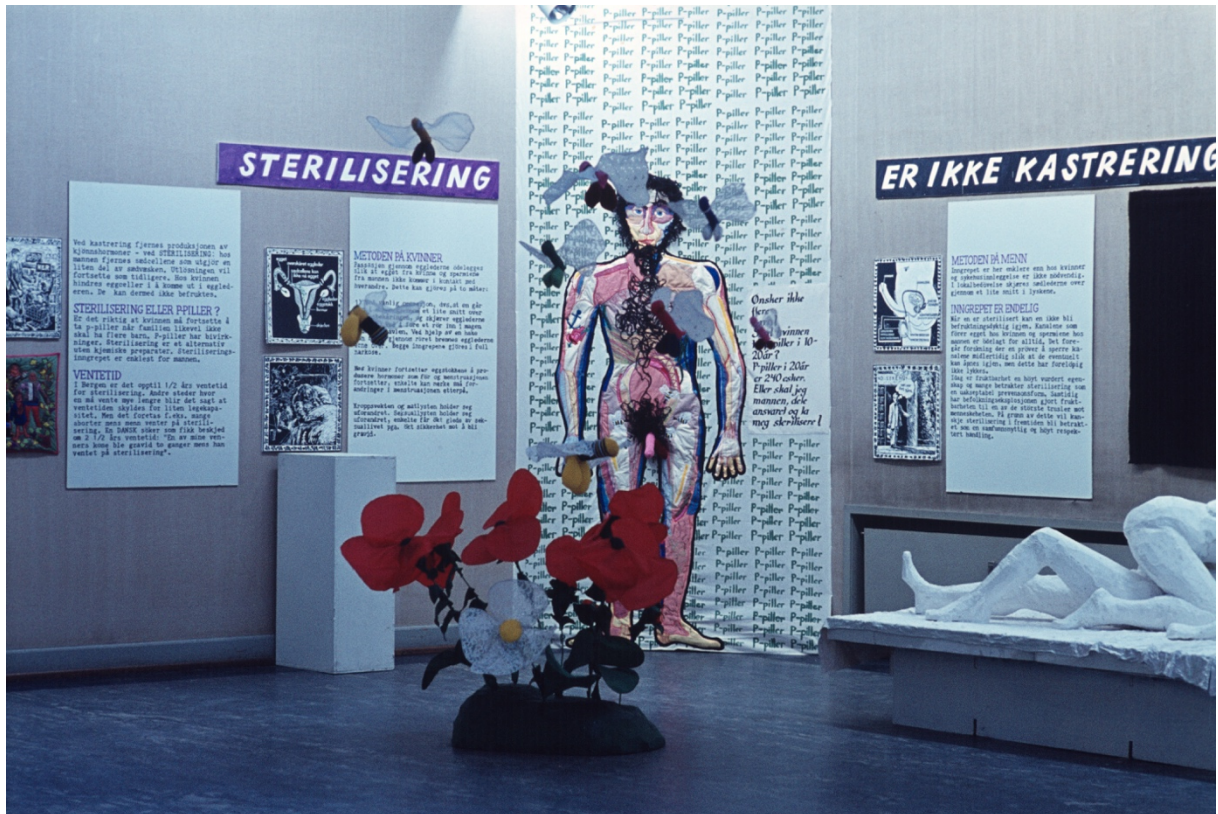


**Figur 5:** Fantomet.  
*Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv*



**Figur 6:** Kafé Paletten.  
*Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv*

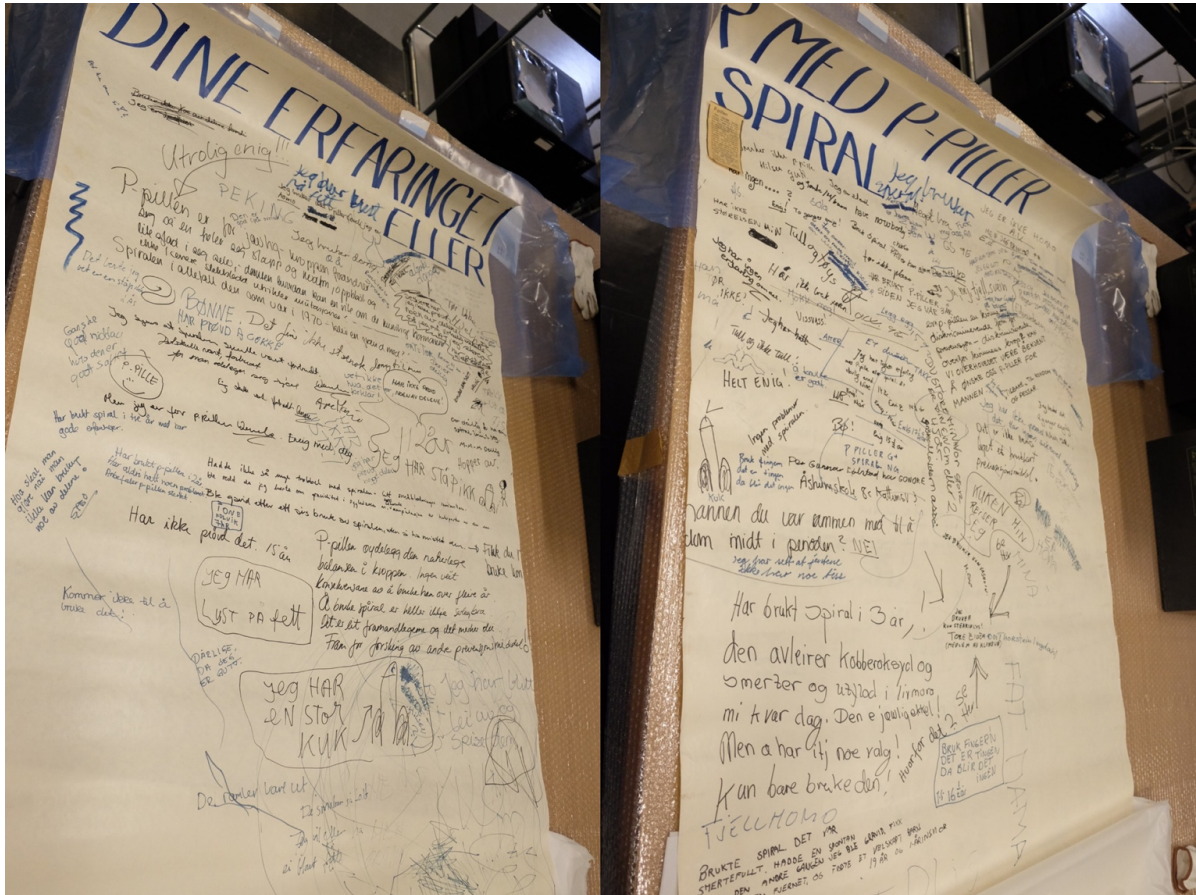




**Figur 7:** Sterilisering.  
Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv



**Figur 8:** P-pilleverk.  
Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv



**Figur 9:** P-pilleplansje. Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv



**Figur 20:** kondom.  
Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv



**Figur 11:** Skulptur av Kvinne.  
Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv



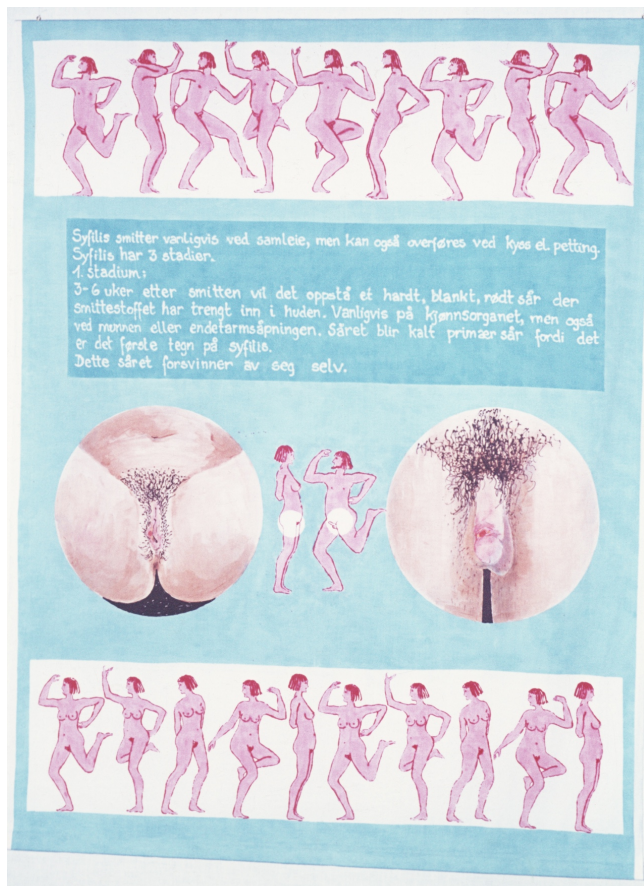
**Figur 32:** Pessar.  
Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv



**Figur 43:** Menstruasjon.  
*Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv*



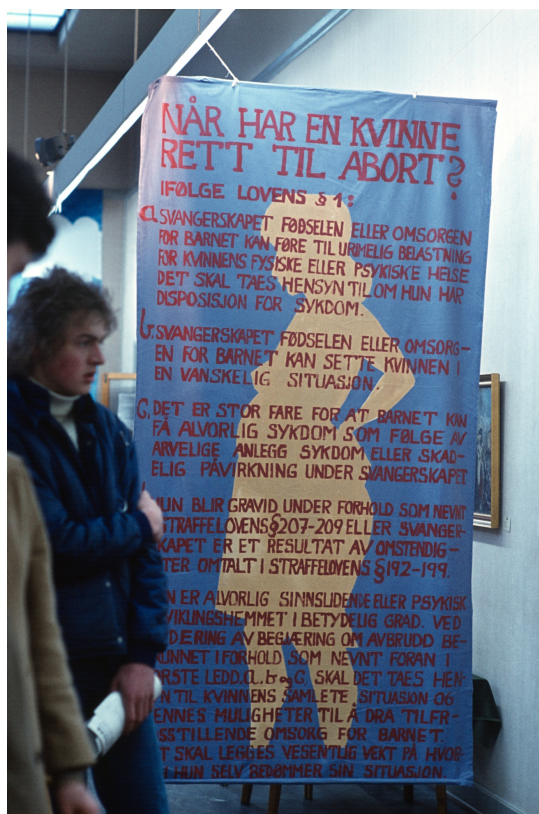
**Figur 54:** Huset.  
*Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv*



**Figur 65:** Kjønnssykdom.  
 Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv



**Figur 76:** Abortavdeling.  
 Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv



**Figur 87:** Abortbanner.  
Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv



**Figur 18:** Keiserinne.  
Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv



**Figur 99:** Historisk Dokumentering.  
 Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv



**Figur 20:** Vår Sivilisasjons Historie.  
*Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv*



**Figur 21:** Brudeteppe.  
*Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv*





**Figur 22:** Ekteskapsdukke.  
*Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv*



**Figur 23:** Lykkebo.  
*Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv*



**Figur 24:** Gammel Dame.  
*Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv*



**Figur 25:** «Samliv» installasjon.  
Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv



**Figur 26:** Vulgarismer eller latin..  
Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv



**Figur 27:** Gipsskulptur.  
Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv



**Figur 28:** Borgernes Røst.  
Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv



**Figur 29:** Avisvegg.  
Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv



**Figur 30:** Bibliotek.  
Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv



**Figur 31:** Sittegrupper.  
*Bilde fra Elsebet Rahlffs private arkiv*

