

1	INNLEDNING	3
1.1	KUNSTNERISK SELVUTSLETTEELSE, ELLER ENERGISK UTFOLDELSE AV FANTASI OG KRITISK BEVISSTHET?	4
1.2	METODE	7
1.2.1	<i>New Art History</i>	8
1.2.2	<i>Kontekstens betydning innen kunstsosiologien</i>	9
1.2.3	<i>Den kunstsosiologiske metodes relevans i min avhandling</i>	10
1.2.4	<i>Eстетikk som en del av en kunstsosiologisk analyse</i>	12
1.3	FORSKNINGSHISTORIKK OG KILDER	13
1.3.1	<i>GRAS-gruppa som forskningsobjekt</i>	13
1.3.2	<i>Venstreradikal ideologi i samtidens kulturuttrykk</i>	14
1.3.2.1	Tidsskriftet Profil	15
1.3.2.2	Klassekampen	16
1.3.2.3	Ungsosialisten	17
1.3.2.4	Andre utgivelser	18
1.3.2.5	Stemoderlig behandling av billedkunsten?	19
1.4	PRESENTASJON AV GRAS OG AVHANDLINGENS EMPIRI	20
1.4.1	<i>Arbeidskollektivet GRAS</i>	20
1.4.2	<i>Utvalg av forskningsmateriale</i>	25
1.4.3	<i>Plakaten som kunstform</i>	26
2	KUNSTNEREN SOM POLITIKER	28
2.1	KUNSTENS FUNKSJON	29
2.1.1	<i>Et kunstteoretisk paradigmeskifte</i>	29
2.1.2	<i>Instrumentell kunst i Norge – en dagsaktuell debatt</i>	31
2.2	HAR KUNSTEN POLITISK PÅVIRKNINGSKRAFT?	34
2.2.1	<i>Kunst som ideologiens speil – 'Vulgærmarxisme'</i>	35
2.2.2	<i>Kunst og ideologi – gjensidig påvirkning</i>	36
2.3	KUNST ELLER PROPAGANDA?	38
3	GRAS-GRUPPAS SILKETRYKK I ET IDEOLOGISK PERSPEKTIV	41
3.1	HÅND I HÅND MED MAO: FRA SF TIL SUF TIL AKP (M-L)	43
3.2	HVA SKAL DEN SOSIALISTISKE KUNSTEN VÆRE?	44

3.2.1	<i>Mao, kunsten og litteraturen</i>	44
3.2.2	<i>Kunsten i proletariatets tjeneste – noen retningslinjer</i>	47
3.3	ML-IDEOLOGI I GRAS-KUNSTNERNES SILKETRYKK	53
3.3.1	<i>Kunst er et politisk våpen</i>	53
3.3.2	<i>Kunst i folkets tjeneste</i>	55
3.3.2.1	Politiske symboler	57
3.3.2.2	Fotografisk forelegg	60
3.3.2.3	Formatets betydning	62
3.3.3	<i>Sentrale kampsaker</i>	63
3.3.3.1	Kunstneren og arbeideren	64
3.3.3.2	Vietnamkrigen	65
3.3.3.3	Nei til salg av Norge!	67
3.3.4	<i>Sosialistisk realisme / kritisk realisme</i>	69
3.4	ET REKLAMEBYRÅ FOR ML-BEVEGELSEN?	73
4	GRAS-GRUPPA SATT I SAMMENHENG MED SAMTIDIGE KUNSTNERISKE UTTRYKK	77
4.1	AMERIKANSK POPKUNST OG EUROPEISK 'NON-POP'	78
4.2	REALISME SOM UTGANGSPUNKT OG VIRKEMIDDEL	81
4.2.1	<i>Realisme som kunstnerisk metode</i>	82
4.2.2	<i>Realisme som kunstnerisk holdning</i>	82
4.3	SILKETRYKKET SOM KUNSTFORM	83
4.4	OPPSVING FOR DEN POLITISKE PLAKATEN	85
4.5	KUNSTNERISK INDIVIDUALISME	87
5	AVSLUTNING	88
5.1	OPPBRUDD	89
5.2	BILDENES REELLE, POLITISKE NEDSLAGSKRAFT	90
5.3	KUNSTEN PÅ BEKOSTNING AV DAGSPOLITIKKEN?	91
5.4	POLITISK KUNST – NÆR 35 ÅR SENERE	94
VEDLEGG:		
LITTERATURLISTE		
ILLUSTRASJONSLISTE		
ILLUSTRASJONER		

1 INNLEDNING

”...samholdet resulterte i en energisk utfoldelse av fantasi og kritisk bevissthet (...) bilder som fanget samtidas puls og bilder som fortsatt lever.”

– Harald Flor¹

”I dag er det vanskelig å se på dette som noe annet enn politisk kitsch. Uttrykk for ungdommelig idealisme og politisk naivitet.”

– Jon Ove Steihaug²

GRAS er en fellesbetegnelse på en gruppe kunstnere som delte verksted fra 1969 til 1973. Deres felles utgangspunkt var ønsket om å vekke politisk engasjement, og formspråket ble tilpasset dette formålet. Kunstnerne arbeidet innenfor flere medier, men særlig silketrykkene har blitt stående som referanseverk.

Som sitatene ovenfor demonstrer, er GRAS-gruppas ettermæle omstridt. Mens noen hyller medlemmene som nyskapende individualister som laget tidløs kunst, karakteriserer andre dem som autoritetstro ml-aktivister som ofret kunsten for dagspolitikken. Det akademiske fagmiljøet har imidlertid viet gruppa som helhet liten oppmerksomhet. Det er aldri foretatt noen større, komparativ analyse av GRAS-kunstnernes billedmateriale, og det er heller ikke gjort noen systematisk undersøkelse av verkene i lys av de politiske ideologiene som dominerte norsk kulturliv på 1960- og 1970-tallet.

Siktemålet med denne avhandlingen er å foreta en slik undersøkelse. Med eksistensen av en progressiv bevegelse som en sentral, kontekstuell forutsetning for det GRAS-kunstnerne

¹ Harald Flor, ”Politisk grobunn for billedmessig mangfold”, i *GRAS 10 år etter*, 3-9 (katalog til utstilling i Hammerlunds Kunsthandel, Oslo, 1983), 8.

² Jon Ove Steihaug, ”Kunstopolitikk på norsk – 70-tallet revisited”, *Kunstkritikk.no*: <http://kunstkritikk.no/article/6940> (oppsøkt 20.04.07).

skapte i perioden, vil gruppas arbeider bli vurdert opp mot ml-bevegelsens ideologisk funderte 'krav' til kunstens rolle.³ Formålet med avhandlingen er således å kaste lys over en periode innen billedkunsten som mange mener noe om, men som så langt har forblitt relativt utforsket. Analysen vil formodentlig avkrefte noen fordommer – men også bidra til å bekrefte andre som kjensgjerninger.

1.1 KUNSTNERISK SELVUTSLETTESE, ELLER ENERGISK UTFOLDELSE AV FANTASI OG KRITISK BEVISSTHET?

1960- og 1970-tallet var ungdomsopprørets og motkulturens frambruddstid, nasjonalt så vel som internasjonalt. Så vidt forskjellige bevegelser som freds- og hippiebevegelsen og mer 'hardtslående' grupperinger som anarkister og marx-inspirerte sosialister opplevde stor oppslutning. Fellestreket for dem alle var ønsket om å ta et oppgjør med det bestående – med de borgerlige, kapitalistiske verdiene man mente preget datidens samfunn. I Norge, som i resten av Europa, fikk særlig ml-bevegelsen stor gjennomslagskraft.⁴ SUF- og senere AKP (m-l) tiltrakk seg store skarer av unge intellektuelle som sto samlet bak den røde fane og argumenterte for revolusjon og proletariatets diktatur.

De politiske strømningene kom til uttrykk i kunsten fra perioden. Istedenfor å vende seg innover, mot sin individuelle kunstneriske praksis, tok kunstnerne i bruk slående, anti-autoritære utsagn som skulle sprengne kunstens rammer. Kritik og opprør sto på dagsorden, og med ml-ledelsens velsignelse gikk kunstnerne aktivt inn i samfunnsdebatten for å forandre og forbedre. Billedkunsten skulle ta del i en større sammenheng, som én av mange uttrykksformer som kunne være med på å endre det bestående. Kunsten skulle altså ha en reell

³ 'Krav' må i denne sammenheng ikke forstås helt bokstavelig. Som det vil framgå nedenfor, ble det ikke formulert eksplisitte krav til kunstens rolle i SUF- og AKP (m-l)s partiprogrammer eller i andre offisielle uttalelser fra partiene. Når jeg likevel benytter begreper som 'krav', 'kulturprogram' og 'kulturpolitikk' i avhandlingen, er det fordi det øvrige kildematerialet tydelig viser at ml-bevegelsen hadde en klar oppfatning av hva en sosialistisk kunst skulle være. Se forøvrig kapittel 3.2.

⁴ For enkelhets skyld bruker jeg betegnelsen 'ml-bevegelsen' og 'ml'-erne om aktørene som opererte ut fra SUF (m-l) og AKP (m-l) på 1960 og 1970-tallet. Partibetegnelsene brukes kun for variasjonens skyld, eller for å konkretisere når dette er nødvendig ut fra sammenhengen.

funksjon, og det ble lagt vekt på at den framsto antielitistisk og lettfattelig, med folket som fremste målgruppe.

Med sine plakataktige silketrykk, kjennetegnet av slående symboler og forenklet figurasjon, var GRAS-gruppa således et tidstypisk fenomen. De var et resultat av særegne forutsetninger innen det norske kunstlivet, men kanskje særlig en konsekvens av samtidens radikale, politiske bølge. Flere av medlemmene var tilknyttet ml-bevegelsen, og kunstnerne delte sine viktigste kampsaker med det venstredominerte miljøet: Frustrasjonen over amerikanernes krigføring i Vietnam, motstand mot EEC og kamp for arbeidernes levekår. I kjølvannet av studentrevolusjonen i mai 1968, ble GRAS-medlemmenes virksomhet nærmest å betrakte som en videreføring av den politiske kampen. Kunsten inngikk i den offentlige debatten, og kunstnerne ble opinionsskapere med realpolitiske ambisjoner.

Mye er sagt om *litteraturen* som kom i kjølvannet av det ml-dominerte kulturlivet på 1960- og 1970-tallet. I kjølvannet av Dag Solstads berømte oppgjør med bevegelsens ”anti-intellektualisme og kunstforakt” i 1980, har flere innenfor det litterære ml-miljøet formidlet sin versjon av de utskjelte tiårene.⁵ Mens den venstrepolitiske litteraturen fra perioden dermed er behørig behandlet – i skjønnlitterære så vel som vitenskapelige tekster – har de politiske strømningenes påvirkning på *billedkunsten* ikke vært gjenstand for tilsvarende oppmerksomhet. Det hersker likevel en utbredt forestilling om at kunsten, i likhet med litteraturen, ble ureflektert, endimensjonal og naiv, uten snev av ironi. Kunstnerens engasjement på venstresiden resulterte etter sigende i en form for kunstnerisk selvutslettelse; diktert av ml-bevegelsens kulturpolitiske krav, ble kunsten redusert til lettfattelige, vulgærpolitiske ytringer med liten eller ingen kunstnerisk verdi.

En fullstendig analyse av all billedkunst som oppsto som resultat av 1960- og 1970-tallets politiske opprør er tiltrengt, men ville langt overskride rammene for en avhandling som denne. Jeg har således måttet avgrense analysen til å gjelde et utvalg av GRAS-gruppas silketrykk. Samtidens ideologiske forutsetninger, og deres innflytelse på GRAS-kunstnerens virksomhet, vil utgjøre det sentrale fokus i min avhandling. Analysen vil bli foretatt med utgangspunkt i tre hovedproblemstillinger: Kan GRAS-kunstnerens politisk engasjerte

⁵ Jon Rognlien: ”Stå samlet, vær våkne, alvorlige og livlige: Om maoistisk skriftkultur i Norge”, *Kaderprosjektets hjemmesider*: <http://www.kader.no/litteratur1.htm>, (opp søkt 20.04.07).

silketrykk påviselig settes i sammenheng med ml-bevegelsens krav til kunstens rolle? Dersom en slik sammenheng kan fastslås; på hvilken måte kom disse kravene til uttrykk i GRAS-gruppas arbeider? Og er forbindelsen så sterk at man kan betrakte GRAS' produksjon som en ren manifestasjon av SUF/AKP (m-l)s kulturprogram?

Før jeg går nærmere inn i disse spørsmålene, vil jeg imidlertid, i kapittel 2, redegjøre for de kunstteoretiske kontroversene som er uløselig forbundet med en karakteristikk av et kunstverk som 'politisk' eller 'engasjert'. Jeg vil drøfte hvorvidt eksplisitte politiske budskap strider mot idealet om en tilnærmet autonom sfære for kunsten, og videre diskutere kunstens politiske rolle og mulige nedslagskraft i konkrete, politiske spørsmål. I den forbindelse er det naturlig å introdusere propagandabegrepet, som kan være relevant i vurderingen av politisk motiverte arbeider.

Hovedanalysen følger i avhandlingens kapittel 3. Kapitlet innledes med en kort sammenfatning av ml-bevegelsens utvikling, før jeg går nærmere inn på SUF- og AKP (m-l)s kulturpolitiske program, med ideologen Morten Falck som hovedkilde. Falcks krav til en sosialistisk kunst blir deretter drøftet opp mot avhandlingens empiri, med utgangspunkt i hovedproblemstillingene skissert ovenfor. Kapitlet avsluttes med en sammenfattende vurdering av de kommunistiske autoritetenes reelle påvirkning på GRAS-gruppas arbeider.

Som det framgår av neste kapittel, bygger analysen på en kunstsosiologisk metode, der kunstverket betraktes i lys av sin sosiale kontekst. Kunsthistoriske metoder har en tendens til enten å prioritere kritiske og politiske vurderinger, som nyere teoretiske lesninger orienterer seg rundt, eller å fokusere på mer konvensjonelle estetiske og formale analyser. Jeg vil imidlertid argumentere for at en kunstsosiologisk metode *ikke* utelukker en undersøkelse av det kunsthistoriske landskapet som kan ha bidratt til den estetiske utformingen av det empiriske materialet. I kapittel 4 blir GRAS-gruppa derfor satt i sammenheng med samtidige kunstneriske uttrykk.

I avslutningskapitlet går jeg nærmere inn på årsakene til at GRAS-gruppa splittet opp høsten 1973. Videre gjør jeg et forsøk på å vurdere betydningen av GRAS-kunstnernes prosjekt ut fra politiske og kunstneriske kriterier, blant annet på bakgrunn av propaganda-begrepet som definert i kapittel 2. Helt til slutt trekker jeg en parallell fra GRAS til samtidens kunstnere

som igjen opererer ut fra en kritisk agenda, og tar et oppgjør med det jeg oppfatter som et foreldet syn på begrepet 'politisk kunst'.

1.2 METODE

Et overordnet utgangspunkt for min tilnærming til avhandlingens tema, har vært hypotesen om at en undersøkelse av kunstverkene kontekst er nødvendig for å få full innsikt i GRAS-gruppas arbeider. I denne sammenheng er kontekstanalysen først og fremst knyttet opp mot GRAS-medlemmenes ideologiske forankring. I hvilken grad reflekterte kunstverkene samtidens rådende ideologi?⁶ Opererte kunstnerne som uavhengige aktører på utsiden av disse sosiale mekanismene? Hvis ikke – i hvilken grad var de påvirket av dem?

En slikt tilnærming har klare forbindelseslinjer til tradisjonen som går under navnet 'Social History of Art', der studieobjektet granskes i en videre sammenheng som et kulturelt objekt. Denne fagdisiplinen – på norsk 'kunstsosiologi' – tar utgangspunkt i ideen om et utvidet tekstbegrep; bildet leses som en tekst i kontekst, en tekst som reflekterer samfunnet den har oppstått i. Dette innebærer at verket vurderes i lys av strømninger i tiden, som en sosialt konstruert meningsytring. Kunstkritiker Bengt Olvång beskriver det slik: "...[s]lutligen befinner sig konstverket i en *ideologisk situation*. Det tillverkas i en tid när ideologier bryter sig imot verandra, det blir med eller mot konstnärens vilja ett inlägg i denna ideologiske kamp og *gestaltar upphovsmannens ideologiske inställning*".⁷

Målet med den kunstsosiologiske metode er altså å trenge gjennom konteksten det empiriske materialet har oppstått i, og de ideologiene dette materialet er preget av. I denne avhandlingen er det først og fremst de venstreorienterte politiske strømningene på 1960- og 1970-tallet som utgjør bakgrunns materialet empirien blir vurdert opp mot. En slik avgrensning innebærer

⁶ 'Ideologi' defineres på ulike måter. I dette kapitlet bruker jeg ordet i dets leksikalske betydning som "studiet av eller kjennskap til ideer". 'Ideologi' refererer da til kollektive kunnskaper, interesser, fordommer og opplevelser knyttet til et bestemt kultur og dets folk, se Stephen Regan, *The Eagleton Reader* (Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1998), 228 og John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture* (Harlow, Essex: Pearson Education Limited, 2001), 3. Se forøvrig kapittel 2 for en nærmere redegjørelse for begrepets meningsinnhold.

⁷ Bengt Olvång, "Bildanalys - varfor då?" i *Billedanalys*, Gert Aspelin, Peter Cornell, Sten Dunér, Douglas Feuk og Ulf Klarén m.fl., 11-35 (Stockholm: Gidlunds/KRITIK, 1973), 20, (forfatterens uthevinger).

imidlertid selvsagt ikke at andre faktorer er uten betydning for hvordan et kunstverk blir seende ut. Dette gjelder ikke minst GRAS-gruppas arbeider. Kunstnerne i gruppa var på ingen måte uberørte av samtidige, kunstneriske impulser. Som det framgår av kapittel 1.2.4 vil jeg argumentere for at det – i tillegg til å vurdere kunstnernes realpolitiske forankring – er interessant å undersøke det samtidige, kunsthistoriske landskapet de var en del av.

1.2.1 *New Art History*

'Social History of Art', eller 'kunstsosiologi', er en forholdsvis ny fagdisiplin.⁸ I sin bok *The New Art History, A Critical Introduction* identifiserer kunsthistorikeren Jonathan Harris en endring i den kunsthistoriske forskningen fra slutten av 1960-tallet.⁹ Utgangspunktet for den nye tilnærmingen til kunsthistorien lå, ifølge Harris, i de politiske og sosiale opprørene som utspant seg på kontinentet i mai 1968. Studentene stilte seg tvilende til læringsmetodene på universitetene, og hadde liten tro på verdien av kunnskapen de fikk formidlet. De ville avdekke de – som regel – uuttalte ideologiske strukturene og tankemønstrene i kunsthistorien som fagdisiplin, og undersøke hvordan disse var vevd sammen med parametere som for eksempel kjønn og makt.¹⁰

Det nye fokuset på maktrelasjoner, ideologi og kapitalisme, gjerne knyttet sammen med kulturelle problemstillinger, ble utgangspunktet for en radikal utvikling av kunsthistorien. Tanken var at sosialistiske og feministiske revolusjoner, og en fullstendig reorganisering av det politiske og sosiale liv, måtte skje innenfor alle institusjoner og sosiale lag, inkludert akademia. 'New Art History' signaliserte således en ny måte å forstå kunst på. Den nye retningen oppfordret til å betrakte kunsten som intimt knyttet til samfunnet som produserte og

⁸ Kunstsosiologi som fag er fremdeles lite utbredt i Norge. Dag Solhjell, førsteamanuensis ved Institutt for kultur og humanistiske fag på Høgskolen i Telemark, er hittil den eneste nordmannen som kaller seg 'kunstsosiolog'. Det finnes to norske utgivelser som omhandler den kunstsosiologiske metode i særdeleshet; Arne Martin Klausen, *Kunstsosiologi* (Oslo: Gyldendal, 1977), og Dag Solhjell, *Kunst-Norge: en sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen* (Oslo: Universitetsforlaget, 1995).

⁹ Jonathan Harris, *The New Art History: A Critical Introduction* (London and New York: Routledge, 2001), 3.

¹⁰ Jorunn Veiteberg, *Det moderne maleri er plakater: Ein historisk studie av norske billedplakatar 1998-1945* (Avhandling for den filosofiske doktograd: Universitetet i Bergen, 2000), 16.

konsumerte den, framfor å se den som noe uhandgripelig som bare angikk kunstneren selv, og som isolert sett kun var et resultat av hennes eller hans skaperkraft.¹¹

Termen 'New Art History' – samlebegrepet på de nye kunsthistoriene som en erstatning for den monolittiske kunsthistorien – knyttes gjerne til fire nye felt innenfor den kunsthistoriske forskningen på universitetene etter studentrevolusjonen: Feministisk forskning med fokus på kvinnens historiske og samtidige betydning i kunsten, psykoanalytiske undersøkelser av visuelle representasjoner og deres innflytelse på sosial og seksuell identitet, semiotiske og strukturalistiske studier av tegn og tegnenes betydning og sist, men ikke minst; kunsthistorisk forskning tuftet på sosiologiske metoder – altså kunstsosiologi.¹²

1.2.2 Kontekstens betydning innen kunstsosiologien

Den kunstsosiologiske metode tar, som nevnt, utgangspunkt i sosiologiske metoder for å avsløre kontekstens betydning for kunstneren og for kunstverkets utforming. Denne måten å betrakte kunst på er en motsats til en filosofisk-estetisk innfallsvinkel, der kunstverket betraktes som et isolert fenomen av mer eller mindre autonom art, og kunstneren framstår som en kreativ enkeltperson som arbeider i virtuell isolasjon fra resten av samfunnet. For kunstsosiologene er det ufullstendig å oppfatte kunstverk som selvstendige, autonome objekter som kun er underlagt sine egne regler. *Kontekst* er et kjerneord innen kunstsosiologien: For å forstå de menneskelige dimensjonene ved kunst, må man se på samfunnet som helhet, og kunsten som en del av samfunnet.¹³

Jonathan Harris skriver om de motstridende posisjonene i sin bok *Writing Back to Modern Art*: "This is the strain between attention to the artefact ("formalism", as it sometimes came to be known) and the attention to the world in which, and through which, the artefact comes into existence and attains its meaningfulness".¹⁴ Kunstsosiologer, representert ved forskere som Arnold Hauser, T.J. Clark, Janet Wolff og Howard S. Becker, mener at kunsten aldri er

¹¹ Innledning til A.L. Rees og Frances Borzello, red., *The New Art History* (London: Camden Press, 1986), 4/5.

¹² Harris, *The New Art History: A Critical Introduction*, 7.

¹³ Vernon Hyde Minor, *Art History's History* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1994), 143.

¹⁴ Jonathan Harris, *Writing back to Modern Art* (London and New York: Routledge, 2005), 10. Harris nevner blant annet Erwin Panofsky og Aby Warburg som opphavsmenn til teorien om sammenhengen mellom kunst og samfunn.

nøytral. Den er alltid bundet opp mot ideologi – i ordets videste betydning.¹⁵ I sin kunsthistoriske forskning søker de svar på hvordan sosiale relasjoner og institusjoner påvirker selve skapelsesprosessen, distribusjonen og mottakelsen av et kunstverk.

Kunstsosiologene mener at det filosofisk-estetiske kunstsynet bare er mulig hvis man ignorerer det faktum at et kunstverk alltid eksisterer i en sosial og politisk kontekst: ”Art simply cannot *be its own value*” hevder T.J. Clark i en kritikk av en slik oppfatning.¹⁶ Janet Wolff deler hans synspunkt:

”...it has *never* been true, and it is not true today, that the artist has worked in isolation from social and political constraints of a direct or indirect kind (...) although the formal communal organisation of artistic work has disappeared almost entirely, the idea of the artist as sole originator of a work obscures the fact that art has continued to be a collective product”.¹⁷

1.2.3 Den kunstsosiologiske metodes relevans i min avhandling

Denne avhandlingens sentrale tema er GRAS-gruppas silketrykk sett i lys av ml-bevegelsens kulturpolitikk. Valget av metode, og beslutningen om å sette de ideologiske sidene ved GRAS-gruppas kunst i fokus i denne avhandlingen, skyldes at jeg grunnleggende mener at dette er en fruktbar måte å nærme seg nettopp denne empirien på. GRAS var ikke et resultat utelukkende av isolert og individuell skaperkraft. Gruppen oppsto i kjølvannet av den politiske radikaleringen fra midten av 1960-tallet, og kjennetegnes særlig av det skarpe politiske fokuset kunstnerne beholdt gjennom de fire årene de holdt sammen; fra slutten av 1960-tallet til et par år ut på 1970-tallet. Det politiske engasjementet var en forutsetning for GRAS' opprinnelse og kunstnernes produksjon, og skulle til slutt også stå sentralt i forbindelse med gruppas oppløsning.

¹⁵ Det må imidlertid presiseres at disse forfatterne ikke dermed mener at kunsten passivt 'speiler' ideologien, slik det hevdes av såkalte 'vulgærmarxistiske' teoretikere. Dette skillet er nærmere redegjort for i kapittel 2.2. Som det der framgår, har de fleste som leser kunst i forhold til kontekst forlatt den reduksjonistiske lesningen av kunst som en ren refleksjon av ideologi. Verket oppleves snarere som et funksjonelt system som opererer kritisk i kraft av seg selv, men som samtidig må sees i sammenheng med konteksten det oppstår i.

¹⁶ Harris, *Writing back to Modern Art*, 12.

¹⁷ Janet Wolff, *The Social production of Art* (London: Macmillan Education, 1993), 27.

Som skissert ovenfor, er det nettopp slike ideologiske aspekter den kunstsosiologiske metode behandler. Ifølge kunstteoretikeren Hal Foster er det også i møte med eksplisitt politisk kunst det er mest relevant å benytte en kunstsosiologisk metode:

”It appears that the strengths and successes of the social history of art are most evident in those historical situations where actual mediations between classes, political interests, and cultural forms of representation are solidly enacted and therefore relatively verifiable. Their unique capacity to reconstruct narratives around those revolutionary or foundational situations of modernity makes the accounts of social art historians the most compelling interpretations of the first hundred years of modernism...”.¹⁸

Den amerikanske kunsthistoriker Lucy Lippard har gitt uttrykk for en tilsvarende oppfatning. I katalogessayet til utstillingen *Art and Ideology*, argumenterer hun for å bruke kunstnerens omgivelser og tilhørighet i samfunnet som utgangspunkt for en analyse av politiske kunstverk: Konteksten er nemlig, ifølge Lippard, spesielt synlig i kunstverk med et eksplisitt politisk innhold.¹⁹

Foster og Lippards tekster bekrefter således at det er fruktbart å benytte en kunstsosiologisk metode i en undersøkelse der samtidens politiske strømninger og deres innflytelse på GRAS-gruppas virksomhet forsøkes avdekket. I det øyeblikk man velger å ta utgangspunkt i politiske orienteringer som hovedproblem i en avhandling, er det imidlertid klart at undersøkelsene nødvendigvis må strekke seg ut over det rent billedmessige forskningsmaterialet. Undersøkelser av ml-bevegelsens kulturpolitiske erklæringer har derfor vært vel så viktige for avhandlingen som GRAS-gruppas arbeider isolert sett. I kapittel 1.3 følger derfor en gjennomgang av de kildene som har stått mest sentralt i mitt forskningsarbeid. Før jeg går over til kildebruken, er det imidlertid nødvendig å utdype hvorfor jeg har valgt en noe videre innfallsvinkel enn en ’streng’ kunstsosiologisk undersøkelse skulle tilsi.

¹⁸ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Aain Bois og Benjamin H.D. Buchloh, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames & Hudson, 2004), 31.

¹⁹ Lucy Lippard ”Art and ideology”, *New Museum*, http://www.newmuseum.org/more_exh_a_ideology.php (opp søkt 20.04.2007)

1.2.4 Estetikk som en del av en kunstsosiologisk analyse

Et problem som har oppstått i kjølvannet av en refleksiv, eller kausal oppfatning av kunst som en speiling av kontekst, er at estetikk har blitt et ikke-tema i visse deler av den kunstsosiologiske tradisjonen. Undersøkelser som utelukkende fokuserer på ideologiene og de sosiale forutsetningene som ligger bakenfor kunstverket, fører i mange tilfeller til en reduksjonistisk lesning der kunstverket utelukkende tolkes som illustrasjon av politiske temaer som klassekamp, kvinnekamp eller imperialisme. Faren er at analysen av kunstverket kun dreier seg om hvordan kunsten reflekterer det sosiale, som gjenoppstår i visuell form på lerretet, mens det som er spesielt og verdifullt med kunsten blir borte på veien.²⁰

Man kan velge å se bort fra denne problemstillingen, og argumentere for at de kunstneriske kvalitetene ikke nødvendigvis er de viktigste når hovedmålet er å dekode tegn og billedlig retorikk, eller å avdekke verkets sosiale kontekst. Etter min oppfatning er imidlertid en slik 'estetisk nøytralitet' verken mulig eller ønskelig i studiet av billedkunst. For eksempel, ved utvelgelsen av empiri er estetiske kriterier implisitt til stede ved at man velger en kunstner eller ett verk framfor et annet. Som Elisabeth Bird uttaler i sin artikkel "Aesthetic neutrality and the sociology of art": "The premise of aesthetic neutrality is (...) impossible to maintain, because the historical process itself assigns a value".²¹

Janet Wolff bruker et kapittel i sin bok *The Social Production of Art* på å argumentere for at det estetiske ved et verk er en uunngåelig del av en kunstsosiologisk analyse:²² "Ideology is not expressed in its pure form in the work, the latter acting as a passive carrier. Rather, the work of art itself re-works that ideology in aesthetic form, in accordance with the rules and conventions of contemporary artistic production".²³ Analysen må dermed, ifølge Wolff, være tosidig; den må handle om kunst som ideologisk form og som estetisk prosess.

Min undersøkelse av GRAS-gruppa vil ta utgangspunkt i en slik todeling. I Kapittel 3 vil jeg se på det empiriske materialet fra et politisk perspektiv, med bakgrunn i hypotesen om at

²⁰ Se innledning til A.L. Rees m.fl., *The New Art History*, 8.

²¹ Elisabeth Bird "Aesthetic neutrality and the sociology of art", i *Ideology and Cultural Production*, red. av Michèle Barrett, Philip Corrigan, Anette Kuhn og Janet Wolff, 25-48 (London: Croom Helm, 1979), 43.

²² Wolff utdypet dette temaet i boken *Aesthetics and the Sociology of Art* (London: George Allen & Unwin, 1983)

²³ Wolff, *The Social production of Art*, 65.

undersøkelser av arbeidenes ideologiske innhold er avgjørende for å få forståelse for GRAS-gruppas produksjon. I kapittel 4 vil jeg gå nærmere inn på den estetiske konteksten kunstnerne virket i, og vurdere empirien opp mot de samtidige kunstneriske uttrykkene som også virket inn på verkenes utforming.

1.3 FORSKNINGSHISTORIKK OG KILDER

1.3.1 GRAS-gruppa som forskningsobjekt

Det er aldri publisert noen større akademisk tekst som omhandler GRAS-gruppa spesielt i norsk kunsthistorie. Det ble arrangert minneutstillinger med materiale fra GRAS-mappen og diverse andre grafiske blad av gruppas medlemmer i 1983, 1996, 2003 og nå sist i 2006.²⁴ Til disse utstillingene ble det trykket kataloger med tekster av blant annet Gunnar Danbolt, Harald Flor, Jon Øyen, Johan Fredrik Urnes og Ellen M. Sæthre. Til utstillingen *Nordisk 60-tal* (Henie Onstad Kunstsenter, 1990) ble det utgitt en omfattende katalog med separate kapitler om dette tiåret i alle de nordiske landene. Susanne Rajka forteller her om 1960-tallets kunst i Norge generelt og GRAS-gruppa spesielt i delkapitlet ”Norge i 60-årene: tidsbilde”.²⁵ I boken *Engasjert kunst, billedkunsten speiler samfunnet*, utgitt i sammenheng med utstillingen med samme navn på Stenersenmuseet i 1999, omtales gruppa i et kort kapittel skrevet av Lise Mjøs. Videre finnes det noe faktamateriale om grafikergruppa i forlaget Labyrinths monografier om Per Kleiva, Willibald Storn og Anders Kjær.²⁶ Særlig verdifulle her er forfatterens intervjuer med kunstnerne, men bøkene inneholder også nyttige bakgrunnstekster av Harald Flor og Gunnar Sørensen.

I generelle oppslagsverk er GRAS nevnt i svært varierende utstrekning, noe som trolig har sammenheng med den enkelte forfatters oppfatning av den kunstneriske verdien av gruppas

²⁴ *GRAS 10 år etter* på Hammerlunds Kunsthandel (1983) og i Bergens Kunstforening (1984), *Grafiker-gruppen GRAS 25 år etter* på Søgne Gamle Prestegård (1996), *Amerikanske Sommerfugler – Gras, politikk og pop* ved Rogaland Kunstmuseum og galleri F-15 (2003) og *Kunsten ut til folket – Gras 2006* i Studio Stag!s lokaler på Arena Vestfossen (2006)

²⁵ Susanne Rajka, ”Norge i 60-årene: tidsbilde”, 144-156, i *Nordisk 60-tal* (katalog til utstilling på Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, 1990)

²⁶ Ulf Renberg, Harald Flor og Jan Erik Vold, *Per Kleiva* (Oslo: Labyrinth Press, 1986), Ulf Renberg og Gunnar Sørensen, *Willi Storn* (Oslo: Labyrinth Press, 1989), Gunnar Sørensen, *Anders Kjær* (Oslo: Labyrinth Press, 1991)

produksjon. Det finnes imidlertid kapitler som behandler dens virke i de store kunsthistoriske oppslagsverkene, blant annet i bind VII av Norges Kunsthistorie. Videre omhandles GRAS-gruppa i kapitlet ”Popkunst – sosialt engasjement” i Erik Dæhlins bok *Norsk Samtidskunst* og i Jan Askelands *Norsk Malerkunst*. Sidsel Helliesen skriver også om gruppa i kapitlet ”Hard-edge, pop og politikk” i bind 2 av *Norges Malerkunst* og i sin publikasjon *Norsk Grafikk gjennom 100 år*, i kapitlet ’silketrykkets seiersgang’. En kort omtale finnes også i Jorunn Veitebergs bok *Den Norske Plakaten*, men siden boken i hovedsak behandler plakater fra perioden 1898-1945, behandles GRAS-gruppa relativt summarisk.

Foruten de skriftlige kildene, har jeg intervjuet de fem mest sentrale GRAS-kunstnerne (Willi Storn, Per Kleiva, Victor Lind, Anders Kjær og Morten Krohg). Disse samtalene har vært nyttige som supplement til det øvrige, skriftlige materialet om perioden.

1.3.2 Venstreradikal ideologi i samtidens kulturuttrykk

Hans Petter Sjøli gjør, i sin bok *Mao min Mao, historien om AKPs vekst og fall* (2005), et forsøk på å forstå ml-bevegelsen. Hans gjennomgang har vært en viktig kilde til innsikt i 1960- og 1970-tallets syn på politikk og radikalitet. Boken omhandler imidlertid i liten grad partiets kulturpolitikk og samtidens samfunnsengasjerte kunst og litteratur. Unntaket er kapitlet ”Nina Skåtøy” som tar utgangspunkt i Dag Solstads bok *Gymnaslærer Pedersen*. Det er symptomatisk at Sjøli her behandler litteratur framfor billedkunst. Det finnes i det hele tatt lite skriftlig materiale som omhandler ml-bevegelsens eventuelle innflytelse på samtidskunsten – eller bakgrunnen for kunstnerens ønske om å gjøre kunsten instrumentell for å tjene folket.²⁷

Det har også vist seg at ml-ideologien i liten grad problematiseres i samtidige tekster som handler om kunst. Selv om det er en kjent sak at de fleste av samtidens kunstnerne var opptatt av politikk, finnes det få tekster som overveier kunstens og kunstnerens rolle i perioden. Unntaket er antologien *Kunst – for mennesket eller museet* fra 1969, der blant andre Morten Krohg, Per Kleiva, Willi Storn og Jan Radlgruber bidro med innlegg. Det finnes også noen artikler som behandler kunst generelt; der både teater, litteratur og billedkunst omtales på lik linje under fellesbetegnelsen ’kunst’. SUF-ideologen og kulturpolitikeren Morten Falck

²⁷ SUF (m-l) og AKP (m-l)s partiprogrammer fra hhv. 1969 og 1973 inneholder ikke eksplisitte krav til en potensiell sosialistisk kunst. Slike krav ble i stedet formulert gjennom tekster i samtidige tidsskrifter og aviser.

publiserte de fleste av disse i diverse magasiner og tidsskrifter. Hans tekster utgjør derfor en viktig kilde for forståelsen av ml-bevegelsens kulturpolitikk. Til slutt må tilbakeskuende tekster av Victor Lind og Anders Kjær i henholdsvis Profil i 1979 og F15 Kontakt i 1978, nevnes som viktige kilder.

1.3.2.1 Tidsskriftet Profil

Siden det finnes så få tekster om billedkunst spesielt, har jeg altså måttet ty til andre kilder for å finne uttalte krav om en instrumentell kunst på 1970-tallet. I utgivelser av litteraturtidsskriftet Profil, som fra 1969 i varierende grad sympatiserte med ml-bevegelsen, finnes noen artikler med eksplisitte retningslinjer for forfattere, men også generelt kulturpolitisk stoff som er relevant.²⁸ Det er i denne sammenheng interessant å referere Profilredaksjonens formålsplakat anno 1970: ”Vi vil arbeide for en litteratur og kunst som tar opp det arbeidende folkets problemer og stiller seg på arbeiderklassens side i kampen mot forverring av livsvilkåra og i arbeidet for et sosialistisk samfunn. (...) Innholdet i kunsten er det viktigste for oss, ikke formen”.²⁹

Profil var opprinnelig et samlende organ for en gruppe modernister. Tidsskriftets skribenter var opptatt av det isolerte mennesket, og fokus lå på diktning av subjektiv karakter. Den objektive virkeligheten var uinteressant; individets opplevelse av virkeligheten sto i sentrum. Etter hvert vendte man seg imidlertid fra den ’indre’ til den ’ytre’ virkelighet. Forfatterne rettet fokus mot samfunnet, og flere av innleggene ble etter hvert svært samfunnskritiske.³⁰ Dette skjedde parallelt med at redaksjonsmedlemmene organiserte seg i, eller sympatiserte med, ml-bevegelsen. Profil nr. 5/1969 markerte tidsskriftets definitive overgang til et ml-påvirket kunstsyn. Hovedartikkelen, skrevet av Morten Falck, bar tittelen ”Kunsten i

²⁸ Siden tidsskriftet Profil ikke er mitt hovedfokus i avhandlingen, har jeg tillatt meg å støtte meg til Erik Hansveens systematiske innholdsanalyse for å få et helhetlig overblikk over tidsskriftets ideologi i det aktuelle tidsrommet. Se Erik Hansveen, ”Litteratur og politikk: Tidsskriftet profil 1969-77” (Hovedoppgave ved institutt for nordisk språk og litteratur: Universitetet i Oslo, 1983)

²⁹ Gjengitt i *Røde garde*, 1970, nr. 3: 28. Redaksjonen i Profil blir anonym i 1970, redaktøren er da Reidar Mathistad. I nummeret før er Hans Magnus Ystgaard oppgitt som ansvarlig redaktør, med Audun Briseid, Jan Carlsen, Morten Falck, Cecilie Løveid, Reidar Mathistad, Ottar Ormstad, Helge Rykkja og Odd Storesæter i redaksjonen.

³⁰ Hansveen, ”Litteratur og politikk: Tidsskriftet Profil 1969-77”, 20.

proletariatets tjeneste”. Her ble det ikke engang stilt spørsmål ved kunstens politiske funksjon, og forståelighet og et sterkt signalbudskap ble opphøyd til norm.

1970-årgangen bygget videre på Falcks synspunkter, blant annet med en konkretisering av retningslinjene for en sosialistisk litteratur og kunst. Dette ble gjenspeilet i en presentasjon av arbeiderforfatteren Rudolf Nilsen, i et temanummer om litteraturen fra andre verdenskrig og i flere bokanmeldelser. Nr. 4/1970 var i sin helhet viet plakatkunst. I lederen ble det framsatt et ønske om at ”norske bildende kunstnere skal ta opp arbeidet og delta i kampen” med plakaten som kunstnerisk medium. Avslutningsvis siterte forfatteren Mao Tsetung: ”Vårt mål er å gjøre litteraturen og kunsten til en virkelig bestanddel av revolusjonens allmenne maskineri”.³¹

Morten Falck utdypet og konkretiserte sine tanker om kunstens funksjon i senere utgivelser. I ”mot-sekterisme” nr. 3/1971 forsvarte han bred – underforstått folkelig – litteratur, og i nr. 4-5/1971 framholdt han Rudolf Nilsen som forbilde for kommunistisk orienterte forfattere. I nr. 6/1972 fikk Profil for første gang undertittelen ”Tidsskriftet for folkets kultur” på forsiden. I nr. 4/1974 ble to organiserte kommunister; forfatterne Espen Haavardsholm og Tor Obrestad, intervjuet. De sentrale spørsmålene i intervjuet var: For hvem kan/vil/bør vi skrive? Hvordan er muligheten til å nå massen av arbeidsfolk? I hvilken grad bør litterære verk preges av politisk propaganda?

1.3.2.2 Klassekampen

Månedssavisen Klassekampen utkom første gang i 1969 som en ”marxist-leninistisk arbeideravis” med Anders M. Andersen som redaktør. Avisas målsetning var ”å bidra til bygging av arbeiderklassens kommunistiske parti og utbre marxismen-leninismen, Mao Tsetungs tenkning og anvende den på norsk virkelighet”. Mot slutten av 1969 kom Sigurd Allern inn som redaktør, og i 1972 tok MLG (Marxist-leninistiske grupper), forløperen til AKP (m-l), over som utgiver. Fra 1973 kom Klassekampen ut hver uke med Finn Sjøe som ny redaktør.³²

³¹ Morten Falck, ”Leder”, *Profil*, 1970, nr. 4: 3.

³² ”Klassekampens historie”, *Klassekampen*,

http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/om_klassekampen (opp søkt 20.04.2007)

Klassekampens hovedfokus var fra første stund realpolitiske saker, men i de første numrene ble kulturstoff likevel prioritert med en helside pr. nummer. I nr. 1/1969 sto Morten Falcks artikkel ”Kunsten i klassens tjeneste” på trykk. Her annonserte han Klassekampens videre kunstdekning: ”Vi skal i de kommende numre av denne avisa ta for oss kunstretninger, kunstnere og enkeltverker, og se på deres stilling i klassekampen. (...) Kan hende vil vi på den måten kunne hjelpe til å skape en sosialistisk norsk kunst, som kan ta kampen opp mot borgerskapets dominans på kulturfronten”.³³

Avisen fulgte opp Falcks visjon med artiklene ”Kunst som våpen for arbeiderklassen” i nr. 2/1969, og ”Et lite hjul og ei lita skrue i hele revolusjonsmaskineriet” i nr. 4/1969. Sistnevnte er skrevet som første del av en hyllest til arbeiderdikteren Rudolf Nielsen og avsluttes i nr. 6/1969. I dette nummeret sto også artikkelen ”Brukskunstnerne under kapitalismen” på trykk. ”Kapitalistisk spekulasjon rammer kunstnerne” i nr. 7/1969 er den siste av disse lange artiklene som oppfordrer kunstnerne til å bruke kunsten som et middel i kampen for folket. Etter dette synes ikke kunstdekningen lenger å være prioritert. Det er usikkert hva dette skyldes, men det er nærliggende å spekulere i at det har en sammenheng med redaktørskiftet rett før årsskiftet 1969/-70. Fra slutten av 1969 og ut 1973, som er den siste årgangen jeg har tatt for meg, trykkes det bare noen få artikler om film og teater, foruten spredte anmeldelser av ’arbeiderforfattere’ som Stig Holmås, Bjørn Nilsen, Dag Solstad og Tor Obrestad. Kritikernes sentrale oppgave er tilsynelatende å gi en politisk vurdering av innholdet i verkene, samt å vurdere dem opp mot begrepet ’arbeiderlitteratur’.

1.3.2.3 Ungsosialisten

Ungsosialisten, SUFs partiorgan, var viktig i utformingen av ml-ernes standpunkter på en rekke områder.³⁴ Det ble imidlertid skrevet lite om kunstneriske spørsmål. Unntaket var Morten Falcks artikkel ”Om kunsten” i nr. 3/1968, der hovedsiktemålet var å avkrefte myten

³³ Morten Falck, ”Kunsten i klassenes tjeneste”, *Klassekampen* 1969, nr. 1. Klassekampens første årganger er bare unntaksvis paginert. De fleste numrene mangler også årgang og årstall på forsiden. Dette gjør at referansene til Klassekampens utgivelser kan være upresise.

³⁴ Fra 1970, nr. 1 het bladet *Røde garde*

om at kunsten er hevet over politikken.³⁵ Artikkelen ”Propaganda og agitasjon er den viktigste eksterne oppgava” sto på trykk i nr.1/1970. Den kom i kjølvannet av det 6. landsmøtet i SUF (m-l), der det ble fastslått at ”det på det nåværende tidspunkt må være forbundets viktigste eksterne oppgave å spre propaganda og agitasjon”.³⁶ Utviklingen av en proletær kunst ble nevnt som en av de viktige kanalene for denne virksomheten.

1.3.2.4 Andre utgivelser

Den svenske utgivelsen Paletten var, ifølge Sidsel Helliesen, et av få internasjonale tidsskrift norske kunstnere hadde tilgang på på 1970-tallet. Bladet sto også den norske virkeligheten nærmere enn for eksempel Art International. Paletten behandlet både historisk kunst og mer samtidsorienterte temaer. I 1968 dukket det opp en del politisk orienterte og til dels rabulistiske kommentarer, som til en viss grad avspeilte det som skjedde på kunstscenen her hjemme. Nr. 2/1968 var i sin helhet viet ”konst/demonstration/ockupation/ revolt” og i nr. 4/1968 sto Leo Trotskijs tekst ”Ravolutionär och sosialistisk konst” på trykk. Redaksjonen fulgte opp med et utdrag fra Maos Yenan-taler i nr. 3/1969, og i samme nummer presenterte man revolusjonære plakater fra Cuba. Her bidro også Torsten Bergmark med artikkelen ”Dör konsten av sig själv? Eller måste vi avliva den?: Anteckningar om konst och revolution”, der den revolusjonære kunstens potensial ble tatt opp til diskusjon.

Gateavisa, eller Oslo Gateavis som den het de første årene, kom ut med ujevne mellomrom fra 1970. Den redaksjonelle linjen var noe uklar, men avisen hadde en uttalt anarkistisk plattform. Gateavisa tok fra første stund avstand fra marxist-leninistene. Den er imidlertid likevel interessant i en kontekstuell sammenheng, siden flere av GRAS-gruppas medlemmer hadde anarkistiske sympatier. Willi Storn presiserer i intervju med Ulf Renberg: ”Løst definert var vi vel anarkister alle sammen. Men noen av oss hellet i retning marxist-leninismen”.³⁷ Som i dag holdt Gateavisas redaksjon til i anarkistkollektivet i Hjelmsgate, hvor GRAS-gruppa oppsto i 1969. Avisas kulturdekning kunne også av den grunn ha vært av betydning for forståelsen av GRAS-gruppas virksomhet. En gjennomgang av Gateavisas oversikt over utgivelser fra 1970 til 1974 viser imidlertid at redaksjonen skrev lite om

³⁵ Artikkelen oppfattes som forløperen for Falcks allerede omtalte artikkel ”Kunsten i proletariatets tjeneste”, *Profil*, 1969, nr. 5: 6-10.

³⁶ Sitat fra vedtaket ”SUF (m-l)s hovedoppgaver” gjengitt i *Røde garde*, 1970, nr. 1: 4-5.

³⁷ Renberg m.fl., *Willi Storn*, 41.

billedkunst og litteratur, og at det stoffet som sto på trykk i hovedsak handlet om tegneserier og musikk.

1.3.2.5 Stemoderlig behandling av billedkunsten?

Hvorfor finnes det så lite samtidig materiale om billedkunsten på slutten av 1960- og begynnelsen av 1970-tallet? Sammenliknet med andre kulturdisipliner er dette overraskende; forfatterne vurderte for eksempel, i mye større grad enn kunstnerne, sin rolle i kampen for et felles politisk mål. Mangelen på kilder fra samtiden kan skyldes flere ting. Venstreradikale forfattere som Obrestad og Solstad hadde et eget organ i tidsskriftet *Profil*, som fra 1969 og utover på 1970-tallet i varierende grad sympatiserte med ml-bevegelsen. Billedkunstnerne manglet et tilsvarende forum.³⁸ Dessuten var nok en partiavis som *Klassekampen* mer orientert mot litteratur enn mot kunst forøvrig. Pål Steigan skriver i sin bok *På den himmelske freds plass* (1985) at ”Billedkunstnere som i stor grad har slutta opp om partiet, har med rette følt seg stemoderlig behandla”.³⁹

Nok en grunn kan være at sosialistisk orienterte kunstnere på slutten av 1960-tallet og begynnelsen av 1970-tallet rett og slett ikke følte det samme behovet som forfatterne for å legitimere seg. I løpet av noen få år dominerte GRAS-medlemmene de sentrale kunstnerorganisasjonene. Samtlige hadde sittet i styret eller vært jurymedlemmer i UKS, Morten Krohg hadde vært formann i direksjonen i Kunstnernes hus, Victor Lind ble valgt inn i direksjonen samme sted og flere av medlemmene var sentrale skikkelser i blant annet Kunstneraksjonen og Norske billedkunstneres fagorganisasjon (NBFO).⁴⁰ For mange billedkunstnere kan det ha betonet seg som vanskelig å opponere mot venstreradikale miljøet. Det forblir dermed et åpent spørsmål hvorvidt det å stå *utenfor* dette miljøet krevde vel så mye legitimering som det å stå *innenfor*.

³⁸ Det fantes flere kunstitidsskrifter, blant annet *Vi ser på Kunst og Kunst og kultur*, men ingen av disse tok politisk standpunkt. Det nærmeste måtte i så fall være det svenske tidsskriftet *Paletten*, som er omtalt i kapittel 1.3.2.4.

³⁹ Pål Steigan, *På den himmelske freds plass, Arbeidernes kommunistparti (AKP)s hjemmeside*, <http://www.akp.no/hefter/himmelske-fred.html> (oppført 20.04.2007)

⁴⁰ Se *GRAS 10 år etter* (katalog til utstilling i Hammerlunds Kunsthandel, Oslo, 1983)

En siste årsak kan være den utbredte hemmeligholdelsen som preget AKP (m-l)s virksomhet. AKPs arkiver er ennå ikke gjort tilgjengelig for forskere, og det er uvisst om det finnes relevante dokumenter som fremdeles unndras fra offentligheten.

1.4 PRESENTASJON AV GRAS OG AVHANDLINGENS EMPIRI

Både for å forstå betydningen av den politiske konteksten og for å sette de konkrete verkene inn i en historisk sammenheng, er det nødvendig med en nærmere presentasjon av GRAS-gruppas virksomhet. Videre vil jeg gjøre rede for valgene jeg har tatt i forbindelse med avgrensningen av avhandlingens empiri.

1.4.1 Arbeidskollektivet GRAS

GRAS var som nevnt, en samlebetegnelse på en gruppe kunstnere som delte verksted fra årsskiftet 1969/70 til høsten 1973.⁴¹ Medlemmene delte visjonen om å vekke politisk engasjement, og kunsten ble utformet med tanke på å få publikum til å ta stilling i konkrete, dagsaktuelle kampsaker:⁴² "(...) med kunst mener [vi] framstillinger av noe som angår oss, om framstillingen er slik at den får det som angår oss til å angå oss enda mer".⁴³

Willi Storn tok initiativet til arbeidskollektivet. Han ville lage plakatverksted eller tidsskrift som skulle handle om folkemordet i Vietnam.⁴⁴ GRAS' opprinnelse henger imidlertid også sammen med aktivitetene i bo- og arbeidsgruppene Storn og andre medlemmer av gruppa var tilknyttet på 1960-tallet, blant annet anarkistkollektivet i Hjelmsgate. Disse var preget av kunstnerisk radikalisme og opposisjonstrang, og var etter hvert sterkt påvirket av student-

⁴¹ Ulike publikasjoner operer med forskjellige dateringer for oppløsningen av gruppa. Jeg har valgt å forholde meg til den kronologiske oversikten i *GRAS 10 år etter*, 10-16.

⁴² Begrepet 'medlemmer' må ikke misforstås. Det var aldri tale om noe formelt medlemskap. I denne teksten er det kun ment som en fellesbetegnelse for kunstnerne som var tilknyttet GRAS-verkstedet i løpet av de snaut fire årene det eksisterte.

⁴³ Sitat etter representanter for gruppa på åpningen av utstillingen Miljø-70 i Trondheims Kunstforening. Johan Fredrik Urnes, "Et glimt av GRAS", i *Amerikanske Sommerfugler: GRAS, politikk og pop*, red. av Roald Kyllingstad, Inger M. Renberg og Ellen M. Sæthre, 9-14 (katalog til utstilling i Rogaland Kunstmuseum, Stavanger, og Galleri F15, Oslo, 2003), 10.

⁴⁴ Renberg m.fl., *Willi Storn*, 40.

revolusjonen i Paris våren 1968: ”Signalene fra Paris var ensidige, og temmelig fanatiske, men de virket forlokkende riktige også”.⁴⁵

Utstillingene *14 unge* i 1965 og *Gruppe 66* i 1966 var viktige manifestasjoner av et nytt estetisk og politisk paradigme på midten av 1960-tallet.⁴⁶ Her ser man blant annet klare forbindelser til de formale sidene ved popkunsten.⁴⁷ Den umiddelbare forløperen for GRAS-sammenslutningen regnes imidlertid for å være Kleivas og Storns deltakelse i protestaksjonen *Et sted å være* på nedlagte Vaterland skole i 1969. Tiltaket skulle fungere som en protestaksjon mot en kommersiell motemesse for ungdom på Sjølyst. Messen ble avlyst, men *Et sted å være* ble avviklet som et kombinert kunst- og kulturverksted. Kleiva, Storn og Jan Grimsrud laget silketrykkspresse, og Morten Krohg og Bjørn Nilsen dannet det kortvarige ’Sosialistisk kulturfront’.⁴⁸ Det ble laget kamplakater og grafikk – inspirert av det som skjedde i Frankrike – men uten noen spesiell politisk agenda.⁴⁹ Forslaget om å danne et grafikerkollektiv kom etter enighet om at noe måtte gjøres for å opprettholde fellesskapet som hadde oppstått gjennom aktivitetene knyttet til *Et sted å være*.⁵⁰

Storn tok altså initiativ til arbeidsfellesskapet og sendte møteinnkallelse til Kleiva, Krohg, Anders Kjær og noen andre han kjente fra utstillingsmiljøet. Navnet på gruppa – som i utgangspunktet var ment som en midlertidig betegnelse – var Kleivas påfunn. Navnet hen-spiller på ’grasrota’, datidens betegnelse på den menige mann og kvinne, men GRAS kan også gi assosiasjoner til framtidsoptimisme, et spirende håp om en bedre framtid. Storn og Kleiva var dermed opphavsmennene til fellesskapet, og skulle senere utgjøre kjernen av GRAS sammen med Victor Lind, Anders Kjær og Morten Krohg. Det var for øvrig sistnevnte som fant lokalet i Chr. Kroghs gate 28. Foruten de fem hadde gruppa følgende medlemmer: Siri Aurdal, Øivind Brune, Bjørn Melbye Gulliksen, Bjørn Krogstad, Eva Lange, Olav Orud, Jan Radlgruber, Asle Raaen og Egil Storeide.⁵¹

⁴⁵ Ibid., 39.

⁴⁶ Her deltok flere av de som senere skulle bli en del av GRAS-gruppa, blant annet Siri Aurdal, Per Kleiva, Morten Krohg, Jan Radlgruber og Arne Sørensen.

⁴⁷ Flor, ”Politisk grobunn for billedmessig mangfold”, 3.

⁴⁸ Renberg m.fl., *Per Kleiva*, 20.

⁴⁹ Renberg m.fl., *Willi Storn*, 40.

⁵⁰ Flor, ”Politisk grobunn for billedmessig mangfold”, 3.

⁵¹ Ibid. Antallet varierer noe, men disse 14 utgjorde gruppa da GRAS-mappen ble laget i 1971.

Silketrykkspressen Kleiva og Storn hadde vært med på å lage i forbindelse med aksjonen *Et sted å være* ble sentralt for arbeidsfellesskapet. Utstyret ble tatt med til anarkistkollektivet i Hjelmgate, GRAS-gruppas første tilholdssted. I mai 1970 ble pressen fraktet videre til kjellerlokalet i Christian Kroghs gate.⁵² Per Kleiva, som hadde lært teknikken av trykkeren Sven Skaar Olsen noen år tidligere, ble en viktig veileder for kollegene.⁵³

Silketrykket eller serigrafiet var i utgangspunktet en industriell teknikk, brukt ved trykking på stoff eller til produsering av etiketter, reklameplakater og løpesedler. I billedkunst-sammenheng ble det ikke tatt aktivt i bruk før på 1960-tallet av kunstnere som Robert Rauschenberg og Andy Warhol i USA, Richard Hamilton, Edouardo Paolozzi og Gordon House i England og Gunnar S. Gundersen i Norge. Selv om mediet allerede hadde fått fotfeste, ble GRAS-gruppas adaptasjon av silketrykket avgjørende for dets utbredelse på nasjonal grunn.⁵⁴

Det er flere grunner – både politiske og økonomiske – til at kunstnerne som var tilknyttet GRAS-fellesskapet valgte silketrykket som sitt hovedmedium.⁵⁵ For det første var det svært lave kostnader forbundet med trykkemetoden. GRAS-medlemmene ønsket å lage billige arbeider for å bringe kunsten ut til folket.⁵⁶ De ville sørge for at budskapet nådde utover borgerskapets stuer, og valget av serigrafiet framfor maleriet kan således sees som en reaksjon på staffelibildets eksklusivitet.⁵⁷ For det andre muliggjorde silketrykket en kombinasjon av dagsaktuelle uttrykk i samme bilde; fotografi, filmstills og presseklipp fra avisenes reportasjespalter kunne utgjøre deler av, eller hele det ferdige produktet. Avisen var noe folket var fortrolig med fra før, og budskapet skulle dermed være lettere å oppfatte. Det grove rasteret som lå i silketrykkets natur sørget dessuten for et inntrykk av aktualitet, og ga et saklig, dokumentarisk preg.

⁵² Sidsel Helliesen, *Norsk grafikk gjennom 100 år* (Oslo: Aschehoug, 2000), 272.

⁵³ *Ibid.*, 274.

⁵⁴ *Ibid.*, 277. I kjølvannet av GRAS-kunstnernes virksomhet oppsto flere verkstedsfelleskap med fokus på silketrykket. LYN i Bergen og Myrens verksted i Kristiansand regnes som de mest framtreddende.

⁵⁵ Dette er nærmere utdypet i avhandlingens kapittel 3.3.2.3.

⁵⁶ Det ble blant annet fastsatt en maksimumspris på GRAS-trykk.

⁵⁷ Jan Askeland, *Norsk malerkunst: Hovedlinjer gjennom 200 år* (Oslo: Cappelen, 1981), 312.

Interessen for silketrykket vitner ikke minst om sterk inspirasjon fra det amerikanske pop-kunstmiljøet som hadde skapt markante verker i dette mediet.⁵⁸ Plakatkunstens billedspråk, med enkle og slående symboler, representerte en viktig mulighet. Publikum skulle oppfatte budskapet umiddelbart uten rom for tolkning. Det som kjennetegner GRAS-kunstneres silketrykk er en gjennomgående lettfattelig og enkel figurasjon. Ikonografien er myntet på samtidens publikum, og kan gjerne leses som bevis på billedtegnets sterke forankring i vår felles hukommelse.

GRAS ble, som tidligere nevnt, initiert av Willi Storns ønske om å aksjonere mot amerikanernes invasjon av Vietnam. Mange følte at et samfunnsengasjement var uunngåelig, og både billedkunstnere og forfatter kanaliserte sitt engasjement gjennom kunsten. ”Kunst er politikk” lød mantraet. ”Å ikke bruke kunsten til å vekke og bevisstgjøre ville være det samme som å løpe reaksjonens ærend”.⁵⁹ Nasjonalt gjaldt dette EF/EEC-striden, miljøvernssaken og kampen for kunstneres rettigheter.⁶⁰ Globalt var den pågående Vietnamkrigen og kampen mot imperialismen viktige saker. 1960-tallet var TV-apparatets tiår. Gjennom daglige fjernsynssendinger kom verden nærmere enn den hadde vært før. Kunst ble oppfattet som en manifestasjon av virkeligheten, og kunstnerne følte at de hadde en plikt til å formidle: ”Hvis det er sant, at kunsten og dens produkter er speilbilder av tiden, var det et naturlig tidspunkt for oss yngre kunstnere å engasjere oss i en global solidaritetstanke”.⁶¹

Kulturpakken 70 - en gave til Trondheim by i Trondheims kunstforening høsten 1970, regnes som den første GRAS-utstillingen. Her deltok, foruten GRAS-medlemmene, Liv Trygstad og Tor Esaisson.⁶² Utstillingen var lite representativ for gruppas aktivitet forøvrig (som stort sett foregikk rundt silketrykkpressen). Arbeidene ble bygget opp på stedet og besto stort sett av

⁵⁸ Se kapittel 4.1 for en nærmere redegjørelse for popkunstens innflytelse på GRAS-kunstnerne.

⁵⁹ Hans-Jacob Brun, ”Vår egen tids øyne” i *Norges Kunsthistorie Bind VII: Inn i en ny tid*, red. Av Knut Berg, 180-240 (Oslo: Gyldendal, 1983), 183.

⁶⁰ GRAS-kunstnerne arrangerte aksjon mot kunstkritikerne (*Aksjon kritiker*) og arbeidet med å legge til rette for endringer i kunstnerorganisasjonene. Mange av gruppas medlemmer var også med på å initiere *Kunstneraksjonen* av 1974 som førte til opprettelsen av NBFO (Norske Billedkunstneres Fagorganisasjon, senere NBK) Se forøvrig kapittel 3.3.3.1.

⁶¹ Sitat Willi Storn i *Grafiker-gruppen GRAS 25 år etter* (katalog til utstilling Søgne Gamle Prestegård, Søgne, 1996), 17.

⁶² Renberg m.fl. *Per Kleiva*, 21.

'miljøer' eller installasjoner med politisk og/eller svært provoserende innhold. Kunstforeningens intendant Trygve Nergaard måtte gå av, men GRAS-medlemmene fikk i hvert fall realisert sin drøm om utstillingen som arena for provokasjon. I 1971 stilte kunstnerne ut den såkalte 'GRAS-mappa' i Oslo, Bergen, Skien og Hamar, og i 1972 viste de grafikk i Haugesund billedgalleri.⁶³ I januar/februar samme år ble flere av arbeidene refusert da kunstnerne arrangerte utstilling på Hellerasten skole på Kolbotn. Utover våren var EEC-kampen godt i gang, og kunstnerne solgte trykk, plakater og gensere i Moss Kunstforening.

I tillegg arrangerte kunstnerne separatutstillinger på løpende bånd. I mars 1971 viste Morten Krohg silketrykk på Kunstnerforbundet – med påfølgende anmeldelse for spredning av politiske trykksaker. I november provoserte Victor Lind ledelsen samme sted i det han snudde opp ned på vanlige prisoppgaver i katalogen for å vise hvor store prosent av utsalgsprisen som gikk til kunstneren, og året etter avviklet Willi Storn og Per Kleiva store separatutstillinger i Oslo Kunstforening.⁶⁴

I løpet av våren 1973 ble GRAS-gruppas medlemmer formelt delt i to grupper; GRAS og Nora/GRAS. Sistnevnte flyttet til nye lokaler på Nora fabrikk i Maridalsveien. Etter hvert kom resten av gruppa etter, og lokalene i Christian Kroghs gate ble forlatt. Medlemmene engasjerte seg i oppussing, og gikk til innkjøp av en litopresse. Et fellesbilde i forbindelse med Salvador Allendes fall i september ble imidlertid noe av det siste GRAS-medlemmene gjorde som gruppe.⁶⁵

Ved årsskiftet 1973/74 ble GRAS formelt oppløst. Oppbruddet hadde pågått i lengre tid. Indre politiske motsetninger i gruppa truet med å bryte fram så snart den ytre fienden var nedkjempet: Norsk medlemskap i EF ble nedstemt ved valget i september 1972, og USAs beleiring av Vietnam syntes å gå mot slutten.⁶⁶ Motsetninger mellom den harde ml-fraksjonen og en mykere "frisosialistisk" gruppe ble tydeligere i forbindelse med at AKP (m-l) og SV ble dannet i 1973. Spliden i GRAS avspeilet altså den økende polariseringen av venstresiden for

⁶³ I henholdsvis Kunstnernes Hus, Galleri 1, Hamar Kunstforening og Skien Kunstforening.

⁶⁴ Alle faktaopplysninger i dette kapitlet, se *GRAS 10 år etter*, 10-16.

⁶⁵ Renberg m.fl. *Willi Storn*, 47

⁶⁶ En fullstendig tilbaketrekning skjedde likevel ikke før i 1975

øvrig, og ble etter hvert vanskelig å ignorere.⁶⁷ Noen av medlemmene hadde dessuten fått faste stillinger ved de etablerte institusjonene (Morten Krohg ble hovedlærer på Vestlandets Kunstakademi), mens andre flyttet ut av Oslo (Anders Kjær til Krødern og Per Kleiva til Nesodden).

Oppløsningen skyldtes nok også at mange av GRAS-medlemmene var utpregete individualister som etter hvert var mer opptatt av å utvikle sin egen karriere enn å arbeide i gruppe. Willi Storn kommenterer bruddet slik: ”For meg ble fravær av gruppeånden en brutal erkjennelse av at kunstnere/mennesker i liten grad kan arbeide for idealer i felles sak. Vi er mye flinkere til indirekte å bekjempe hverandre”.⁶⁸ Selv om GRAS-gruppa var brutt opp, fortsatte Nora/GRAS som åpent grafisk verksted fram til begynnelsen av 1980-tallet. Det fungerte da som et andelslag uten organisert samarbeid eller forpliktende politisk grunnsyn. Medlemmene benyttet trykkpressene mot fast månedlig leie, og betalte separat for opplagene.⁶⁹

1.4.2 Utvalg av forskningsmateriale

Det er ingen enkel sak å følge GRAS-gruppas aktiviteter fra oppstarten i årsskiftet 1969/70 til oppløsningen i 1973. Medlemmer kom og gikk, og det er ofte vanskelig å skille aktiviteter på initiativ fra den enkelte kunstner fra de som angår GRAS generelt. Den kronologiske oversikten i katalogen fra den retrospektive utstillingen *GRAS – 10 år etter* viser imidlertid at det ble avholdt i hvert fall seks kollektivutstillinger der et mer eller mindre fulltallig GRAS deltok. I tillegg kommer en mengde aksjonistiske framstøt i forbindelse med ulike kampsaker.

Grafikkmappen som ble vist samtidig i Oslo, Bergen, Hamar og Skien i 1971 regnes som GRAS’ hovedverk som gruppe. De 14 daværende medlemmene deltok med hvert sitt

⁶⁷ Sosialistisk Folkeparti, dannet i 1961, utgjorde, sammen med Senterpartiet den politiske nei-siden i EF-striden. Partiets ungdomsorganisasjon, Sosialistisk Ungdomsforbund, brøt ut i 1969 og ble utgangspunktet for Arbeidernes kommunistparti, AKP(m-l) i 1973. SF gikk etter hvert inn i det nystiftede Sosialistisk Valgforbund, senere Sosialistisk venstreparti, med blant annet Norges Kommunistiske parti, Demokratiske Sosialister – AIK og Uavhengige Sosialister.

⁶⁸ Sitat Willi Storn i *Grafiker-gruppen GRAS 25 år etter*, 17.

⁶⁹ Jon Øien ”GRAS er død, leve GRAS” *GRAS 10 år etter*, 18-20 (katalog til utstilling i Hammerlunds Kunsthandel, Oslo 1983), 18.

silketrykk i 100 eksemplarer. De 14 trykkene avspeiler en variasjon innad i GRAS-kollektivet, både når det gjelder bruken av silketrykket som medium og kunstneres stilistiske og tematiske valg. Hovedtendensen er imidlertid klar: Politiske budskap uttrykt gjennom en form nært beslektet med internasjonale trender innen silketrykkssjangeren.

Min opprinnelige tanke var å fokusere på silketrykkene fra grafikkmappen fra 1971. Det viste seg imidlertid at flere av de mest karakteristiske arbeidene er laget utenom denne produksjonen. For å innskrenke det empiriske materialet har jeg derfor valgt å konsentrere meg om fem av kunstnerne i kollektivet. Foruten Kleiva vil silketrykkproduksjonen til Victor Lind, Anders Kjær, Willi Storn og Morten Krohg i årene 1969 til 1973 utgjøre hovedfokuset i min analyse. Siden mye av materialet er tapt, eller også er vanskelig å få fatt i, har jeg med noen få unntak tatt utgangspunkt i arbeidene som ble vist på utstillingen *Amerikanske sommerfugler* på Rogaland kunstmuseum og Galleri F15 i 2003. Her utgjorde Grafikkmappa fra 1971 hovedfokus, men Kleiva, Lind, Kjær, Storn og Krohg ble bredere presentert ettersom de var ”de fem som i ettertiden tydeligst viser hva GRAS sto for”.⁷⁰ Primærmaterialet for den empiriske undersøkelsen teller altså 38 silketrykk; syv av Per Kleiva, syv av Anders Kjær, seks av Morten Krohg, ni av Victor Lind og ni av Willi Storn.⁷¹

Det kan selvsagt oppfattes som problematisk å omtale en hel gruppe ut fra et begrenset antall medlemmer, og på bakgrunn av et innskrenket utvalg arbeider. Dette har imidlertid vært nødvendig av hensyn til avhandlingens rammer. Jeg gjør oppmerksom på at betegnelser som ’GRAS-gruppa’ og ’GRAS-kunstnerne’ heretter refererer til de fem aktuelle kunstnerne, og bare unntaksvis favner de øvrige medlemmene som utvilsomt fortjener bredere omtale i en framtidig publikasjon.

1.4.3 Plakaten som kunstform

Det ligger i navnet at kunsthistoriens emne er kunstverk. Store deler av GRAS-gruppas produksjon ble imidlertid produsert som plakater – som noe flyktig uten intensjon om varig, kunstnerisk verdi. I anledning GRAS-utstillingen på Rogaland kunstmuseum ble 15 plakater

⁷⁰ Ellen M. Sæthre i forordet til *Amerikanske Sommerfugler: GRAS, politikk og pop*, 15-21 (katalog til utstilling i Rogaland Kunstmuseum, Stavanger, 2003), 7. Dette bekreftes også av Gunnar Danbolt i ”GRAS 25 år etter”, *Grafiker-gruppen GRAS 25 år etter*, 2-3 (katalog til utstilling Søgne Gamle Prestegård, Søgne, 1996), 3.

⁷¹ Se for øvrig vedlagte billedliste og illustrasjoner.

av de fem sentrale kunstnerne nevnt ovenfor vist i et eget dokumentasjonsrom. Disse inngår i de 38 silketrykkene jeg undersøker i forbindelse med min problemstilling. Det er likevel naturlig å stille spørsmål ved om plakater er et naturlig gjenstandsmateriale for en kunsthistorisk avhandling.⁷²

Den svenske professoren Lena Johannesson er spesialist på instrumentelle bilders historie og epistemologi. I flere utgivelser, med *Den massproducerade bilden* fra 1978 som den mest sentrale, argumenterer hun for at plakater kan være fullverdige kunstneriske uttrykk.⁷³ Selv om tegneren er underlagt oppdragsgiverens krav og budskapets innhold, trengs det skapende aktivitet for å lage en plakat. Å finne et visuelt uttrykk for en vare, en tilstelning eller et politisk budskap er å ta tiden og tendensene på pulsen. Det er den skapende aktiviteten dette innebærer som må være kunstnerisk dersom plakaten skal ha verdi utover funksjonen. Hvorvidt plakaten kan regnes som kunst eller ikke, beror altså på plakatkunstnerens skaperkraft, og viser seg i valg av idé, virkemidler og utførelse. Slik sett bør den vurderes på lik linje med all annen grafikk, mener Johannesson.

Når jeg velger å undersøke GRAS-medlemmenes plakater som kunsthistoriske forskningsobjekt impliserer dette dermed at jeg i *utgangspunktet* velger å lese dem som kunst.⁷⁴ Dette skyldes ikke minst at det ofte er vanskelig å skille mellom hva som er å regne som plakater, og hva som tilhører GRAS-kunstnernes øvrige silketrykkproduksjon, fordi alle er laget ved samme trykkpresse. Heller ikke GRAS-gruppas medlemmer skilte mellom de to sjangrene; kunst og plakat tjente samme sak. Morten Krohg bekrefter kunstnernes lemfeldige omgang med definisjonene: ”Fra GRAS-gruppa sprutet det ut ”politiske” silketrykk for utstilling på transformatorer, stolper, husvegger og kunstgallerier. Hva som var hva ble mest et spørsmål om behov og papirtykkelse. Boten for plakatklipping var kr. 100. Kunstgalleriene var gratis”.⁷⁵

⁷² På Galleri F15 ble plakatene, interessant nok, blandet med de øvrige arbeidene, mens øvrig dokumentasjonsmateriale som fotografier, løpesedler og postkort ble presentert i egne monterer.

⁷³ Se Lena Johannesson, *Den massproducerade bilden: Ur bildindustrialismens historia* (Stockholm: Carlssons Bokförlag, 1997)

⁷⁴ Jeg er imidlertid enig i at også GRAS-kunstnernes plakater må gjøres til gjenstand for en nærmere vurdering hva gjelder deres kunstneriske egenverdi. Se kapittel 5.3 for en slik undersøkelse opp mot propagandabegrepet.

⁷⁵ Morten Krohg, ”Den politiske poet” *Festskrift til Victor Lind*, <http://kunst.no/fest/fortolkning/Krohgh.php> (opp søkt 20.04.2007)

2 KUNSTNEREN SOM POLITIKER

Å skape kunst som er 'politisk' eller 'engasjert', er kontroversielt på flere plan. På den ene siden vil resepsjonen av denne typen verk nødvendigvis preges av mottakerens politiske ståsted.⁷⁶ På den andre siden, og mer relevant i denne sammenheng; kunstens politiske potensial og kunstnerens nedslagskraft som sosiale agenter er gjennomgående temaer i kunstdiskursen. Det hersker stor uenighet om kunst og politikk *har, bør ha* eller i det hele tatt *kan ha* noe med hverandre å gjøre.

En forutsetning for å drøfte GRAS-gruppas silketrykk som politisk kunst, er at begrepet 'politisk kunst' har et relevant meningsinnhold.⁷⁷ Det er derfor nødvendig å skissere noen perspektiver i debatten om kunstens kritiske potensial før jeg går over til selve drøftelsen. I denne sammenhengen er det uunngåelig å komme inn på den enda mer fundamentale debatten om kunstens funksjon i samfunnet: Er det riktig å søke å gjøre kunsten instrumentell, eller bør den være fristilt fra konkrete samfunnsmessige oppgaver? De uforenlige ytterlighetene er kravet om kunstens autonomi (kunst for kunstens skyld) på den ene siden, og kravet om at kunstneren skal virke i samfunnets tjeneste på den andre.

⁷⁶ Et godt eksempel er ødeleggelsen av Kjartan Slettemarks omstridte bilde *Av rapport fra Vietnam: Barn overskyldes av brennende napalm, deres hud brennes til svarte sår og de dør* (1965) [Fig. 42], som er beskrevet i kapittel 3.3.3.2. Konservativ kritikere slaktet bildet, og en meningsmotstander gikk til det skritt å angripe det med øks.

⁷⁷ Enkelte vil unngå begrepet 'politisk kunst' fordi det kan oppfattes nedvurderende. Per Kleiva sier blant annet i en katalogtekst at "Uttrykket 'politisk kunst' blir berre tatt fram i samband med arbeid frå venstresida – arbeid i *opposisjon* til det etablerte samfunnet (...) Slik uttrykket blir brukt i dag er det borgarskapets vilje til undertrykking av opposisjon og kritikk som kjem til syne. Uttrykket går således inn som ein del av borgerskapets maktapparat". Sitatet er hentet fra Harald Flor, "Kunst og politikk: Nokre tendensar i yngre norsk biletkunst". *Syn og segn* 1972: 434. Jeg velger likevel å bruke begrepet i denne avhandlingen, men da i dets nøytrale betydning om kunst som på en eller annen måte intenderer å opptre politisk. 'Politisk kunst' omtales med en rekke synonymer i faglitteraturen, blant annet 'engasjert kunst' og 'samfunnskritisk kunst'. Jeg benytter disse om hverandre for variasjonens skyld.

En fullstendig redegjørelse for den grunnleggende debatten om kunstens funksjon, faller langt utenfor denne avhandlingens rammer. Jeg vil imidlertid gi en kort redegjørelse for de viktigste standpunktene og argumentene, før jeg knytter perspektivene opp mot dette kapitlets hovedtema, nemlig diskusjonen om kunstens politiske rolle og kunstens eventuelle kraft som politisk instrument. Til slutt vil jeg komme inn på distinksjonen mellom kunst og propaganda, som har vært relevant for ettertidens vurdering av GRAS-kunstnerens arbeider.

2.1 KUNSTENS FUNKSJON

Spørsmålet om kunstens verdi som 'nyttegjenstand' dukker opp hver gang et verk anses å innta en byggende, korrigerende eller veiledende rolle. På tross av dette er kunsthistorien fram til vår egen tid full av instrumentelle verker. Typiske eksempler er bilder bestilt av makt-havere for å legitimere sin posisjon, eller bilder skapt av kunstnere som vil den samme makten til livs. Temaet har vært på dagsorden siden imitasjonstradisjonen gradvis ble forlatt til fordel for en stadig større grad av abstraksjon mot slutten av forrige århundre. Inntil da hadde kunsten på ulike måter vært preget av de herskende klassers ideologiske selvforståelse og virkelighetsoppfatning – uten at det avfødte noen diskusjon om hvorvidt det var riktig eller ikke.⁷⁸

2.1.1 *Et kunstteoretisk paradigmeskifte*

Den amerikanske kunstkritikeren Clement Greenberg beskriver overgangen til et nytt kunstsyn i sitt gjennombruddsessay "Avantgarde og Kitsch" fra 1939.⁷⁹ Avantgarden karakteriseres her som en motsats til det borgelige samfunn på midten av 1800-tallet. Den kjennetegnes av en kritisk, reflekterende holdning til kunstens regler og tradisjoner og til den såkalte 'akademismen' med sine gammelmodige variasjoner over temaer som ble gjentatt i det uendelige. Istedenfor å dvele over fortiden, slik deres forgjengere hadde gjort, ønsket avantgardistene å skape noe som hadde gyldighet utelukkende på sine egne premisser. Og slik, skriver Greenberg, oppsto forestillingen om kunstens autonomi – 'L'art pour l'art' – eller 'kunst for kunstens skyld'.

⁷⁸ Rolf Braadland, "Kunst kontra Politikk", *Klassekampen* 2003, 30. juli: 21

⁷⁹ Se Clement Greenberg, *Den modernistiske kunsten* (Oslo: Pax Forlag A/S, 2004), 7-36

Løsrivelsen av kunsten til et relativt autonomt delområde i samfunnet – et sosialt ’felt’ – ble fullbyrdet i og med framveksten av kapitalismen.⁸⁰ Tidligere hadde kunstnerne levd i et absolutt avhengighetsforhold til en mesén. Kapitalismen tvang dem imidlertid ut på det frie marked, og uten politiske, ideologiske og religiøse krav fra oppdragsgivere, ble spørsmålet om kunstens framtidige funksjon aktualisert.

Greenberg er en av de fremste eksponentene for et formalistisk kunstsyn som hevder kunstens absolutte autonomi – det vil si fraværet av et instrumentelt virkeområde. Sammen med blant annet Roger Fry og Daniel-Henry Kahnweiler står han som arvtager av det Walter Benjamin kom til å kalle 1900-tallets kunsthistoriske paradigme: Estetisk autonomi – forståelsen av kunsten som et fullstendig selvstående og selvrefererende område.⁸¹ Kunstens egentlige natur, det ’kunstneriske’ i kunsten, ble løsrevet fra funksjonsbegrepet. Kunsten omfattet kun det kunstneriske materialet, teksturen, strukturen og arbeidsprosessen, og hadde ingen sekundær rolle ut over å være kunst.

Parallelt med, og som en reaksjon på autonomiestetikken, oppsto imidlertid en antiestetisk bevegelse. I sitt essay ”Theory of the Avant Garde” forteller Peter Bürger om hvordan avantgardebevegelsen etter kubismen ville integrere kunsten med livet og dermed utfordre ideen om den kunstens autonomi.⁸² Kunsten skulle gjenvinne sin bruksverdi – alternativt kunne den problematisere sin ubrukelighet. Antiestetikerne, representert ved blant annet Dada-bevegelsen, russiske konstruktivister og tidlige franske surrealistere, dekonstruerte autonomiestetikken på alle nivåer. De omfavnet den tidligere forhatte massekulturen, og erstattet idealet om originalitet med mekanisk masseproduksjon. De utfordret (og ødela) kunstverkets aura og de kontemplative verdiene ved den estetiske opplevelsen, og erstattet

⁸⁰ Ordet ’felt’ er hentet fra sosiologen Pierre Bourdieu. Se blant annet artikkelen ”The Field of Cultural Production, or: The Economic World” i *The Field of Cultural Production*, red. av Randal Johnson, 29-74 (Cambridge, Polity press, 1993) Ifølge Bourdieu foregår all menneskelig aktivitet innenfor separate sosiale felt.

⁸¹ Foster m.fl., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 23.

⁸² Se Peter Bürger, *Theory of the Avant Garde*, (Manchester : Manchester University Press, 1984). Som det framgår opererer Bürger og Greenberg med forskjellige avantgardebegreper. Mens Greenberg ser autonomiestetikken som en videreføring av avantgardebevegelsen, skiller Bürger mellom avantgarde og modernisme; Begge oppstår i kjølvannet av estetikken, men mens modernismen aksepterer sin autonome status, utfordrer avantgarden den samme autonomien.

disse med kommunikatív handling og aspirasjoner om å nå folket, som så langt hadde vært ekskludert både som produsenter og som mottakere av kunstneriske uttrykk.

I og med avantgardebevegelsen fikk kunsten dermed, ifølge Bürger, en ny rolle. Den skulle ikke lenger være selvrefererende og uten instrumentell verdi, men plasseres i en sosial kontekst der den skulle bidra til politisk opplysning av et nytt, voksende publikum.⁸³

2.1.2 *Instrumentell kunst i Norge – en dagsaktuell debatt*

Norsk kunst har, ifølge kunsthistoriker Hans-Jacob Brun, alltid definert seg ut fra konstruktive funksjoner.⁸⁴ Kunstnerne har helt fra begynnelsen av sett seg selv som instrumenter i arbeidet for et bedre samfunn og et bedre liv. Dette har gitt forskjellige utslag til ulike tider, og selv om det alltid har ligget under som en veiledende kraft, har det kanskje kommet aller mest til syne i perioder der de *etiske* kravene til kunsten har blitt framhevet som grunnleggende for all kunstnerisk virksomhet. På 1930-tallet, men aller mest på 1960- og det meste av 1970-tallet, påtok kunstnerne seg en korrigerende funksjon. Kunsten var et middel til kommunikasjon, og publikum skulle opplyses om verdens urettferdigheter.

At vektleggingen av kunstens samfunnsmessige funksjon tilsynelatende har dominert norsk kunsthistorie, er imidlertid ikke ensbetydende med at en slik orientering ikke har avfødt diskusjon. På slutten av 1950-tallet oppsto en debatt om ”figurasjon versus nonfigurasjon” i kjølvannet av den internasjonale modernismens stadig større spredning. Motstanderne av de nye tendensene hevdet at kunstnerne hadde en plikt til å skildre, fortelle, skape gjenkjennelse og dermed påvirke sitt publikum. Talsmennene for den nonfigurative retningen fastholdt at den nye kunsten skulle utforske ”fundamentale krefter og tilstander i naturen og i menneskesinnet”.⁸⁵

En serie innlegg under vignetten ”Hva kan vi kreve av kunsten?” i Klassekampen for noen år siden illustrerer at spørsmålene knyttet til kunstens rolle i samfunnet fortsatt er aktuelle. Debatten dreide seg nok en gang om kunstens relative autonomi kontra ønsket om en dreining

⁸³ Foster m.fl., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 25

⁸⁴ Hans-Jacob Brun, ”I den beste hensikt – Et perspektiv på norsk etterkrigskunst” *Terskel*, 1990, nr.1: 85

⁸⁵ *Ibid.*, 87

mot et samfunnsrelevant innhold i kunsten.⁸⁶ Bendik Wold, daværende litteraturredaktør i Morgenbladet, startet artikkelserien med et opprop for å hegne om kunstfeltets uavhengighet. Han så med skepsis på både kommersiell og partipolitisk innflytelse, og krevde at kunstnere og forfattere skulle få produsere sine verker uten å være bundet av utenforliggende krav.⁸⁷

Kritikken var særlig rettet mot daværende formann i foreningen Les!, Aslak Sira Myhre, som Wold anklaget for ”å ofre litteraturen for dagspolitikken som 70-tallets ml-ideologer”.⁸⁸ Bakgrunnen for beskyldningen var artikkelen ”Hagens folk” i det idéhistoriske tidsskriftet *Arr*, der Sira Myhre foretok en sammenlignende lesning av Dag Solstads roman *Arild Asnes 1970* og Matias Faldbakkens *Macht und Rebel* fra 2002.⁸⁹ Begge framsto som såkalte 'raddisromaner'. Likevel var de vesensforskjellige, mente Sira Myhre. Mens Faldbakkens roman var pubertal og platt, var det, i *Arild Asnes 1970*, en vilje til å bli en del av folket, til å ta folket på alvor: ”Romanen forholder seg til 'de andre', til det de oppfatter som arbeiderklassen og det 'arbeidende folket’”.⁹⁰

Wolds kritikk tok utgangspunkt i Sira Myhres argumentasjon for *Arild Asnes 1970* som folkelitteratur:

”Venstresiden bør slutte å anmode kunsten om å bli «folkelig» eller «politisk». I stedet bør man simpelthen oppfordre kunsten til å verne om sin frihet for derigjennom å yte motstand mot det økonomiske feltets utbredelse. Veien til en virkelig progressiv kunstpolitikk går nemlig ikke via en kulturradikal, men en konservativ forståelse av kunstens rolle i samfunnet”.⁹¹

⁸⁶ Klassekampen juli/august 2003

⁸⁷ Wold, Bendik ”Forskjell på folk og pøbel”, *Klassekampen*, 2003, 19. juli: 21

⁸⁸ Wolds kritikk kan leses som et mer generelt oppgjør med ml-bevegelsens krav til kunsten. Disse kravene er nærmere gjort rede for i neste kapittel. Selv om Wold aldri sier det eksplisitt, er det nærliggende å tro at han mener at Sira Myhres kunstsyn er preget av sistnevntes politiske ståsted (Sira Myhre var leder i Rød Valgallianse i perioden 1997–2003).

⁸⁹ Aslak Sira Myhre, ”Hagens folk” *Arr* 2003, nr.1:

<http://zope.rv.no/nyheter/politikk/synspunkt/nyhet?titel=Hagens+folk> (oppøst 20.04.2007)

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Wold, ”Forskjell på folk og pøbel”, 21. Wold er her tydelig inspirert av Theodor Adornos oppfatning om at kunsten må ha frie produksjonsforhold for å kunne utforme kritikk. Den sorteste dystopi for kunsten er, ifølge Adorno, at den innlemmes i det kapitalistiske varesystemet.

I sitt innlegg gjorde Bendik Wold seg til talsmann for en autonom kunst, en kunst som ikke bukkes under for krav om 'budskap', 'folkelighet' eller 'anvendelighet'. Wold mente at de radikales oppgave, framfor å stille krav til kunsten, burde være å hegne om kunstens autonomi for å forsvare den mot høyresidens markedsliberalistiske krav om lønnsomhet. Det gjorde, ifølge Wold, liten forskjell hvorvidt kunsten underla seg et politisk parti eller et multinasjonalt konsern. Som motstander av kunst med et eksplisitt politisk eller sosialt innhold, hevdet han at kunstinstitusjonenes relative autonomi, som var en forutsetning for at kunsten skulle forholde seg kritisk til 'de herskende tanker', sto i direkte motsetning til et ønske om samfunnsmessig påvirkningskraft.⁹²

Men *er* kunsten noen gang fullstendig autonom? Finnes det en 'fri' utsigelsesposisjon – et slags arkimedisk standpunkt – der kunstneren stiller seg på utsiden av sitt eget samfunn og kritiserer det uten selv å være styrt av de samme faktorene som hun eller han kritiserer? Nei, mente Ina Blom i samme artikkelserie. ”Man har aldri en autonom kunst. Den er i ytterst liten grad fritatt fra økonomiske og ideologiske diktater”. Hun ga imidlertid uttrykk for at kulturprodusenter burde etterstrebe autonomi ved å tenke seg kunstfeltet som autonomt og bekrefte dette gjennom ulike former for handling – for eksempel ved å ”ta seg frihet til å skrive eller visualisere verden slik man selv ønsker det uten å tenke over om dette er nødvendig eller nyttig”.⁹³ Wold synes å være enig i at kunstens autonomi er relativ, men at man hele tiden må etterstrebe en fullstendig autonom kunst som ideal og som prinsipp:

”Hva jeg selv ser for meg når jeg sier og skriver 'radikal kunst'? Vel, en kunst som er institusjonskritisk på autonomiens premisser, som ikke bukkes under for krav om 'budskap' eller 'folkelighet' eller 'anvendelighet', som heller ikke henfaller til ekstremkunstens effektmakeri, og som ikke kjøper enkle forestillinger om forholdet mellom fiksjon og virkelighet”.⁹⁴

⁹² Også her støtter Wold seg til Theodor Adorno; bevisst engasjert kunst evner bare å skape propaganda. I likhet med kulturindustriens fordummende produkter tilpasser den seg, stilltiende, den herskende form for kommunikasjon. Se blant annet Adornos essay ”Forsoning under tvang” i *Notar til Litteraturen*, red. av Arild Linneberg, 106-137 (Oslo: Samlaget, 1992)

⁹³ Ina Blom “Kunsten er uforutsigbar”, *Klassekampen*, 2007, 30. Juli: 20-21.

⁹⁴ Bendik Wold, ”Fem myter om radikal kunst”, *Kunstkritikk*, <http://kunstkritikk.no/article/7105?nocomments=true> (oppsøkt 20.04.2007)

Men er kravet om deltagelse alltid uforenlig med streben etter fullstendig autonomi? Kan kunstneren skape verk i samfunnets tjeneste og fortsatt beholde sin kunstneriske frihet? I et intervju med Klassekampen i kjølvannet av Wolds innlegg, refererte forlagsjef i Oktober, Geir Berdahl, til kunstnerne som støttet den russiske revolusjon for å illustrere at kunst kan knyttes opp mot eller støtte et politisk standpunkt uten å miste sin autonomi: ”Selvfølgelig skal kunsten være autonom (...) men det betyr ikke at kunsten ikke kan gå inn for visse politiske standpunkter”.⁹⁵ Berdahl mente at kunstens autonomi nettopp innebærer at den selv må velge å bli politisk. Noe annet ville være en omvent tvangstrøye – et regelverk som igjen resulterer i kjedelig og uinteressant kunst.

2.2 HAR KUNSTEN POLITISK PÅVIRKNINGSKRAFT?

Som redegjort for ovenfor, er det en grunnleggende, prinsipiell uenighet hvorvidt kunsten *bør* ha en funksjon ut over det å være kunst. Som det framgår nedenfor, i kapittel 2.4, mener jeg det er uriktig fullstendig å avskrive at den *kan* ha en instrumentell rolle samtidig som den bevarer sin kunstneriske verdi. Men selv om man aksepterer dette premisset, gjenstår spørsmålet om hvilken konkret påvirkningskraft kunsten kan ha. Denne problemstillingen er ikke minst relevant når det gjelder kunstneriske uttrykksformer som søker å opptre kritisk til det bestående for å vekke publikums politiske bevissthet. Et hovedproblem for all politisk kunst er *hvilken rolle* den eventuelt kan spille i den politiske kampen.

Spørsmålet har sammenheng med et annet kunstteoretisk konfliktområde; om kunsten tilhører ideologiene eller ikke. Svaret vil først og fremst avhenge av hvordan man definerer ordet ’ideologi’. Begrepet er vanskelig å bestemme, fordi lesningen eller forståelsen av ideologi også kan oppfattes som ideologisk. Det hersker derfor stor uenighet om hva ideologi er.⁹⁶

I sin bok *Iconology: Image, Text, Ideology* presenterer W.J.T Mitchell to lesninger av ideologi: Den ene identifiserer ideologi med de valgene og interessene som er utgangspunktet for alle representasjoner av virkeligheten. Den andre, som Mitchell kaller ”the orthodox

⁹⁵ Intervju med Geir Berdahl, Thomas Berg, ”Kunsten kan være politisk”, *Klassekampen*, 2003, 23. Juli: 16-17.

⁹⁶ Terry Eagleton introduserer intet mindre enn 16 (!) definisjoner av ideologi. Se Terry Eagleton, *Ideology: An Introduction* (London: Verso Editions, 1991), 1-2.

view”, knytter seg til Karl Marx’ negativt ladde forståelse av ideologi som borgerskapets tankesett og dermed en kilde til maktmisbruk.⁹⁷

På den ene siden leser man altså ideologi som en kilde til befesting av de dominerende kreftene i et samfunn, på den andre siden rommer begrepet ethvert sett av ideer motivert av sosiale interesser. Sistnevnte definisjon lar spørsmålet om hvorvidt representasjonene er falske eller undertrykkende, stå åpent. I denne forståelsen av begrepet er det heller ingen posisjon *utenfor* ideologien: Sosialisme og marxisme er like mye ideologier som kapitalisme er det.⁹⁸

2.2.1 Kunst som ideologiens speil – ‘Vulgærmarxisme’

Marx skrev lite om kunst, men han har likevel hatt stor innflytelse på moderne kunstteori.⁹⁹ I boken *The German Ideology* fastslo han at kunsten har sitt utspring i, og er et våpen eller en leke for de herskende klasser.¹⁰⁰ Utsagnet er tolket dit hen at kunstverk speiler de dominante ideologiene i et samfunn på et gitt tidspunkt, og således ikke har noen innvirkning på de materielle og økonomiske forhold i basis. Kunsten er dermed lite egnet som politisk våpen – i hvert fall som ledd i kampen for sosialismen. Siden den tilhører borgerskapet, og kun evner å reflektere de falske ideologiene som rettferdiggjør forskjellen mellom basis og overbygging, har den en passiv, bekreftende rolle. Den kan dermed aldri bidra til endring i samfunnet.

⁹⁷ W.J.T. Mitchell, *Iconology* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986), 4.

⁹⁸ Dette er en klar motsats til Marx’ oppfatning av ideologi: Siden hans ideologibegrep er negativt, ser han ikke sin egen lære som en ideologi.

⁹⁹ Den marxistiske kunstkritikken har blomstret siden 1970-tallet. Den har blant annet gjort seg gjeldende i utformingen av den kunstsosiologiske metoden som jeg omtaler i kapittel 1.2.

¹⁰⁰ Minor, *Art History’s History*, 142; Mitchell, *Iconology*, 3. Kunstverk ‘produseres’ av arbeiderklassen, men bestilles, eies og benyttes som statusobjekt av borgerskapet. Resultatet er at kunstneren – som resten av arbeiderklassen – fremmedgjøres fra sitt eget produkt, som har blitt en handelsvare. Kunstverket, på sin side, blir en refleksjon av ideologiene som rettferdiggjør forskjellen mellom base og superstruktur. Kunstverket blir dermed et uttrykk for de materielle forutsetningene i et gitt samfunn i en gitt periode, samtidig som det skjuler den urettferdige klasseinndelingen ved å forkle den som ‘naturlig’ og ‘universell’.

Denne tolkningen er imidlertid svært radikal; Marx leses på mange forskjellige måter, og denne forståelsen av ideologi, der kunst speiler og er fullstendig bestemt av samfunnet på et gitt tidspunkt, refereres ofte til som en 'grov' (crude) eller 'vulgær' (vulgar) marxisme.¹⁰¹

2.2.2 Kunst og ideologi – gjensidig påvirkning

Den 'grove' eller 'vulgære' lesningen av Marx er imidlertid ikke den eneste. Mange har kritisert en statisk oppfatning av konteksten som noe gitt som definerer kunstverkets mening. Sosiologisk orienterte kunstteoretikere som T.J. Clark og Janet Wolff er blant dem som forkaster en slik kausal årsak/virkningskjede. I referanseteksten "On the Social History of Art" tar Clark avstand fra en vulgærmarxistisk tilnæringsmåte: "I am not interested in the notion of works of art 'reflecting' ideologies, social relations or history".¹⁰² Han er ikke villig til å se forholdet mellom kunst og samfunn som en ensrettet prosess, der kunsten passivt speiler samfunnet. Han forsøker derfor, gjennom sine analyser, å demonstrere hvordan kunstverk også kan forme kulturen, og hvordan de i noen tilfeller kan brukes som midler for å endre politiske standpunkter.

I sine to viktigste utgivelser, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* og *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, viser Clark at både Courbet og Manet spilte en aktiv rolle i politisk og sosial holdningsdannelse. Og selv om boken om førstnevnte i hovedsak dreier seg om å avsløre hvorvidt Courbets bilder er *preget av* sosiale prosesser, fastholder Clark at kunstverket er delvis uavhengig av den konteksten det blir produsert i: "A work of art may have an ideology (in other words, those ideas, images, and values which are generally accepted, dominant) as its material, but it works that material; it gives it a new form and at certain moments that new form is in itself a subversion of ideology".¹⁰³

¹⁰¹ Wolff, *The Social production of Art*, 29; Minor, *Art History's History*, 144 og Terry Eagleton, *Marxism and literary criticism* (London : Routledge, 2002), 16. Det er bare vulgærmarxismen som vurderer samfunnets overbygning som en mekanisk, kausal følge av produktivkreftenes utvikling. Marx og Engels erkjente tvert imot at kunsten, i likhet med naturvitenskapene, jussen og filosofien utvikles relativt uavhengig av den økonomiske basis, og at den således har sin egen historie, sitt eget språk og sine egne lover.

¹⁰² T.J. Clark, "On the Social History of Art" i *Image of the people: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, T.J. Clark, 9-20 (London: Thames and Hudson, 1973), 10.

¹⁰³ *Ibid.*, 13.

Janet Wolff argumenterer, i likhet med Clark, for at kunsten kan operere fristilt fra den dominerende ideologien, for eksempel gjennom alternative ideologier som står på siden av den dominerende:¹⁰⁴ ”The so-called ’dominant ideology’ of a society is never monolithic or totally pervasive (...) [S]ubordinate classes have ’negotiated’ the dominant ideology, or operated with an alternative ideology”.¹⁰⁵ Clark og Wolff er altså representanter for Marx-inspirerte teoretikere som opererer med mer fleksible rammer for kunsten, der forholdet mellom kunst og ideologi er preget av gjensidig påvirkning framfor ensidig avspeiling.

Dette standpunktet er sentralt i argumentasjonen for den samfunnskritiske kunstens potensial: Kunsten er sterkt preget av verdiene som dominerer dem som skaper den, men den klarer samtidig å frigjøre seg fra disse omgivelsene. Slik blir den selv en sosial agent som kan arbeide med eller mot klasseverdiene den i utgangspunktet assosieres med. Kunst *kan* dermed spille en viktig rolle i kampen for politisk og sosial endring. At kunsten kan operere i opposisjon til den rådende ideologien, viser nettopp at den ikke bare er et speilbilde av det bestående, men at den har et potensial til å utøve kritikk mot sin egen samtid.

I Norden har særlig den svenske kunstneren og kritikeren Torsten Bergmark fått stor betydning for debatten om kunstens kritiske potensial gjennom sine mange foredrag og

¹⁰⁴ Mens Clark aldri gjør rede for hva han mener med begrepet ’ideologi’, opererer Wolff med et klassenøytralt ideologibegrep som sannsynligvis er inspirert av den franske filosofen Louis Althusser. I sitt essay ”Ideology and the ideological state Apparatuses” argumenterer Althusser for en alternativ ideologiforståelse: Framfor å være resultat av ’falsk bevissthet’ basert på ideer støttet av de dominante klassene i samfunnet for å skjule virkelighetens klasseforhold, er ideologi en integrert del av alle sosiale relasjoner. Se Louis Althusser, ”Ideology and the ideological state Apparatuses” i *The Visual culture reader*, red. av Nicholas Mirzoeff, 139-141 (London : Routledge, 2002)

¹⁰⁵ Den marxistiske litteraturteoretikeren Raymond Williams opererer for eksempel med fire alternativer på siden av den dominerende ideologien: Disse kan være *residual*; skapt før den dominerende ideologen, men fremdeles aktive i kulturen, *emergent*; skapt av grupper utenfor den dominerende gruppen, *alternative*; annerledes, men sameksisterende med den dominerende ideologien, eller *oppositional*; uttrykk som utfordrer den dominerende ideologien. Se Raymond Williams ”Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory” i *New Left Review*, 1973, november/desember 3-16.

artikler med fokus på kunstens betydning som politisk kampmiddel.¹⁰⁶ På samme måte som Wolff og Clark argumenterer Bergmark for at kunstnere kan operere gjennom alternative ideologier. Hvis kunsten fullt ut reflekterer den dominerende ideologien, vil den ikke overleve sin samtid: ”En helt och hållet ideologisk konst skulle då inte kunna överleva sin egen tid. Vi uppfattar den i efterhand som dålig”.¹⁰⁷ Bilder som kommer ovenfra, og som kun bekrefter og forsterker det samfunnssystem de munnar ut av, må kalles propaganda.

2.3 KUNST ELLER PROPAGANDA?

Ethvert kunstnerisk uttrykk som tar sikte på å vekke mottakerens politiske engasjement risikerer – berettiget eller uberettiget – å bli stemplet som propaganda. Som referert overfor, var dette blant annet en av Bendik Wolds hovedbeskyldinger mot kunst som oppfordrer kunstnere til aktiv deltakelse i samfunnsdebatten.

Kunst som tar aktivt stilling til samfunnsmessige problemer har alltid iboende muligheter til påvirkning av menneskers holdninger, og har derfor gjentatte ganger blitt misbrukt i politikens tjeneste. Ingen har vært mer klar over kunstens potensial som bærer av politiske budskap enn ledere av totalitære stater. Når kunsten *forlanges* som maktredskap, med snevre grenser for form, innhold og uttrykksmuligheter, kompromitteres den individuelle skaperkraften. Jeg er derfor enig med dem som argumenterer for at man ikke skal godta eksplisitte krav til kunsten, der utgangspunktet er grupper eller enkeltpersoners ønske om å utnytte mediet for å fremme sine særinteresser og ideologier. Det finnes nok av eksempler på situasjoner der politiske myndigheter burde holdt seg unna kunstneriske spørsmål; da Sovjetunionen tok avstand fra futurismen i 1920, da sosialistisk realisme ble kunstnerisk norm i Sovjetunionen i 1934, og da det franske kommunistpartiet sluttet deg til den sosialistiske realismen i sitt oppgjør med surrealismen i 1947.

Imidlertid er det etter min mening *ikke* grunnlag for å gå så langt som til å hevde at all kunst med et politisk budskap skal fratras sin kunststatus, og reduseres til propagandamakeri. Som

¹⁰⁶ Bergmarks mest sentrale artikler om emnet er samlet i bøkene *Konst, klass, kapital: Rapporter och resonemang om konstens villkor* (Stockholm: Zenit, 1969) og *Konstnären som politiker* (Stockholm: Arbetarkultur, 1972).

¹⁰⁷ Bergmark, *Konstnären som politiker*, 8.

Lucy Lippard uttaler i sin bok *Get the Message, A Decade of Art for Social Change*: ”There is no reason why an artist should step out of art and into politics to act as a human being with a conscience”.¹⁰⁸ Det ligger som en forutsetning for min avhandling, hvis formål er å underlegge GRAS-gruppa en kunstsosiologisk analyse, at man går ut over en snever forståelse av kunst, der eksplisitt politisk kunst automatisk avfeies som propaganda.¹⁰⁹

Men hvor går skillet mellom kunst og propaganda, om det ikke dreier seg om det politiske innholdet? Og hva er egentlig propaganda? I artikkelen ”Retorikk og propaganda” foreslår Jørgen Fafner følgende definisjon: ”Propaganda står for suggestiv påverknad av større eller mindre grupper med det formål å endre haldninga deira heilt eller i samsvar med avsendaren sine interesser”.¹¹⁰ Propaganda er altså målrettet kommunikasjon, på samme måte som for eksempel retorikk. Men mens retorikken er argumentativ, flerstemmig og demokratisk, er propagandaen unisont maktspråk. Propaganda innebærer altså systematisk formidling av ensidig informasjon, og skal helst resultere i et uttalt mål, uten at budskapet i materialet som brukes for å oppnå dette målet nødvendigvis er sant. Den oppfordrer til passiv konsumering framfor deltakelse, og følger en såkalt *stimulus-respons*-modell framfor gjensidighet.

Forskjellen mellom propaganda og kunst må dermed, om man skal følge Fafners definisjon, være at propaganda er bygget på ensidig kommunikasjon, mens kunst er bygget på gjensidighet. Torsten Bergmark bekrefter dette i boken *Konstnären som politiker*. Propagandaen bekrefter og forsterker det samfunnssystemet det er en del av gjennom tekst eller billedmateriale. Den muliggjør verken identifikasjon eller refleksjon fra tilskuerens side. Kunsten, derimot, inneholder aldri påbud eller ensidige påstander. Dens oppgave er å være en våken og kritisk røst; den kan fungere samfunnskritisk gjennom å avsløre motsigelser i samfunnet, men også ved å påvise og angripe urettferdighet og maktmisbruk. Den vil imidlertid aldri forsøke å overtale publikum for å bekrefte den dominerende ideologi.¹¹¹

¹⁰⁸ Lucy Lippard, *Get the message: A decade of art for social change* (New York: E.P. Dutton Inc, 1984), 8.

¹⁰⁹ Dette utelukker imidlertid ikke at politisk kunst kan være propagandistiske i sitt uttrykk. Raoul Hausmann og John Heartfield er eksempler på to kunstnere som kombinerte kunst og propaganda på en vellykket måte. Se kapittel 5 for en nærmere vurdering av GRAS-gruppas verker i denne konteksten.

¹¹⁰ Fafner, Jørgen ”Retorikk og propaganda” i *Syn og Segn*, 1985, nr. 3: 195.

¹¹¹ Bergmark, *Konstnären som politiker*, 8.

Distinksjonen mellom kunst og propaganda er ikke minst relevant ved en analyse av GRAS-gruppas arbeider. Var kunstnerne direkte, eller indirekte diktert av ml-bevegelsens kunstsyn? Var deres misjon å agitere eller overtale, eller var bildene ment som kritiske kommentarer som skulle oppfordre til videre refleksjon? Det første spørsmålet behandles i neste kapittel. Det andre kommer jeg tilbake til i kapittel 5.

3 GRAS-GRUPPAS SILKETRYKK I ET IDEOLOGISK PERSPEKTIV

Som beskrevet i kapittel 1 er undersøkelsen av det empiriske materialet basert på en kunstsosiologisk metode, der kunst vurderes på bakgrunn av konteksten den har oppstått i. Det kontekstuelle fokuset i denne avhandlingen er i første rekke de generelle strømningene på 1960- og 1970-tallet; opprørstrang og motkultur i kjølvannet av studentrevolusjonen. I særdeleshet gjelder det de politiske partiene SUF og AKP (m-l).

Siktemålet med dette kapitlet er å gå nærmere inn i avhandlingens hovedtema, ved å undersøke de ideologiske forutsetningene for GRAS-gruppas silketrykkproduksjon gjennom hovedproblemstillingene som ble skissert innledningsvis: Kan GRAS-kunstneres politisk engasjerte silketrykk settes i sammenheng med ml-bevegelsens krav til kunstens rolle? Dersom en slik sammenheng kan påvises; på hvilken måte kom disse kravene til uttrykk i GRAS-gruppas arbeider? Er forbindelsen så sterk at man kan betrakte GRAS' produksjon som en ren manifestasjon av SUF/AKP (m-l)s kulturprogram?

Uavhengig av konklusjonen på disse spørsmålene, er det ikke tvil om at en skjerpert klassekamp og eksistensen av en progressiv bevegelse som kunne oppsummere motsigelsene i samfunnet og spre arbeiderklasens erfaringer var helt sentrale premisser for det GRAS-kunstnerne skapte i tidsrommet 1969-1973.¹¹² Det er derfor naturlig å gi en kort sammenfatning av ml-bevegelsens utvikling før jeg går nærmere inn på bevegelsens kulturpolitiske program i form av retningslinjer og pålegg til samtidens kunstnere. Deretter vil jeg drøfte dette opp mot avhandlingens empiri.

Aller først er det imidlertid nødvendig å presisere at GRAS-kunstneres tilknytning til SUF (m-l) og senere AKP (m-l) bare delvis var formelt befestet. GRAS var ikke politisk sett en

¹¹² Se blant annet Victor Lind "Noen tanker om billedkunsten i 70-åra", *Profil*, 1979, nr. 5: 43.

fullstendig homogen gruppe.¹¹³ Både det politiske engasjementet og partitilhørigheten varierte fra kunstner til kunstner. På langt nær alle sto på ml-partienes medlemslister, enkelte befant seg i Sosialistisk Folkeparti eller enda lenger til høyre, i Arbeiderpartiet.

Imidlertid er det liten tvil om at samtlige medlemmer delte en sosialistisk plattform med Mao som politisk ideal og Che Guevara som helt.¹¹⁴ Dette illustreres blant annet av at SUF (m-l)s materiell ble aktivt benyttet i de interne studiesirklene.¹¹⁵ Videre er det på det rene at tre av de fem mest sentrale medlemmene av GRAS; Per Kleiva, Victor Lind og Morten Krohg, var åpne medlemmer av AKP (m-l) gjennom hele perioden.¹¹⁶ Willi Storn var også innom partiet en kort stund. Anders Kjær var medlem noen måneder, men vendte seg etter hvert mot Arbeiderpartiet, og tok avstand fra ml-bevegelsens ”doktrinære holdninger”.¹¹⁷ I et seminarinnlegg i 1979 angrep han marxist-leninistenes paroler om en progressiv billedkunst med overskriften ”Visuell avstumpethet er ikke progressivt”.¹¹⁸ Overskriften var imidlertid først og fremst rettet mot det eksplisitte kravet om sosialistisk realisme som ble formulert senere på 1970-tallet, etter at GRAS-gruppa var oppløst. At Kjær – som sin kolleger – i hvert fall hadde maoistiske sympatier, bekreftes ikke minst av silketrykket *Ny morgen* fra 1971 [Fig. 10]; et portrettfoto av Mao i noe som minner om en sol som står opp fra horisonten bak et abstrahert landskap.

Politisk sett er det nærliggende å betrakte Kleiva, Krohg og Lind som en slags opinionsledere. Selv om de ikke klarte å verve alle inn i partiet, satte de i hvert fall dagsorden hva det billedmessige programmet angikk for de øvrige GRAS-tilsluttede kunstnerne. Flere av de øvrige GRAS-medlemmene har også bekreftet ml-ideologiens sterke påvirkning på gruppa, blant dem Bjørn Krogstad: ”Det som bandt oss sammen, var primært at vi gjennom verkstedsfellesskapet ikke bare måtte forholde oss til kunstneriske problemstillinger, men også til politiske spørsmål knyttet til kunsten og dens plass i samfunnet. Logisk herav fulgte

¹¹³ Se blant annet Flor, ”Politisk grobunn for billedmessig mangfold”, 7.

¹¹⁴ Renberg m.fl., *Willi Storn*, 101.

¹¹⁵ Renberg m.fl., *Per Kleiva*, 20 og kronologisk oversikt i *GRAS 10 år etter*, 13.

¹¹⁶ Morten Krohg var også med å organisere en egen undergruppe av SUF (m-l) for billedkunstnere, der flere av GRAS-kunstnerne ble med. Krohg ville i intervjuet 12. april 2007 ikke oppgi hvem de øvrige medlemmene var.

¹¹⁷ Sørensen, *Anders Kjær*, 34

¹¹⁸ *Ibid.*

behovet for et 'redskap' til å forstå det politiske samfunn vi befant oss i, og i den klassiske marxisme fant vi en intellektuell forståelsesmodell og et analytisk verktøy".¹¹⁹

3.1 HÅND I HÅND MED MAO: FRA SF TIL SUF TIL AKP (M-L)

Den marxist-leninistiske bevegelsen trakk til seg store skarer av unge intellektuelle i Norge i årene fra 1968 og utover på 1970-tallet. Den var noe alle måtte forholde seg til; 'Sufferne' satte dagsorden og argumenterte for nødvendigheten av revolusjon for å velte borgerskapets diktatur over proletariatet.¹²⁰ Den store ideologen for de unge kommunistene var Mao Tsetung – mannen som egenhendig hadde fornyet det marxist-leninistiske tankegodset. I sin bok *Mao min Mao, historien om AKPs vekst og fall* beskriver Hans Petter Sjøli hvordan de unge marxistene leste og dyrket Mao som en redningsmann som kunne gi svaret på tidens presserende utfordringer: "Egentlig burde det ha vært SUF (m-l-m, marxist-leninistene, Mao Tsetungs tekning), for den store ledestjernen for gjengen var Formannen i Peking".¹²¹ Tilknytningen til Mao ble bekreftet i Klassekampen nr. 9/1970. Samtidig med at SUFs ml-vedhenget ble offentliggjort, ble det slått fast at SUF (m-l)s hovedoppgave var studier i marxist-leninismen, Mao Tsetungs tenkning.

Sosialistisk ungdomsforbund ble stiftet i 1963. Formelt skulle SUF være politisk og organisatorisk uavhengig av SF, men det fungerte de første årene som et tradisjonelt ungdomsparti som drev valgkamp for, og hadde samme politiske plattform som, 'moderpartiet'. Allerede fra starten av fantes det enkelte marxist-leninister i SUF. Disse økte imidlertid kraftig i antall i 1966/67. Vietnamkrigen, den kinesiske kulturrevolusjonen og senere, i 1969, parolen "NATO ut av Norge", var viktige for SUFs vridning fra en bred og sammensatt politisk protest til en mer generell ml-orientering. SUFs politiske grunnlag ble etter hvert svært forskjellig fra SFs, og etter landsmøtet i februar 1969 var splittelsen et faktum. SUF ble SUF (m-l), og det nye partiet, med Mao, Stalin og Lenin som viktige inspirasjonskilder, ble organisert med den såkalte "Diamantgjengen"; Tron Øgrim, Pål Steigan, Sverre Knutsen, Sigurd Allern og Kjell Skjærvø, i spissen.

¹¹⁹ Sitat Bjørn Krogstad, i *Grafiker-gruppen GRAS 25 år etter*, 6.

¹²⁰ 'Suffere' var et mye brukt kallenavn på medlemmene i Sosialistisk Ungdomsforbund (marxist-leninistene)

¹²¹ Hans Petter Sjøli, *Mao min Mao* (Oslo: Cappelen, 2005), 9.

Det nystartede partiet vedtok statutter med politisk program og vedtekter.¹²² Staten ble framholdt som borgerskapets redskap for å undertrykke og utbytte andre klasser. Arbeiderne ble oppfordret til revolusjon – sannsynligvis væpnet – for å oppnå frigjøring og det endelige målet: Det klasseløse samfunn, kommunismen. Partiets organ, månedssavisa Klassekampen, ble startet rett etter bruddet, og høsten samme år tok sufferne makten i Studentersamfunnet ved Universitetet i Oslo – en av viktigste arenaene for den tidlige maoismen i Norge. SUF (m-l) var imidlertid bare ment som en midlertidig løsning inntil man fikk etablert et nytt kommunistisk parti, og nesten fire år etterpå, i julen 1972, ble Arbeidernes kommunistparti (m-l), stiftet.¹²³

3.2 HVA SKAL DEN SOSIALISTISKE KUNSTEN VÆRE?

Som framhevet i kapittel 1, finnes det få kilder som behandler retningslinjer for billedkunst i et kommunistisk samfunn. Det finnes derimot flere artikler som omhandler litteratur, og enkelte som tar for seg sosialistisk kunst generelt. Et flertall av tekstene er spekket med Mao-sitater, og det er tydelig at den kinesiske Formann hadde stor innflytelse på kulturspørsmål i ml-bevegelsen. Morten Falck var den som skrev mest om den sosialistiske kulturen på 1960/70-tallet. Han bekrefter i intervju 30.03.07 at Mao var en sentral skikkelse: ”For meg var Mao den som formulerte disse tingene klarest. Han var den som framførte det mest avanserte og helhetlige budskapet”.¹²⁴

3.2.1 Mao, kunsten og litteraturen

”Kamerater! Dere er blitt innbudt til denne konferansen i dag for å utveksle ideer og granske forholdet mellom litterært og kunstnerisk arbeid og revolusjonært arbeid i sin alminnelighet. Vårt mål er å sikre at den revolusjonære litteraturen og kunsten følger en riktig utviklingsvei og yter bedre hjelp til det øvrige revolusjonære

¹²² Statutter for sosialistisk ungdomsforbund (m-l) 1969. Etersom disse ikke har vært mulig å få tak i, har jeg måttet støtte meg til Erik Hansveens redegjørelse i avhandlingen ”Litteratur og politikk: Tidsskriftet profil 1969-77”, 4-6.

¹²³ Sjøli, *Mao min Mao*, 45.

¹²⁴ Eget intervju med Morten Krohg 12. april 2007

arbeidet, for å lette styrtingen av vårt lands fiende og gjennomføre den nasjonale frigjøringen”.¹²⁵

Slik åpnet Mao den første av sine berømte taler i Yenan i mai 1942 – to foredrag som skulle vise seg å få store konsekvenser for norske intellektuelle og deres syn på kunsten og litteraturens oppgaver. Talene ble oversatt til norsk og utgitt av SUF (m-l) i 1971. De ble imidlertid sitert allerede i 1969 i Klassekampen og i Profil.

Mao brukte den første talen, ”Innledning” (2. mai 1942), til å introdusere en rekke problemer som måtte løses for å nå målet om å gjøre litteraturen og kunsten til en del av ”revolusjonens almene maskineri”.¹²⁶ Dette gjaldt forfatternes og kunstneres klassestandpunkt, innstilling, arbeid og studier, samt publikums (altså proletariatets) forutsetninger og arbeidet for å gjøre litteraturen og kunsten tilgjengelig for dem. I den andre talen, ”Sluttord” (23. Mai 1942), ble problemene utdypet, samtidig som Mao forsikret tilhørerne om kunstens sentrale rolle i kampen for revolusjon:

”Vi er ikke tilhengere av å overdrive litteraturens og kunstens betydning, men vi er heller ikke tilhengere av å undervurdere den. Litteraturen og kunsten er underordnet politikken, men øver i sin tur stor innflytelse på politikken. Revolusjonær litteratur og kunst er en del av hele den revolusjonære saka, de er skruer og hjul i den...”¹²⁷

Størstedelen av ”Sluttord” dreide seg om ’masselinja’; prinsipielle og praktiske drøftinger av hvordan kunstnerne kunne arbeide sammen med, og lære av folket. Kunsten skulle skapes for massene; for arbeiderne, bøndene, soldatene og småborgerskapet, ikke for godseierklassene eller imperialistene. Og for å tjene folket måtte kunstnerne innta deres klassestandpunkt; de måtte skape intime kontakter med dem for å tilegne seg deres språk. De måtte endre sine egne tankemønstre og tilpasse dem til målgruppen.

Etter å ha klargjort spørsmålet om *hvem* kunstnerne skulle tjene, ble spørsmålet *hvordan* de skal tjene, behandlet. Skulle nivået heves, eller skulle kunstnerne bidra til å popularisere? Nivået måtte heves i takt med at arbeiderne, bøndene og soldatene selv rykket fram, mente

¹²⁵ Mao Tsetung, *Taler på Yenan-konferansen om litteraturen og kunsten* (Oslo: SUF (m-l), 1971), 3.

¹²⁶ *Ibid.*, 3.

¹²⁷ *Ibid.*, 18.

Mao. På daværende tidspunkt var populariseringen den viktigste oppgaven ettersom store deler av folket var analfabeter uten utdanning. I Kina betydde dette prioritering av et svært enkelt formspråk, som skulle skape grunnlaget for mer avansert kunst og litteratur i framtiden.

I et av de mest sentrale kapitlene i talen behandlet Mao kunst- og litteraturkritikk. Kunst og litteratur skulle bedømmes etter to kriterier; det politiske og det kunstneriske. God politisk kunst var kunst som bidro til enhet og kamp for arbeidernes rettigheter, dårlig kunst var kunst som motarbeidet revolusjonen og skapte splid og uenighet blant massene. Det kunstneriske kriteriet bedømte kunstverkenes kunstneriske kvalitet som god eller dårlig. Man hva var forholdet mellom det politiske og det kunstneriske kriteriet? Det måtte være enhet mellom politikk og kunst, mente Mao: ”...enhet mellom form og innhold, enhet mellom det revolusjonære, politiske innholdet og en mest mulig fullkommen kunstnerisk form” Uten kunstneriske kvaliteter hadde kunstverket ingen kraft, og da ville også det politiske budskapet forsvinne. ”Derfor bekjemper vi både tendensen til å skape kunstverker med et feilaktig politisk syn og tendensen til ’plakat- og slagordstil’, som har korrekte politiske syn men mangler kunstnerisk styrke”.¹²⁸

Utsagnet er interessant i lys av debatten om politisk kunst som ble skissert i avhandlingens kapittel 2; og da særlig drøftelsen av propaganda versus kunst. Som det vil framgå, ble Mao sitert på sine påminnelser om farene ved å forsømme den kunstneriske teknikken i samtidens sekundærlitteratur – særlig av Morten Falck. Dette viser at det i alle fall fantes en slags bevissthet om at den kunstneriske kvaliteten ikke skulle ofres for det politiske budskapet – selv om kunsten først og fremst skulle vurderes politisk, og kunstnerens fremste oppgave skulle være å ”virke som mektige våpen for å sammensveise folket og fostre det for å angripe og tilintetgjøre fienden”.¹²⁹

Maos tale videreførte tradisjonen fra SUKP (Sovjetunionens Kommunistiske Parti). Ikke bare fulgte han den offisielle tolkningen av Lenins ”Partiorganisasjon og partilitteratur” og refererte til den flere steder i teksten,¹³⁰ han erklærte han seg også som tilhenger av den

¹²⁸ Ibid., 21.

¹²⁹ Ibid., 3.

¹³⁰ Ibid., 18.

sosialistiske realismen:¹³¹ ”Hvorfor skulle vi ikke lovprise folket, skaperne av menneskets historie? Hvorfor skulle vi ikke lovprise proletariatet, det kommunistiske partiet, det Nye demokratiet og sosialismen?”¹³² Når jeg velger ikke å gå nærmere inn på den sosialistiske realismen her, er det fordi begrepet er lite brukt i de kildene som omhandler kunst i den aktuelle perioden. Den sosialistiske realismen som ideal er imidlertid interessant i undersøkelsen av GRAS-gruppas arbeider. Dette er nærmere redegjort for i kapittel 3.3.4.

3.2.2 *Kunsten i proletariatets tjeneste – noen retningslinjer*

Som tidligere nevnt, ble det i liten grad formulert retningslinjer for kunsten i SUF/AKP (m-l)s partiprogrammer. Jeg har derfor måttet oppsøke andre, sekundære kilder for å finne uttalte normer for en sosialistisk kunst. Som redegjort for i kapittel 1.3.2, finnes det noe relevant stoff i utgivelser av Klassekampen, Profil og Ungsosialisten fra den aktuelle perioden. Jeg vil i det følgende gå gjennom de mest sentrale for å framheve noen av ytringene som kan ha vært retningsgivende for GRAS-kunstnernes silketrykkproduksjon.

Morten Falcks programartikkel ”Om kunsten” i Ungsosialisten nr. 3/1968, var den første i en rekke tekster der Falck skisserte retningslinjer for en sosialistisk kunst. Teksten åpnet med et Mao-sitat: ”I verden i dag er enhver kultur og følgelig også litteraturen og kunsten klassebundet og følger en bestemt politisk linje. En kunst for kunstens skyld, en kunst som står over klassene, en kunst som utvikler seg hinsides politikken eller uavhengig av den, finnes det i virkeligheten ikke”.¹³³

Artikkelens hovedanliggende var kritikk av forskjellige kunstretninger, inndelt etter tema. Kunst som behandlet såkalte allmenngyldige og evige problemer fantes for eksempel ikke, ifølge Falck: ”Hvilke problemer er evige? Det skal godt gjøres å utpeke problemer som er de samme fra tidsalder til tidsalder, fra kulturkrets til kulturkrets, fra epoke til epoke”.¹³⁴ Absurdismen var en annen kategori. Falck plasserte retningens tematikk i senkapitalismen. Spørsmål om menneskelig ensomhet, tingliggjøring, fremmedgjøring og identitets-

¹³¹ Den sosialistiske realismen peker eksplisitt på sosialismen som et nødvendig alternativ. Den er også alltid optimistisk. Den sosialistiske realismen ble slått fast som norm for alle sovjetiske kunstytringer i 1934.

¹³² Tsetung, *Taler på Yenan-konferansen om litteraturen og kunsten*, 19.

¹³³ Morten Falck, ”Om kunsten” i *Ungsosialisten*, 1968, nr. 3: 20.

¹³⁴ *Ibid.*

problematikk, problemstillinger som oppfordret til apati snarere enn til opprør, var anskuelser bare borgerskapet var tjent med. Borgerlig kunst – kunst som blottstilte skjevheter i samfunnet – falt Falck lettere for brystet. En slik kunst kunne sosialistene ta i bruk selv, ved å tilføye kritiske kommentarer om det som ble skildret. Likevel tilfredstilte den ikke behovet for en sosialistisk kunst.

For en sosialistisk kunst fantes ifølge Falck ennå ikke. Han formulerte derfor noen grove retningslinjer for dem som ville skape slik kunst. Falcks hovedkilde var helt åpenbart Maos Yen-an-taler: En sosialistisk kunst måtte påpeke og skjerpe klassemotsetningene, sveise folket sammen mot borgerskapet og framholde at en proletarisk revolusjon under ledelse av et revolusjonært parti var den eneste løsningen. Verkene måtte ha arbeiderklassen som motiv, skildringen skulle virke selvopplevd og framstillingen være allment forståelig. Kunstnerisk kvalitet var heller ikke uvesentlig for Falck, som siterte Maos advarsel mot ”plakat- og slagordstil”.

Falck utdypet behovet for en sosialistisk kunst og litteratur i artikkelen ”Kunsten i klassens tjeneste” i første nummer av Klassekampen (nr. 1/1969). Her gikk han løs på bildene som var utstilt på det nyåpnede Henie Onstad kunstsenter. Ifølge ham var de uforståelige for arbeiderklassen: ”Det er en kjent sak at den meste av det som kalles ”vår tids KUNST” er uforståelig for vanlige arbeidsfolk. (...) Kanskje denne kunsten ganske enkelt ikke er laget for arbeidsfolk? I så fall er det jo ikke så rart at arbeidsfolk ikke forstår noe av den”.¹³⁵ Kunsten er klassebundet, gjentok Falck. Den gir uttrykk for kunstnerens livssyn som igjen er skapt av hans bakgrunn og klassetilhørighet. Derfor er den også alltid politisk.¹³⁶

Som tidligere nevnt markerte Profil nummer 1/1969 litteraturtidsskriftets definitive overgang til et SUF-påvirket kunstsyn. Artikkelen ”Kunsten i proletariatets tjeneste” av Morten Falck står sentralt i denne sammenheng. Den er også senere omtalt som epokegjørende, blant annet av Bendik Wold i artikkelen ”Forskjell på folk og pøbel” i Klassekampen 19. juli 2003.

¹³⁵ Falck, ”Kunsten i klassenes tjeneste”: Upaginert (forfatterens uthevinger).

¹³⁶ Det er interessant å legge merke til at Falck ikke ser dette som en hindring for at kunsten skal kunne fungere politisk. Som beskrevet i kapittel 2, var det nettopp en slik argumentasjon vulgærmarxistene benyttet seg av for å avkrefte kunstens politiske potensial. I artikkelen ”Kunsten i proletariatets tjeneste”: 6, tar Falck eksplisitt avstand fra en vulgærmarxistisk speilteori: ”Kunst er mer enn bare avspeiling. Kunst er påvirkning. For kunst blir ikke kunst før den når ut til andre enn kunstneren.”.

Artikkelen kan betraktes som en utvidet utgave av innleggene i Ungsosialisten og Klassekampen, i det Falck utdypet sine synspunkter om sammenhengen mellom kunst og politikk. Han framhevet at kunstneren selv var et medlem av en klasse. Måten han oppfattet verden på, ville bære preg av hans bakgrunn. Verket ville følgelig inneholde klassebestemte synspunkter, og publikum bli utsatt for en bestemt politisk påvirkning: ”Kunst er agitasjon. Kunsten er altså et politisk våpen”.¹³⁷ Stordelen av kunsten var fortsatt borgerlig, mente Falck, men han syntes å spore at en endring var i gjære. Stadig flere kunstnere begynte, ifølge ham, å se behovet for en kunst på arbeiderklassens premisser.

Resten av artikkelen er en drøfting av hva som må kreves av en sosialistisk kunst – en utvidelse av den korte oppramsingen i Ungsosialisten, og fortsatt sterkt inspirert av Mao: ”Hvordan skal man kunne bruke sin kunst som et våpen i proletariatets tjeneste, for å fremme proletariatets klasseinteresser og bekjempe borgerskapet? Hva betyr det for innholdet? Hva betyr det for formen? Hva betyr det for hele ens stilling som kunstner, for hele ens virksomhet?”.¹³⁸

Falck tok utgangspunkt i dikotomien form – innhold. Når det gjaldt det innholdsmessige, var hovedkravet at kunsten skulle handle om arbeiderklassen. Den skulle gjengi det arbeidende folkets ”liv og kamp, problemer og følelser”.¹³⁹ Borgerskapet skulle bare skildres hvis det var nødvendig å avsløre og blottstille fienden. Kunstneren skulle se med arbeiderklassens egne øyne, fra arbeidernes ståsted. Dette betydde blant annet at hovedinnholdet i kunsten burde være optimistisk, fordi: ”Riktignok vet vi at kampen for sosialismen vil bli hard og uforsonlig (...), men vi vet også at seieren er viss (...). Derfor må vår kunst i grunninnstilling være optimistisk, sjøl om vi ikke skal vike tilbake for å skildre kampens grusomhet og kapitalistenes hemningsløse voldsbruk overfor arbeidsfolk”.¹⁴⁰ Sist, men ikke minst, skulle kunstnerne la kunsten være ”gjennomsyret av en kollektivistisk ånd”.¹⁴¹ Kollektivismen var arbeiderklassens kjennetegn, følgelig skulle den skildres.

¹³⁷ Falck, ”Kunsten i proletariatets tjeneste”: 7.

¹³⁸ Ibid., 7.

¹³⁹ Ibid., 9.

¹⁴⁰ Ibid., 8.

¹⁴¹ Ibid.

Når det gjaldt det formelle, ble kravet om forståelighet gjentatt: ”skal vår kunst kunne tale til arbeiderklassen, er det en absolutt forutsetning at vi bruker en form som letter tilegnelsen av innholdet for arbeiderklassen. Vi må tale arbeiderklassen eget språk, (...) vi må ta utgangspunkt i de arbeidende massenes nivå”.¹⁴² Kunstnerne måtte altså ta utgangspunkt i det faktum at massene ikke var vant til å lese høyverdig litteratur, men konsumerte den ”kunsten” borgerskapet hadde tiltenkt dem: Ukeblader og underholdningsfilmer. Dette betydde imidlertid ikke at kunsten skulle forbli på samme nivå hele tiden. Den skulle, som Mao også beskrev i *Yenan-talene*, høynes i takt med at massenes nivå ble høynet – gjennom den sosialistiske kunsten.

I anmeldelsen ”Kunst som våpen for arbeiderklassen” i *Klassekampen* nr. 2/1969 ble en utstilling av kinesisk keramisk kunst i Oslo vurdert opp mot kravene til en sosialistisk kunst som skissert i de tre omtalte artiklene i *Ungsosialisten*, *Klassekampen* og *Profil*.¹⁴³ Artikkelen er ikke signert, men Falck har bekreftet at han sto bak.¹⁴⁴ Utstillingen ble omtalt i svært rosende former, som et eksempel til etterfølgelse for norske kunstnere som ønsket å gjøre en innsats på folkets side i klassekampen: ”Dette var altså en utstilling av sosialistisk kunst, kunst for folket, og noe fundamentalt forskjellig fra det som vanligvis er å se på kunstutstillinger hertilands. Endelig en utstilling som var interessant for arbeidsfolk!”¹⁴⁵

Anmeldelsen var delt i to, under overskriftene ’Innhold’ og ’Form’. Innholdet ble beskrevet som ”Arbeidere (...) opptatt med vanlige og hverdagslige gjøremål”, ”bøndene opptatt med produksjonen”, ”Arméen (...) i folkets tjeneste”, ”Rødegardistene (...) som ivrig omkranser formann Mao” og ”det kinesiske folks helter (...) helter som er en del av massene og som gir sitt liv for folkets brede lag”. Kunstnerne skildret videre ”Sosialismens og revolusjonens seire i oppbyggingen og utviklingen av Kina”, ”Klassekampen” og sist men ikke minst: ”Symboler på marxismen-leninismen Mao Tsetungs tenkning, kunst som våpen i den ideologiske kampen mot revisjonismen, kunst som har som hovedoppgave å oppmuntre folkets til stadige studier av proletariatets ideologi, kunst som innprenter den politiske linja”.¹⁴⁶ Som eksempel på

¹⁴² Ibid., 10.

¹⁴³ Utstillingen ble etter sigende arrangert av vennskapssambandet Norge/Kina i januar/februar i Oslo i 1969.

Teksten sier ingenting om hvor utstillingen ble avviklet.

¹⁴⁴ Eget intervju med Morten Falck 30. mars 2007

¹⁴⁵ Morten Falck, ”Kunst som våpen for arbeiderklassen”, *Klassekampen*, 1969, nr. 2: Upaginert.

¹⁴⁶ Alle sitater i dette kapittel: Ibid.

sistnevnte trakk Falck fram eksempler på avbildninger av Mao, Maos fødested Shaoshan (stedet der den røde sol gikk opp), rødegardister, studiegrupper, røde faner og gjengivelser av Mao-sitater.

Formkapitlet ble innledet med Maos formaning om viktigheten av å unngå ”plakat- og slagordstil”. Falck vurderte utstillingen som overveiende formalt tilfredstillende: ”...så godt som alt, langt over 90% av de utstilte gjenstandene, har en form som er så god at alle innvendinger visner på tungen”.¹⁴⁷ Til slutt oppsummerte han alt som *ikke* var representert på utstillingen – altså alt som stred mot en sosialistisk kunst. For det første; elendighet, håpløshet og fortvilelse (den sosialistiske kunsten skulle være optimistisk), for det andre; abstrakte kunstverker (fordi sosialismen dreide seg om mennesker, ikke geometriske former, og fordi en sosialistisk kunstner visste at innholdet var det viktigste) og for det tredje; sjelevaler og kjærlighet (fordi det fantes en million viktigere oppgaver enn enkeltindividets følelser).

Den siste sentrale teksten er lederen i Profil nr. 4/1970 som i sin helhet var viet plakatkunst. Igjen er forfatteren anonym, men Morten Falck sitter i redaksjonen i den aktuelle årgangen og har bekreftet han at han også sto bak denne.¹⁴⁸ Plakatkunsten ble her trukket fram som et godt eksempel på arbeiderklassekultur. Den var ”...egnet til agitasjon, den spres og slås opp over alt. Den har et klart budskap med tekst og figur og fanger lett oppmerksomhet”.¹⁴⁹ Plakaten ble brukt på begge sider i klassekampen, men oversikten i Profil behandlet kun revolusjonære plakater som beskrev arbeiderklassens kamper fra de siste 100-150 årene: Plakatkunst fra den unge Sovjetstaten, fra den spanske borgerkrig og fra folkets Kina og Albania ble trukket fram som ”en inspirasjon i kampen til det arbeidende folk, en kamp den gjenspeiler”.¹⁵⁰ Falck avsluttet med en visjon om at norske kunstnere skulle delta i kampen gjennom plakatkunst.

Spesialnummeret ble, ifølge Falck, laget for å vise hvor enkle mange gode plakater kunne være og ”hvordan en med enkle midler kan lage slagkraftige plakater (...) slik at en kan få en mer effektiv norsk plakatkunst, og få den til å bli en integrert del i den felles kampen”.¹⁵¹ Det

¹⁴⁷ Ibid. Det sies imidlertid ingenting om hva som mangler i de resterende 10%.

¹⁴⁸ Eget intervju med Morten Falck 30. mars 2007

¹⁴⁹ Falck ”Leder”: 2.

¹⁵⁰ Ibid, 3.

¹⁵¹ Ibid.

er symptomatisk at forfatteren unnlater å gå nærmere inn på plakatenes kunstneriske kvaliteter, men fokuserer på de politiske budskapene. De avbildede plakatene (og plakatkunst generelt) er heller ikke drøftet opp mot Maos krav om å unngå ”plakat- og slagordstil”, selv om mange av dem nok ville falt gjennom ved en slik vurdering. Man må derfor kunne tolke lederen som en oppfordring til norske kunstnere, der plakatmessige forenklete figurasjoner og agitatoriske symbol- og slagordpregede bilder ble framholdt som idealer for framtidens sosialistiske kunst.

I hvilken grad kan man betrakte Morten Falcks tekster ovenfor som programerklæringer for ml-bevegelsen? Falcks rolle som talsmann for en partilinje, har aldri blitt eksplisitt bekreftet. Han mener imidlertid selv at han var en representant for en felles linje, og at de nevnte artiklene var et ledd i utformingen av et slags partiprogram.¹⁵² Det er heller ingen kilder som indikerer at verken partiledelsen eller samtidige kulturarbeidere hadde innvendinger til det Falck hevdet. Det finnes ingen tilsvar på trykk, og lite som tyder på at tekstene førte til offentlig debatt i andre medier. Relevante tekster i senere utgivelser av både Klassekampen og Profil bygger dessuten overveiende på det Falck hevdet om kunstens rolle i et sosialistisk samfunn.

Det hører likevel med til historien at tidligere ml-ere i ettertid har benektet at partiet hadde noen innvirkning på hva kunstnerne og forfatterne skapte. I sin bok om ml-bevegelsen hevder Pål Steigan at: ”Enkelte hevda at forfatterne skreiv på kommando fra sentralkomiteen i AKP(m-l). Det blei hevda at de dreiv "hoffpoesi" for AKP. Det blei hevda at de blei dirigert inn i en helt bestemt skrivestil, en slags kraftsosialrealisme. Påstanden er latterlig. Det blei aldri innført noen "partinorm" i skrivestilen”.¹⁵³ Steigan innrømmer likevel at det fantes visse normer: ”...dette betyr sjølsagt ikke at AKP har vært uten kulturpolitisk holdning. Vi har et slags kulturprogram, som vel kan sammenfattes i begrepet "Tjen Folket". Lenger ut i teksten medgir han også at kunstnerne ikke var fullstendig fristilt i forhold til partiet: ”...det skal innrømmes at på midten av syttitallet eksisterte det tendenser i retning av at partiet skulle

¹⁵² Eget intervju med Morten Falck, 30. mars 2007. At Falck hadde autoritet innad i partiet, bekreftes av tidligere ml-er Harald Skjønberg som beskriver Falk som en ”ideologisk førerskikkelse, når det er kunst og kunstnere det skal menes noe om”. Se boken *På parti med Stalin?: Den merkelige historien om MLernes storhetstid* (Oslo: Gyldendal, 1990), 18.

¹⁵³ Steigan, *På den himmelske freds plass*.

være 'øverste kunstdommer'".¹⁵⁴ Selv de som avviser at ml-bevegelsen oppstilte formelle bindinger for kunstnerne, anerkjenner således at det fantes kvalitative krav til tidens kunstneriske virksomhet.

3.3 ML-IDEOLOGI I GRAS-KUNSTNERNES SILKETRYKK

GRAS-kunstnerne brøt ned skillet mellom kunst og politikk, og ga disse samfunnsområdene én felles ytringsform. Engasjementet i dagsaktuelle konflikter gjennomsyret gruppas silketrykk. Kunstnerne tok klart standpunkt mot USA, Vietnamkrigen og norsk EF-medlemskap, og mobiliserte til støtte for arbeidernes sak. Ideologien var imidlertid ikke bare tilstede i bildenes litterære innhold, den var også utgangspunktet for gruppas valg av form. Budskapet skulle nå ut til folket, og bildene måtte være tilgjengelige og fattbare. For å oppnå dette, benyttet kunstnerne gjenkjennelige symboler, approprierte elementer fra massemedia og et figurativt billedspråk.

Jeg vil i det følgende drøfte GRAS-gruppas bilder opp mot de eksplisitte kravene til en sosialistisk kunst som er skissert ovenfor; hos Mao, men først og fremst hos Morten Falck. Som det vil framgå, kan trekk ved både det formale og det innholdsmessige i GRAS-kunstnernes silketrykk knyttes opp mot ml-bevegelsens visjon om en kunst i samfunnets tjeneste.

3.3.1 *Kunst er et politisk våpen*

Denne avhandlingens tittel, den revolusjonære parolen "Bildene er mitt våpen" stammer fra Willi Storn.¹⁵⁵ Utsagnet kunne meget vel stått som en programerklæring for hele GRAS-gruppas virksomhet: Kunsten skulle brukes i kampen for å vekke, belære og påvirke allmennheten. For Storn var ikke den eneste av GRAS-kunstnerne som var opptatt av kunstens potensial som politisk vekker. I 1969 skrev han innlegget "Lesetekster for enhver" sammen med Per Kleiva og Jan Radlgruber. Teksten, som ble trykket i antologien *Kunst – for mennesket eller museet?*, besto av en transkribert samtale om kunstens politiske potensial: "Kunsten er et våpen som kan få den underliggende fascisme i det kapitalistiske system frem i

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Uttalt under en utstilling i Bergen i april 1972. Se Renberg m.fl., *Willi Storn*, 106.

lyset (...) Kampen mellom fattig og rik pågår over hele verden. Skal kunstneren bare sitte og se på?”.¹⁵⁶

Budskapet traff en nerve i tiden. Et engasjement i samtidens problemer følte uunngåelig for mange kunstnere, og kunsten følte irrelevant hvis den ikke gjenspeilte dette engasjementet. Harald Flor beskrev utviklingen i 1960- og 1970-tallets kunst i en artikkel i *Syn og Segn* i 1972: ”Generelt kan ein vel seie at interessefeltet har flytta seg noko frå formalaspekt til innhaldsaspekt, m.a.o. dreiar det seg ikkje først og fremst om det innbyrdes forholdet mellom dei eindskilde ledda i kunstverket, men om korleis og i kva grad kunstverket som heilskap står i forhold til den røyndommen det stig fram i”.¹⁵⁷ Kunsten påtok seg altså rollen som rettleder og vekker, og med en slik korrigerende funksjon var det, i vid forstand, kunst i samfunnets tjeneste Harald Flor beskrev. De unge opprørerne var overbevist om at ’kunst er politikk’; å ikke bruke kunsten til å vekke og bevisstgjøre, ville være det samme som å løpe de reaksjonæres ærend.

Det instrumentelle kunstsynet var imidlertid ikke i seg selv revolusjonerende i nasjonal sammenheng. Som Hans-Jacob Brun beskrev det i artikkelen ”I den beste hensikt – et perspektiv på norsk etterkrigskunst”, har norsk kunst fra begynnelsen av sett seg selv som en ”byggende, korrigerende, veiledende kraft. Som et instrument i arbeidet for et bedre liv”.¹⁵⁸ Det nye var at kunstneren, på slutten av 1960-tallet, fikk en helt bestemt plass i samfunnet. Hun/han gikk over til å se seg selv som en fagarbeider med spesielle forpliktelser overfor sine medborgere. Kunsten ble formålstjenlig i takt med sosialistiske idealer, formulert av Mao og senere av ml-bevegelsen: Den ble ”Brukerorientert, men anti-kommersiell!”.¹⁵⁹

At kunsten kunne og burde ha en klar funksjon i kampen for politisk bevisstgjøring, var således en generell oppfatning i perioden. Det var imidlertid GRAS-gruppa som sterkest tok til orde for å bruke kunsten aktivt i den politiske kampen, og som klarest lot det komme til

¹⁵⁶ Per Kleiva, Jan Radlgruber og Willi Storn ”Lesetekster for enhver” i *Kunst – for mennesket eller museet: En antologi*, 9-13 (Oslo: Gyldendal, 1969), 9/13. Teksten er stilet som en samtale mellom de tre kunstnerne. Den avslører imidlertid bare unntaksvis hvem som sier hva, og man må derfor kunne tolke utsagnene som fellesytringer.

¹⁵⁷ Flor ”Kunst og politikk”: 428-429.

¹⁵⁸ Brun, ”I den beste hensikt – Et perspektiv på norsk etterkrigskunst”: 85

¹⁵⁹ *Ibid.*, 90

uttrykk i verkene sine. Og selv om det ikke foreligger sikre bevis for at kunstnerne oppfordringer var diktert av ml-bevegelsen, er det på det rene at likheten i uttrykksform og argumentasjon er iøynefallende. Det er vanskelig ikke å lese GRAS-kunstnerne paroler i lys av Morten Falcks epokegjørende artikkel i Profil i 1969, der kunstnerne nettopp ble oppfordret til å bruke kunsten som politisk våpen: ”Den er et politisk våpen enten kunstneren vil det eller ei, i kraft av sin funksjon, sitt vesen”.¹⁶⁰

3.3.2 Kunst i folkets tjeneste

Hvis kunsten skulle ha en funksjon i samfunnet, måtte den imidlertid være forståelig. Dette kravet sto sentralt hos ml-bevegelsen, men også hos GRAS-kunstnerne. Pål Steigan forteller om en 1. mai-demonstrasjon i Oslo på slutten av 1960-tallet, der en kunstner gikk under parolen ’Fantasien i folkets tjeneste’.¹⁶¹ Kunstneren navngis ikke, men hans eller hennes identitet er heller ikke så sentral i denne sammenheng. Poenget er å illustrere en samtidig holdning til *hvilket* formål kunsten skulle tjene. Som vist ovenfor, var et av de mest sentrale kravene formulert av Mao, og senere av Morten Falck, at kunsten skulle tilpasses folkets nivå.

I august 1969 ble den 10. internasjonale kunstkritikerkongress avviklet på Høvikodden. En gruppe kunstnere dannet ’aksjon kritiker’ og demonstrerte utenfor Henie Onstad Kunstsenter. Blant hovedmennene var flere av kunstnerne som senere samme år skulle forme GRAS-gruppa: Per Kleiva, Anders Kjær, Willi Storn og Morten Krohg. Et notat ble sendt ut forut for kongressen. Her ble kunstkritikerne blant annet beskyldt for å bidra til å opprettholde avstanden mellom publikum og kunst: ”...tiden er inne for til å befordre en kunst som kan være en del av det alminnelige menneskelige miljø. Han [kritikeren] gjør lite eller ingenting for å aktivisere en mer sosial holdning i formidlingen og berører ikke kunstens samfunnsmessige funksjon”.¹⁶²

Kunstnerne som hadde vært aktive i kritikeraksjonen i 1969, samlet seg om samme standpunkt også etter opprettelsen av GRAS. Opprøret mot en vanskelig tilgjengelig kunst som dyrket estetiske verdier til glede for borgerskapet; kunst som gikk i kapitalens tjeneste

¹⁶⁰ Falck, ”Kunsten i proletariatets tjeneste”: 7

¹⁶¹ Steigan, *På den himmelske freds plass*.

¹⁶² Morten Krohg, ”Kritikeren og samfunnet”, Aksjon kritiker 1969.

istedenfor å henvende seg til folket lå til grunn for at gruppa i det hele tatt oppsto. Den felles opposisjonen mot det etablerte gjorde at kunstnerne gikk sammen i et kollektiv for å skape kunst tilpasset folkets behov. Et seminar avholdt på Krøderen høsten 1971 hos Anders Kjær hadde "Folkets kultur" på dagsorden.¹⁶³ Willi Storn uttalte senere at "Målsetningen var 'kunst for folket' med våre kunstneriske/politiske tolkninger".¹⁶⁴

Med 'kunst til folket' mente imidlertid GRAS en helt annen form for tilgjengeliggjøring enn den sosialdemokratiske allmenndannelsen av befolkningen som hadde vært forsøkt på begynnelsen av 1900-tallet. Den idealistiske organisasjonen 'Kunst på arbeidsplassen', grunnlagt av fabrikkeieren og kunsthistorikeren Harry Fett, hadde stått sentralt i så måte. Fetts initiativ om å utplassere kunst på arbeidsplassene var utvilsomt velmenende.¹⁶⁵ GRAS oppfattet det derimot som et forsøk fra borgerskapet på å tre sitt kunstsyn ned over hodene på arbeiderne, og det ble nådeløst harselert over av Morten Krohg i trykket *Folkets kunst?* (1971) [Fig. 18].

Bildet viser Harry Fett i det han overrekker et maleri av en renessansefyrste til en gruppe arbeidere som betrakter seansen med lua i hånda. Fotografiet trykket er basert på ble, ironisk nok, benyttet som egenreklame for 'Kunst på arbeidsplassen' inntil Krohg laget sin parafrase: Rosa fargenyanser i ansiktene til Fett og renessansefyrsten understreker kontrasten mellom dem og arbeiderne, og teksten 'folkets kunst?' poengterer hvor fremmedgjørende motivet i bildet er. Krohgs omarbeiding av det tilsynelatende harmløse fotografiet gjorde det til et symbol på klasselinjen versus den borgerlig-humanistiske linjen i kulturlivet. *Folkets kunst?* er bærer av et klart politisk budskap: Det som ble kalt for kultur var et uttrykk for borgerskapets symbolske makt og bidro til å legitimere at denne klassen fortsatt skulle ha en privilegert plass i samfunnet.

Filosofien var altså klar; i samsvar med ml-bevegelsens krav var det allmenn enighet om at folket var kunstneres målgruppe. Kunsten skulle tilpasses og rettes mot dem, den skulle

¹⁶³ Flor, "Politisk grobunn for billedmessig mangfold", 7.

¹⁶⁴ Sitat Willi Storn i *Grafiker-gruppen GRAS 25 år etter*, 17.

¹⁶⁵ "Kunst vil man ha der folk møtes, de store masser samles. Man merker, hvorledes litt etter litt en saadan kunst vil vokse frem – skoler og kirker, hospitaler og jernbanestationer, raadhouse og kommunelokaler vil smykkes" Sitat etter Harry Fett i "Opgaver", *Kunst og kultur*, 1911: 273.

lages på deres premisser slik at de slapp å bli pådyttet kunst som var laget for borgerskapet og som formidlet dets idealer. Utfordringen var hvordan arbeidernes kunst skulle utformes. Hvilke strategier skulle man benytte? Motivmessig gjaldt det å benytte et klart og tydelig billedspråk; enkel figurasjon med en klar politisk slagside – for eksempel slik Morten Krohg gjorde det i *Folkets kunst*? I tillegg måtte kunstverkene være billige slik at folk flest hadde råd til å kjøpe dem. Det er disse strategiene jeg vil se nærmere på i det følgende.

3.3.2.1 Politiske symboler

GRAS-gruppas målsetning om å bevisstgjøre folk, gjorde det som nevnt nødvendig å anvende en lett tilgjengelig form. I sin artikkel ”GRAS og den politiske virkeligheten” anser Inger M. Renberg GRAS-kunstnerens bruk av tydelige symboler, som militærstøvler, FNL-flagg og røde faner, som utslag av en slik strategi. Disse politiske symbolene, som ikke nødvendigvis gir meningsfylte assosiasjoner til dagens publikum, var åpenbare på 1970-tallet. De var en del av en felles kulturell kontekst som ble befestet gjennom visuelle medier; aviser, tidsskrifter, TV og film.

Renberg bruker ordet ’politisk symbol’ uten å gå nærmere inn på dets betydning. I sin bok *Politisk kommunikasjon* kommer Daniel Heradstveit og Tore Bjørgo med følgende definisjon av politiske symboler: ”Noe av det som kjenneteiknar slike symbol er at dei er ”kollektive” representasjonar, dvs. at dei er kulturelle og ikkje private, samtidig som dei kan bety fleire ting på ein gong, ulike ting for ulike personar, og forskjellige ting i ulike situasjonar”.¹⁶⁶ Heradstveit og Bjørgo hevder også at symboler i større grad enn tegn – som har en entydig mening – appellerer til følelseslivet. De er derfor mer egnet til å drive folk til handling. Forfatterne understreker imidlertid at det er viktig å huske at et symbol ikke har kraft i seg selv, men må brukes i ulike sammenhenger og gjennom dette få nye betydninger og følelser knyttet til seg.

GRAS-gruppas silketrykk er fulle av slike symboler. Per Kleivas *Helsing til Ho Chi Minh* (1969) [Fig. 1] er en visuell fortolkning av flagget til FNL (Nasjonal Frigjøringsfront), den vietnamesiske revolusjonære bevegelsen som spilte en sentral rolle i kampen mot USA.

¹⁶⁶ Daniel Heradstveit og Tore Bjørgo, *Politisk kommunikasjon: introduksjon til semiotikk og retorikk* (Oslo: Tano, 1992), 89

Flaggets sedvanlige gule stjerne er omgjort til en lotusblomst, det orientalske frihetssymbolet, noe som bidrar til at bildet framstår som en fredshilsen og en hyllest til den nylig avdøde geriljalederen Ho Chi Minh. I triptyket *Blad frå imperialismens dagbok I, II og III* (1971) [Fig. 2] tar Kleiva i bruk tre ulike symboler som hver for seg og samlet viser til det militære ødeleggelsesmaskineriet som ble forbundet med moderne krigføring, og spesielt med Vietnamkrigen. Et uspesifisert landskap utgjør bakgrunnen i alle tre, men øverste del av bildene er forskjellige; det ene viser seks par soldatstøvler som marsjerer i takt, det andre syv helikoptre og det tredje en soppformet atomsky. I *Amerikanske sommerfuglar*, (1971) [Fig. 3] er de samme helikoptrene påført sommerfuglvinger. Insektvingene symboliserer frihet, ynde og uskyld – og blir en grotesk motsats til de flyvende krigsmaskinene med sin truende, absolutte og dødbringende makt.

Anders Kjærs *Requiem* (1971) [Fig. 9] tar utgangspunkt i et annet gjenkjennelig symbol. Et fotografi av revolusjonshelten Che Guevara er projisert på en rektangulær stele som framstår som en gravstøtte. Støtten belyses av en gul, orange og rød sol, som er utformet som en målskive. Bildet er laget fire år etter at Che Guevara døde i Bolivia, og framstår som et minne om en av tidens kultfigurer som sto som et symbol for kommunisme og frigjøring. Også i det tidligere nevnte *Ny morgen* (1971) [Fig. 10] tar Kjær utgangspunkt i et sosialistisk ikon. Mao Tsetung, innrammet i en glødende sol, stiger opp over et nypløyet jorde. Bildet lyser – bokstavelig talt – av framtidsoptimisme.

Arbeiderbevegelsens røde flagg er nok et symbol som går igjen i flere av silketrykkene fra perioden. I Per Kleivas *Frigjering* (1971) [Fig. 4] vaier flagget i vinden foran det samme landskapet som ble brukt i *Blad frå imperialismens dagbok I-III*. Øverst i billedplanet er en intrikat labyrint, hvis veier synes å føre inn til det røde flagget – inn til frigjøringen. I Morten Krohgs *Rød fane* (1972) [Fig. 20], som senere ble laget som illustrasjon i bladet Røde Garde, går en gjeng ungdommer arm i arm med det røde flagget hevet.

Amerikanske flagg er også representert i flere av silketrykkene. Som beskrevet nedenfor, førte særlig Vietnamkrigen til en gryende anti-amerikanisme som eskalerte på begynnelsen av 1970-tallet. GRAS-kunstneres holdning til USA illustreres gjennom flaggets rolle i komposisjonene. Mens de røde arbeiderbevegelsesflaggene symboliserer frihet og framtidsoptimisme, er de amerikanske utelukkende satt inn i sammenhenger med negativt fortegn. Dette gjelder

for eksempel Morten Krohgs *U.S INRI* (1971) [Fig. 16], der et stilisert flagg er flankert av en fotoreproduksjon som viser drepte vietnamesere fra My Lai. Flaggets sedvanlige stjerner er erstattet av en framstilling av Jesus på korset. Mellom stripene skimtes kardinal Spellmans proklamasjon ”Våre tropper er Jesu Kristi soldater i Vietnam”.¹⁶⁷ Krohg påpeker dobbeltmoralen i uttalelsen, og understreker USAs maktarrogante forhold til egen og andres frihet. ’Stars and stripes’ spiller også en sentral rolle i silketrykkene *Do you know how to reach the influential Californian market* (1971) [Fig. 15] og *Welcome home, soldier, USA is proud of you* (ca. 1971) [Fig. 19] av samme kunstner. På samme måte som *U.S INRI* er disse formulert som refsende kritikker mot USAs krigføring i Vietnam.

Kritikken mot USA ble etter hvert utvidet til også å omfatte kapitalisme og massekonsum. I to bilder av Victor Lind er fotoreproduksjoner fra massakre i Vietnam – i seg selv talende symboler i perioden – satt opp mot symboler for det amerikanske overflodssamfunnet. I *Alle ting har to sider* (1972) [Fig. 26] benytter Lind en amerikansk femdollarseddel som talende symbol, og i *My Love My Lai* (1971) [Fig. 21] er kapitalismens tomhet illustrert gjennom en halvnaken, glamorøs kvinne som byr seg fram ved å spille på seksuelle stereotyper. Den samme symbolikken er tatt i bruk i Willi Storns *Ofring* (1971) [Fig. 33], der en madonna-liknende, vestlig kvinne stiger opp mot himmelen omgitt av en noe som kan minne om en mandorla – den tilspissede glorien som ofte omslutter hellige personer i religiøse malerier. Under kvinnen kaver skadete og lidende soldater i gjørmehavet. I *Fredselskeren* (1971) [Fig. 30] kommenterer Storn dagens virkelighet med en smilende amerikanske millionær som hovedmotiv.¹⁶⁸ Den middelaldrende, bebrillede ’Fredselskeren’ sitter i forgrunnen ved et dekket bord, mens servitørene i mellomgrunnen skjærmer ham for en verden av menneskelig nød i bakre del av billedrommet.

Fredsduen er også et symbol som går igjen, særlig hos Willi Storn. Den figurerer i det allerede omtalte silketrykket *Fredselskeren* og i bildet *Den gale fredsdue* (1971) [Fig. 32], der Storn påpeker duens håpløse kamp for fred. Det samme krigsherjede landskapet som i *Ofring* utgjør nederste del av arbeidet. I øvre del svever fredsdue – hjelpeløs i møte med det menneskeskapte helvetesscenariet. Nok et talende symbol, om enn ikke like entydig som

¹⁶⁷ Kardinal Spellmann var erkebiskop i New York fra 1939 til 1967

¹⁶⁸ Renberg, Inger M. ”I Gras og den politiske virkeligheten”, *Amerikanske Sommerfugler: GRAS, politikk og pop*, 23-27 (katalog til utstilling i Rogaland Kunstmuseum, Stavanger, 2003), 25.

fredsduen, er kniven som tas i bruk av Per Kleiva i silketrykket *Knivbilde* (1973) [Fig. 5]. *Arbeidermakt* var den opprinnelige tittelen, inspirert av Mao-sitatet ”makten vokser ut av geværløpet”. Denne skapte imidlertid for entydig negative forestillinger omkring arbeiderklassens potensielle maktovertak. Kleiva var dessuten redd for å bli oppfattet som voldsromantiker. Trusselen skulle ligge som en undertone, illustrert gjennom moraknivens blad som bryter den blanke vannflaten.¹⁶⁹

En strategi for å gjøre kunsten tilgjengelig for folket – for å få publikum til å forstå – var altså å benytte velkjente symboler for å formidle datidens politiske kampsaker. Ifølge Heradstveit og Bjørge er dette en velkjent framgangsmåte i situasjoner kjennetegnet av konflikt, usikkerhet og krise, fordi ”symbola dreg klare grenser mellom dei som er med oss, og dei som er mot oss, mellom godt og vondt, sanning og løgn, rettferd og utbyting”.¹⁷⁰ Som understreket ovenfor, var talende ikonografi også et av virkemidlene Morten Falck oppfordret kunstnerne til å ta i bruk for å skape ”kunst som innprenter den politiske linja”.¹⁷¹ Flaggene, våpnene og ikonene som arbeiderne kunne kjenne igjen fra marxistisk litteratur og massemedia, ble bevisst benyttet for å nå et lavt utdannet publikum. Som Falck gjentok i flere av sine artikler, ”vi må ta utgangspunkt i folkets nivå”.¹⁷²

3.3.2.2 Fotografisk forelegg

Fotografisk billedmateriale var, på samme måte som de omtalte symbolene, noe folket var fortrolig med. Alle leste aviser, og gjennom appropriert, fotografisk materiale ble GRAS-gruppas budskap gjenkjennelig og således enklere å forstå. Silketrykksmediet ga mulighet til å trekke sentrale, samtidige begivenheter direkte inn i bildene, og det grove rasteret ga inntrykk av aktualitet og umiddelbarhet. Morten Krohg benyttet et avisbilde av Harry Fett som utgangspunkt for sitt *Folket kunst?* og Per Kleiva brukte, ironisk nok, pressefotografier fra franske og sveitsiske magasiner i Vietnam-bildet *Amerikanske sommerfuglar*.¹⁷³ Også silketrykk som Anders Kjærs *Requiem* og Willi Storns *Fredselskeren* er basert på dokumentarisk materiale – om enn med svært forskjellig resultat. Mens Kjærs bilde er en

¹⁶⁹ Renberg m.fl., *Per Kleiva*, 64.

¹⁷⁰ Heradstveit m.fl., *Politisk kommunikasjon: introduksjon til semiotikk og retorikk*, 97.

¹⁷¹ Falck, ”Kunst som våpen for arbeiderklassen”: Upaginert.

¹⁷² Se blant annet Falck, ”Kunsten i proletariatets tjeneste”: 10.

¹⁷³ ”Kleiva griper tak”, *Klassekampen*, 1999, 13. april: 20

kombinasjon av Alberto Kordas kjente Che Guevara-portrett og en abstrahert landskapsskildring, består Storns bilde av diverse avisutklipp i en kompleks komposisjon.

Noen av referansene var umiddelbart gjenkjennelige, som for eksempel portrettene av Mao og Che Guevara, og bildet fra My Lai [Fig. 39] som gikk verden over og ble stående igjen som et symbol for amerikanernes nedslakting i Vietnam. Sistnevnte fotografi ble blant annet brukt som utgangspunkt i Victor Linds *My Love My Lai* og Morten Krohgs *U.S. INRI*. Andre forelegg skapte mindre gjenkjennelse, men gjorde likevel inntrykk gjennom skildringer av voldshandlinger og overgrep. Et pressefotografi fra opprøret i Newark [Fig. 40] viser en 13 år gammel jente som er slått ned av politiet – og en reporter som forsøker å intervjuer henne. I Morten Krohgs silketrykk *Hot Summer – Newark 1967* (1971) [Fig. 17] er bildet kombinert med en bearbejdet sjamporeklame og teksten ”Summer Blonde – vask sommeren inn i håret!”, som understreker kontrasten mellom kvinnene i øvre og nedre billedrom.

GRAS-kunstnerne brukte imidlertid ikke bare nyhetsfotografier som utgangspunkt. Flere av kunstnerne arbeidet også med kombinasjoner av delvis arrangerte fotografier og tekst. Willi Storns *...framtida vår* (Udat.) [Fig. 35] er et godt eksempel: To små barn stirrer ut mot betrakteren med teksten ”...framtida vår” i nedre billedkant. Det samme gjelder *Kamp gir seier* (Udat.) [Fig. 38], der en mor med et barn på armen illustrerer tittelteksten. Storn sto også bak silketrykkene *Vi krever fiskerigrensen utvidet* (1974) [Fig. 37] og *La jorden blomstre, la barna le* (1973) [Fig. 36], mens Victor Lind laget *Støtt Jøtul-arbeidernes streik* (Udat.) [Fig. 28] med utgangspunkt i et bilde han hadde tatt på oppdrag fra AKP. Jøtulsaken hadde fått bred omtale i media med en rekke avisforsider og utførlig dekning på Dagsrevyen. Linds silketrykk refererte således til en helt bestemt politisk konflikt, og han framførte sitt budskap gjennom et fotografi som visuelt sett skapte assosiasjoner til et virkelighetsnært pressebilde.

Mens tekstene i bildene nevnt ovenfor var korte og slagordspregete, eksperimenterte kunstnerne også med kombinasjoner av fotografi og lengre tekstutdrag. Anders Kjær fikk blant annet positiv respons for sitt individuelle samarbeid om store silketrykk med litterære bidrag av ml-forfattere som Stig Holmås og Torstein Bugge Høverstad. Eksempler på dette er *Streikevakt* (1972) [Fig. 14] og *Tenke på i morgen* (1972) [Fig. 13], der diktene er satt i sammenheng med fotografiske skildringer av henholdsvis streikende arbeidere og en fengselsgård.

3.3.2.3 Formatets betydning

Diskusjonene omkring kunstens samfunnmessige betydning var ikke bare knyttet opp mot hvordan innhold og budskap skulle tilpasses målgruppen. Også andre virkemidler ble tatt i bruk for å nå folket. Det var for eksempel ikke primært for å spare penger at GRAS-gruppa valgte silketrykket som medium. En vel så viktig grunn var at mediet hadde plakatens format, noe som passet utmerket til GRAS-gruppas enkelhet i budskap og innhold. Dessuten var den effektive produksjonsmåten en rask og rasjonell måte å mangfoldiggjøre bilder på. Kjøpet av silketrykkspresen var altså en bevisst strategi for å spre kunst til folket. Det økonomiske aspektet var imidlertid av betydning. Dyre mellomledd, som lett favoriserte visse typer kunst til fordel for andre, ble sløyfet, og produktene ble billigere og lettere tilgjengelig for arbeiderne som potensielle kjøpere. At kunsten var ment for mange, viste seg således i en bevisst prispolitikk. Gruppa gikk til og med til det skritt å fastsette maksimumspriser på silketrykkene for å sabotere ideen om kunst som en opphøyd og eksklusiv glede for borgerskapet.¹⁷⁴

Valget av silketrykket som medium gjorde at flere av GRAS-gruppas arbeider ble behandlet som umiddelbare innlegg i den offentlige debatt. Framfor å rammes inn i glass og ramme, ble de hengt opp på stolper og vegger – på samme måte som simpelt informasjonsmaterieil. Parolen 'Kunsten ut til folket' ble altså praktisert bokstavelig gjennom ulovlige klistreaksjoner av original plakatkunst: "Vi var ute etter å snakke direkte til folk, nå ut med kunsten vår. Derfor laget vi også silketrykk som ikke var så vanskelig å lage, og som raskt kunne trykkes opp i mange eksemplarer med god kvalitet".¹⁷⁵

GRAS-kunstnerne optimisme var stor med hensyn til billedkunstens potensial som allmenn kommunikasjonsform. Dessverre slo ikke visjonene til, noe som ikke minst skyldes at gruppa hadde en snevrere kontaktflate enn medlemmene likte å tro. Noen bred utbredelse fikk silketrykkene aldri, og kjøperne var snarere institusjoner (med Nasjonalgalleriet i spissen) enn folk flest. Anders Kjær kom med et hjertesukk i Bergens Tidende høsten 1971. Han forsto at de han ville henvende seg til reagerte negativt på kunst generelt fordi: "De vet at kunst er finkultur, noe som vanligvis er forbeholdt overklassen. (...) [D]eres kontakt med kunst er ofte

¹⁷⁴ Blant annet ble den komplette 71-mappen solgt for kr 1500,-

¹⁷⁵ Børre Haugstad, Intervju med Morten Krohg og Victor Lind i "Rød plakatkunst", *VG*, 2003, 6. juli: 52

et trykk av en sigøynerpike som de kan få for en billig penge”.¹⁷⁶ Populariteten var da større innen unge, urbane og likesinnede kretser – ifølge Willi Storn stort sett studenter som ville synliggjøre sitt ståsted.

GRAS-gruppa nådde altså først og fremst de som i utgangspunktet delte deres visjoner, ikke de som skulle opplyses om dem:

”Personlig hadde jeg en visjon. Kunst skulle være allemannseie. Billig tilgang i supermarkedene for alle. Muligens romantisk sprøyt og svada. Har folket behov for kunsten, som de verken har ønske om eller forståelse av? I hvert fall kunne vi og våre familier ikke leve av ’kunst for folket’. Ikke i en verden der alle lover dreier seg om materialismen, der en selv er delaktig”.¹⁷⁷

3.3.3 Sentrale kampsaker

GRAS’ overordnede prosjekt var at kunsten skulle være for folket. Kunstnerne bestrebet seg på å framføre budskapene klart og tydelig, og de praktiserte en bevisst prispolitikk. Flere av dem ytret et ønske om å lage kunst som knyttet seg til vanlige menneskers daglige erfaringsgrunnlag, framfor bilder tilpasset et velutdannet og museumsvant publikum: ”Folk (...) snarere enn den travle forretningsmann”.¹⁷⁸ For å nærme seg arbeidere forsøkte de å komme på talefot med dem for å utveksle erfaringer og motta råd. Men de engasjerte seg også direkte i konflikter, blant annet ved å lage transparente til bruk i demonstrasjoner.¹⁷⁹

Kunstnerne så seg altså som en slags representanter for folket, i overensstemmelse med ml-bevegelsens kriterier, formulert av Morten Falck, om at de måtte gjøre en innsats på grasrotnivå for å fremme arbeidernes rettigheter og bekjempe borgerskapet. Men hva med innholdet? Hva handlet bildene om? Falck mente, som referert tidligere, at et innholdsmessig hovedkrav til en sosialistisk kunst måtte være at den handlet om arbeiderklassen. Den skulle skildre det arbeidende folket sett med arbeiderklassens egne øyne, fra arbeidernes klassestandpunkt. Oppfylte GRAS-kunstnerne dette kravet?

¹⁷⁶ Even Hebbe Johnsrud, Gunnar Sørensen og Bjørn Melbye Gundersen, *Norsk maleri 70-tallet* (Oslo: Tanum-Norli, 1980), 10.

¹⁷⁷ Sitat Willi Storn i *Grafiker-gruppen GRAS 25 år etter*, 17.

¹⁷⁸ Urnes: ”Et glimt av GRAS”, 10.

¹⁷⁹ Johnsrud m.fl., *Norsk maleri 70-tallet*, 30.

3.3.3.1 Kunstneren og arbeideren

Gruppas arbeider viser at de langt på vei fulgte Falcks oppfordring. Flere av GRAS-kunstnernes silketrykk handler nettopp om arbeideren og hans/hennes rettigheter. Victor Linds nyss nevnte bilde *Støtt Jøtul-arbeidernes streik* refererer til en helt bestemt konflikt, nemlig industriarbeidernes kamp for bedre arbeidsvilkår. Willi Storns *Vi krever fiskerigrensa utvidet* taler fiskernes sak, mens Anders Kjærs *Streikevakt* omhandler arbeidernes kamp for et klassenøytralt Norge. Arbeiderne ble imidlertid ikke presentert som helter i kollektiv glede over arbeidet, slik Morten Falck hadde etterlyst. De var snarere preget av stundens alvor enn direkte optimistiske. Victor Lind beskrev bildene i Profil i 1979: ”Arbeiderklassen var kanskje mer lidende enn ledende i bildene (der den fantes), men jeg kan ikke forstå annet enn at GRAS var et bra skritt framover for den progressive billedkunsten”.¹⁸⁰

Selv om GRAS støttet aktivt opp om de ’tradisjonelle’ arbeidernes sak, skulle gruppas hovedfokus innen arbeiderkampen dreie seg om en bestemt type yrkesutøvere, nemlig kunstnerne og deres rettigheter. Mye av arbeidet som ble gjort i GRAS på begynnelsen av 1970-tallet var av avgjørende betydning for utviklingen av kunstnerorganisasjonene og dermed for norsk kunstliv slik det er i dag.

Bakgrunnen for engasjementet var Aina Helgesens undersøkelse av kunstnernes kår i 1969. Hennes rapport ble fulgt opp av utstillingen ”Kunstnerkår” i UKS i 1971.¹⁸¹ Etterfølgende kritikk av det gamle BKS (Bildende Kunstneres Styre) og oppfordring til boikott av høstutstillingen med Jan Radlgruber og Per Kleiva i spissen, markerte innledningen til en langvarig kamp mot BKS og statens kunstpolitikk. Oppfordringen om å boikotte høstutstillingen ble fulgt av mange, og opprøret var i gang. Kunstnerne reiste viktige fagforeningsorienterte og sosialistisk funderte spørsmål: Hvem var kunstnernes motpart ved forhandlingsbordet, og hvor befant staten seg i den forbindelse? Hvordan skulle kunstnernes arbeid defineres, og hvor sto kunstnerstanden som klasse?¹⁸²

¹⁸⁰ Lind, ”Noen tanker om billedkunsten i 70-åra”: 43.

¹⁸¹ Renberg m.fl., *Willi Storn*, 102.

¹⁸² *Ibid.*, 103.

Kunstnerne krevde nye, tidsmessige organisasjoner som på en demokratisk måte kunne ivareta medlemmenes interesser. Dette kunne imidlertid ikke skje direkte gjennom GRAS, men måtte settes i gang gjennom allerede eksisterende institusjoner. I 1974 kuliminerte diskusjonene GRAS-gruppa hadde ført om kunstnerens rolle i samfunnet i den etter hvert ml-dominerte Kunstneraksjonen med Victor Lind som drivkraft. Denne stilte krav til myndighetene om garantert minsteinntekt samt vederlag for bruk av kunstnerens produkter. Senere samme år ble NBFO (Norske Billedkunstneres Fagorganisasjon) dannet med tidligere GRAS-medlemmer i sentrale verv.¹⁸³ Organisasjonen skulle etter hvert ta fullstendig over for Kunstneraksjonen etter hvert som denne mistet tilslutning fra kunstnere som mente at den framsto som et underbruk av AKP (m-l).¹⁸⁴

Selv om kampen for kunstnerens kår ble sentral for GRAS-gruppa på et realpolitisk plan, skulle den få lite å si for kunstnerens produksjon. Så vidt meg bekjent finnes det bare ett bilde som behandler kunstneraksjonen direkte, nemlig Victor Linds *Staten er en lommeboken som gjerne vil omfavne oss* (Udat.) [Fig. 29]. Bildet viser en representant for staten, daværende kirke- og undervisningsminister Bjartmar Gjerde, som omfavner og stjeler lommeboken til en kvinnelig kunstner i det hun overrekker ham kunstneraksjonens krav.

3.3.3.2 Vietnamkrigen

Konkrete, tidsbundne saker skulle få vel så mye å si for GRAS-gruppas silketrykkproduksjon som kampen for arbeidernes og kunstnerens kår. Krigen i Vietnam og USAs stadig større innflytelse på verdenssamfunnet, ledet kunstnerne til å ta opp internasjonale spørsmål – delvis inspirert av Maos oppfordring til kamp mot amerikansk imperialisme: ”Verdens folk, foren eder og nedkjemp de amerikanske aggressorene og alle deres lakeier”.¹⁸⁵

Inspirasjonen fikk kunstnerne gjennom media, særlig via TV-apparatet. Vietnamkrigen var den første ’TV-krigen’, og aktuelle bilder av krigens redsler ble kringkastet daglig i folks stuer, både i USA og i øvrige vestlige land. Reportasjene fra slagmarken ble en sterkt medvirkende faktor til utviklingen av motstanden mot krigen, også for GRAS-kunstnerne: ”Vi

¹⁸³ Øien ”GRAS er død, leve GRAS”, 18-20.

¹⁸⁴ Eva Lange, ”Kunstneren i samfunnet”, *Kamp og kultur: Perspektiver på 70-tallet*, red. av Else Breen og Bjørn Nilsen, 164-185 (Oslo: Aschehoug, 1997), 180.

¹⁸⁵ Johnsrud m.fl., *Norsk maleri 70-tallet*, 10.

reagerte på den synlige urettferdigheten som på den tiden begynte å komme rett inn i stua gjennom TV-ruta” forteller Willi Storn i intervju med VGs Børre Haugstad. Per Kleiva supplerer: ”TV-nyheter om krigen i Vietnam fikk stor innflytelse på radikaliseringsen av meg og dermed innholdet i mine bilder”.¹⁸⁶

Kjartan Slettemarks collage *Rapport fra Vietnam. Barn overskylls med brennende napalm. Deres hus brennes til svarte sår og de dør* (1965) [Fig. 42] markerte startskuddet for det neste tiårets protestkunst med Vietnam-krigen som tema. Bildet omhandlet USAs bruk av det kjemiske våpenet napalm under Vietnamkrigen. Budskapet ble tydeliggjort gjennom en maltraktert dukke, et blodstenket amerikansk flagg og ordet VIETNAM, alt omkranset av blodrøde, skrikende lepper. GRAS-gruppas bilder om samme emne skulle bli langt mindre ekspressive enn Slettemarks collage. Likefullt lot kunstnerne seg fascinere av Slettemarks prosjekt, og gjorde hans ideer om kunstens funksjon til sine egne: ”Jeg vil vekke folk – få dem til å reagere. Kunstneren har en annen oppgave i dag enn før og han må operere via mange media som en slags bevisstgjører. Jeg kjemper mot politi- og militærmakt”.¹⁸⁷

Kritikken av USAs krigføring i Sørøst-Asia var kanskje den mest tidstypiske protestaksjonen på 1960- og 1970-tallet. Vietnamsaken ble også en kjernesak for ml-bevegelsen: ”Vietnamkrigen var tidsåndens kjerne. Tredjeverdenismen, kampen mot atomvåpen og renessansen for det marxist-leninistiske tankegodset møttes i spørsmålet om den brutale krigen”.¹⁸⁸ Solidaritetskomiteen for Vietnam, Solkom, ble startet i 1965, opprinnelig som en humanistisk fredsbevegelse under parolen ”Fred i Vietnam”. Ett år etter stiftelsen forandret protesten karakter som følge av at SUF overtok kommandoen. Solkom ble radikalisert, fredsparolen ble erstattet med ”Seier til FNL” og storparten av aktivistene ble iherdige Maoister.¹⁸⁹

Vietnamkrigen ble altså et av hovedtemaene for GRAS-kunstnerne, som fikk utløp for sin frustrasjon over voldshandlingene gjennom silketrykkene. Per Kleivas *Amerikanske sommerfuglar* og *Tre blad frå imperialismens dagbok* har, sammen med Slettemarks *Rapport fra Vietnam...* blitt stående som hovedverk for 1970-tallets Vietnam-motstand. Bildene skildrer

¹⁸⁶ Haugstad, ”Rød plakatkunst”: 52.

¹⁸⁷ Sitat etter Kjartan Slettemark i Johnsrud m.fl., *Norsk maleri 70-tallet*, 7.

¹⁸⁸ Sjøli, *Mao min Mao*, 40.

¹⁸⁹ *Ibid*, 41.

ikke krigen direkte, men beskriver de militære styrkenes dødbringende makt gjennom talende symboler. Forøvrig brukte flere av kunstnerne pressebilder fra slagmarken i sine billedmontasjer – ofte kombinert med billedmateriale som uttrykte en generell kritikk av USAs kapitalistiske kynisme. Morten Krohgs *U.S – INRI* og *Welcome home, soldier, USA is proud of you* og Willi Storns *Ofring, Den gale fredsdue* og *Fredselskeren*, alle omtalt ovenfor, er eksempler på dette. Victor Linds *Også i Son MY skal rosene blomstre* (1972) [Fig. 23] er på samme måte som disse basert på fotografisk materiale. Her kan man imidlertid spore en slags optimisme. Son My var den lokale betegnelsen på amerikanernes My Lay-massakre 16. mars 1968, og Lind påpeker, ved bruk av hippiebevegelsens blomstersymbol, at det finnes en framtid også her.¹⁹⁰

Bildet *Blitz* (1972) [Fig. 24] er av mer personlig karakter. Her bruker Victor Lind sin egen datter, Andrea, som modell. Hun er på vei ut av en døråpning med blomster i håret. Over henne synes silhuetten av et amerikansk bombefly. Tittelen henspiller på amerikanernes krigsstrategi i Vietnam; de slo til raskt og plutselig, når sivilbefolkningen var uforberedt på det som ventet dem. Lind var opptatt av å koble det som skjedde i Sørøst-Asia til sine aller nærmeste. En idé til et bilde kunne ellers lett bli abstrakt og iskald, mente han.¹⁹¹

3.3.3.3 Nei til salg av Norge!

Ved siden av Vietnam-krigen var EEC-saken et sentralt tema for GRAS-kunstnerne fram mot folkeavstemningen i 1972. Skulle man slutte seg til en aggressiv kapitalmakt mot folket, eller stå på folkets side for fred, demokrati og et sosialistisk fellesskap? Svaret var enkelt for GRAS-kunstnerne, som så til Kina som et livskraftig alternativ til kapitalismen – et demokratisk og sosialistisk fellesskap hvor folket selv styrte.¹⁹² Motstanden delte de med ml-bevegelsen, som opprettet Arbeiderkomiteen mot EEC og dyrtid (AKMED) i september 1970. AKMED var en pådriver for at EEC-kampen skulle være folkets egen kamp, og holdt

¹⁹⁰ ”Blomstermakt” (”Flower Power”) var et av hippienes slagord. Det skulle gi uttrykk for kjærlighetens makt, symbolisert ved blomster, i motsetning til det etablerte samfunnets kyniske makt, grunnlagt på våpen og penger.

¹⁹¹ Alf van der Hagen, ”Å blomstre for noen”, *Festskrift til Victor Lind*, <http://kunst.no/fest/samtale/> (oppført 20.04.2007)

¹⁹² Danbolt, ”GRAS 25 år etter”, 2.

massekonferanser der det på det meste deltok flere tusen mennesker. De gikk i spissen for politiske streiker, og tok initiativet til traktorkortesjer og fiskebåtblokader mot EEC.¹⁹³

Men kultursaken sto også sentralt i AKMED, og Victor Lind og Per Kleiva ble hentet inn som innledere på komiteens kulturarbeiderkonferanse i Oslo i desember 1971. Innledningene ble senere trykket opp som stensiler med tittelen ”EEC og norsk kulturliv”. Ut over våren 1972 drev flere av GRAS-medlemmene utstrakt foredragsvirksomhet om EEC og kulturen i forskjellige fora. Silketrykk og annet visuelt materiale ble trykket opp og klistret opp under en rekke nattlige aksjoner det siste året før avstemmingen. I august arrangerte Willi Storn utstilling med tittelen ”Spør folket – Folket svarer nei”, der samtlige motiver hadde med EEC-striden å gjøre. I september ble ”Billeduttrykk i EEC-kampen” avviklet i Unge kunstners samfunn.

Kunstnerne i GRAS-gruppa laget altså en rekke plakater på silketrykkspresen i kampen mot norsk medlemskap i EEC. Sentralt her står Per Kleivas *Hausten 1972* (1972) [Fig. 7], der AKMEDs parole ’Nei til salg av Norge’ står skrevet på en gammel løe. Bildet satte fingeren på det nasjonale sviket Kleiva følte Arbeiderpartiet var i ferd med å begå ved å gå inn for EEC-medlemskap. For et lite land som Norge ville det bety at vesentlige deler av selvråderetten gikk tapt eller ble innskrenket. I tillegg til plakaten trykket gruppa mengder av løpesedler og postkort som ble spredd eller solgt for en billig penge til inntekt for kampen mot EEC.¹⁹⁴

Temaene i GRAS-kunstnernes silketrykk varierte altså fra arbeidersaken til realpolitiske og tidsbundne saker, herunder Vietnamkrigen og EEC-kampen. I tillegg finnes det eksempler på bilder som omhandler miljøvern, blant annet Anders Kjærs *Solens begravelse* (1972) [Fig. 12] og *Himmelfart* (1971) [Fig. 11]. Selv om GRAS dermed gikk inn i temaer ut over Morten Falcks innholdsmessige hovedkrav om at kunsten skulle skildre arbeiderklassen, ser vi at disse temaene likevel fant sin gjenklang i ml-bevegelsen. Vietnamkrigen, EEC og Chile var

¹⁹³ Steigan, *På den himmelske freds plass*.

¹⁹⁴ Et bilde av en kunstner utenfor GRAS skulle imidlertid bli langt mer synlig i den norske EEC-kampen. I den figurative maleren Rolf Grovens *Nyromantikk* sitter Trygve Bratteli på det norske flagget med Kåre Willoch på fanget. Den tyske ørnen ruver i bakgrunnen, mens et nedlagt småbruk taler sitt tydelige språk om framtiden for bygde-Norge. Maleriet ble uhyre populært blant EEC-motstandere. Det ble reproduisert som plakat og fant sin vei inn på arbeidsplasser, skoler og i hjemmene til folk.

temaer som gikk igjen i bevegelsens paroler, og GRAS-kunstnerne laget bilder på oppdrag fra både Solkom og AKMED. I artikkelen ”Det dreier seg om revisjonismen” fra 1976, anerkjente Falck kulturuttrykk som tok for seg EEC-kampen, i det han så dem som et resultat av ml-bevegelsens parole om å bruke kunsten som våpen i politiske kamper.¹⁹⁵

3.3.4 Sosialistisk realisme / kritisk realisme

Som vist ovenfor tilla Morten Falck kunsten en aktiv rolle i kampen for å nå partiets mål. Sammen med de uttalte kravene om at den måtte være ”optimistisk” og ”gjennomsyret av en kollektivistisk ånd” peker dette mot sosialistisk realisme som kunstnerisk ideal. Den sosialistiske realismen skiller seg fra for eksempel kritisk realisme ved at den peker på sosialismen som nødvendig alternativ. Den er alltid optimistisk, og helten eller de sentrale personene er positive skikkelser – i moralsk og politisk forstand – som leseren eller tilskueren kan identifisere seg med.¹⁹⁶ Skillet mellom kritisk og sosialistisk realisme ble slått fast på forfatterkongressen i Sovjetunionen i 1934. Den sosialistiske realismen ble norm for alle kunstneriske ytringer i Sovjetunionen, og var ment å være et ideal for sosialistiske kunstnere i andre land.¹⁹⁷

Falck skrev imidlertid lite om den sosialistiske realismen, og omtalte den heller ikke eksplisitt som rettesnor for en sosialistisk kunst i Norge. Ut fra en helhetsvurdering av de aktuelle kildene i tidsrommet, kan det virke som sosialistisk realisme var et tabubelagt emne som ikke ble stuerent før mot slutten av 1970-tallet.¹⁹⁸ I den usignerte artikkelen ”Læredikt for diktere” i Profil nr. 3-4/1969 omtales den, men skribenten uttrykker uvilje mot ”veldefinerte innholdsskriblerier” og krav om at litteraturen skal ”tolke partilinja”.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Morten Falck, ”Det dreier seg om revisjonismen” i *Profil*, 1976, nr. 4-5: 8.

¹⁹⁶ Jorunn Veiteberg, ”Kunst og kvinnekamp” (Magistergradsavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Bergen, 1982), 196.

¹⁹⁷ Se Edward Mozejko, *Den sosialistiske realisme* (Oslo: Tiden Norsk Forlag, 1977); Pax Leksikon, s.v. ”sosialistisk realisme”, <http://www.norgeslexi.com/paxlex/paxleksikon.html> (oppsøkt 20.04.07)

¹⁹⁸ Ifølge Erik Hansveen ble den da gjort til gjenstand for ”ukritisk applaus”. I 1976/77 ble det blant annet trykket en serie om sovjetisk litteratur og kritikk i Profil. Her ble den sosialistiske realisme framholdt som ”framtidens store kunst”. Se Hansveen, ”Litteratur og politikk: Tidsskriftet profil 1969-77”, 178.

¹⁹⁹ ”Læredikt for diktere”, *Profil*, 1969, nr. 3-4: 30

Selv om begrepet 'sosialistisk realisme' i liten grad ble benyttet, er det liten tvil om at trekk ved denne tradisjonen ble framholdt som ideal, både hos Morten Falck, og i andre tekster som omtalte kultur i Klassekampen og i Profil i den aktuelle perioden. Dette kom blant annet til uttrykk gjennom de nevnte kravene om optimisme og kollektivism. Klassekampen var endog ute og bebredet Per Kleiva for at han i for stor grad framstilte mennesker i angst og nød. Kunsten skulle brukes til å begeistre – til å fremme revolusjonær holdning!²⁰⁰

Det framgår av Klassekampens kritikk at Kleiva ikke imøtekom kravene til en sosialrealistisk kunst. Ifølge Harald Flor var da også Kleiva skeptisk til denne retningen: "Kleiva var forhåndsvaksinert mot det han selv kalte fasitsvarene innenfor den sosialistiske realismen".²⁰¹ Men imøtekom de øvrige medlemmene av GRAS-gruppa kravene om optimisme og hyllest av sosialismen? Både ja og nei. Harald Flor formidlet kunstnernes angivelige ambivalente forhold til den sosialistiske realismen i Kunsten i dag i 1970:

"Enkelte kunstnere mener at skal kunsten ha noen mening som kritisk faktor må den være revolusjonær, og med denne betegnelsen mener de en figurativ sosialistisk realisme på linje med den offisielle sovjetiske eller kinesiske stil. Dette at kunsten skal bli plakater, eller at man skal fylle en allerede akseptert ramme med et nytt innhold, reagerer de fleste kunstnere på. De finner den sosialistiske realismens dogmer i strid med kunstens nyskapende karakter, da trangen til å skape nye former på tvers av de etablerte er et genuint trekk og en av de viktigste betingelser for kunstnerisk aktivitet".²⁰²

Når Harald Flor fastholder at GRAS-gruppas medlemmer var "immune" mot den sosialistiske realismen,²⁰³ undervurderer han, etter mitt syn, betydningen av den påvirkningen de var utsatt for. Til tross for at flere av GRAS-gruppas medlemmer (blant annet Morten Krohg, Victor Lind og Anders Kjær) gikk aktivt ut mot den sosialistiske realismen da denne ble formulert som partinorm i AKP (m-l) på begynnelsen av 1980-tallet, var 1960- og 1970-tallets

²⁰⁰ Erik Dæhlin, *Norsk samtidskunst* (Oslo : Teknologisk forlag, 1990), 135.

²⁰¹ Renberg m.fl., *Per Kleiva*, 58.

²⁰² Sitert i Woll, Gerd " Kan kunst forandre verden?" i *Engasjert kunst. Billedkunst speiler samfunnet*, 91-134 (katalog til utstilling på Stenersenmuseet, Oslo, 1999), 125.

²⁰³ Renberg m.fl. *Per Kleiva*, 58.

protestkunst fortsatt et uttrykk for kunstnernes tro på positive krefter og grunnleggende verdier i tilværelsen.

I mange av GRAS-kunstnernes arbeider kunne det være en lys naivitet, som tilkjennega deres nære kontakt med andre kretser i tidens undergrunnsbevegelser, slik som hippiene med sin dyrkelse av den ureflekterte glede. Denne uforbeholdne optimismen kommer blant annet til syne i Anders Kjærs Mao-trykk *Ny morgen* og Victor Linds to trykk *Også i Son MY skal rosene blomstre* og *La tusen blomster blomstre* (1973) [Fig. 27]. Sistnevnte er basert på et enkelt fotografi av en viltvoksende, grønn eng. Tittelen stammer fra det kjente og ofte siterte Mao-slagordet 'La hundre blomster blomstre', og henspiller på kampanjen den kinesiske lederen startet i oktober 1956, der han uttrykte at partiet var villig til å vurdere andres forslag om hvordan Kina burde regjeres, og oppfordret intellektuelle til å framføre sunn kritikk slik at man kunne bygge et bedre samfunn.²⁰⁴

Samtidig er mange av GRAS-bildene mørke og til dels deterministiske. Dette gjelder særlig silketrykkene som omhandler Vietnam, men også bildene som tar for seg EEC-kampen. Hvis man skal sette GRAS-kunstnernes silketrykk inn en tradisjon, er det dermed mer nærliggende å bruke merkelappen 'kritisk realisme' enn 'sosialistisk realisme'. Morten Krohg mener i ettertid at GRAS-gruppa sto nærmere den kritiske realismen som ideal: "GRAS var langt mer en eksponent for den kritiske realisme enn for den sosialistiske realisme".²⁰⁵

Begrepet 'kritisk realisme' stammer fra Georg Lukács som etter hvert ble kulturminister i Ungarn. For Lukács var realismebegrepet uløselig knyttet sammen med den borgerlige, realistiske romanformen på 1800-tallet med forfatteren Balzac som ideal. Balzacs romaner skulle brukes som mønster for avbildning av objektive utviklingstendenser i samfunnet – ifølge Lukács var det bare å skifte ut det borgerlige innholdet med et progressivt innhold. Når

²⁰⁴ For norske ml-ere var blomstene et symbol på full frihet til pluralisme og individuell utfoldelse. Sannheten var imidlertid en annen; Maos hundre blomster skulle være mest mulig like. Etter en kort stund slo man ned på dem som hadde stått fram med kritikk av kommunismen i sin maoistiske form, og flere hundre tusen intellektuelle ble drept eller døde i fangenskap.

²⁰⁵ Eget intervju med Morten Krohg 12. april 2007

den kritiske realismen nevnes i sammenheng med GRAS-gruppa, er det likevel ikke Lukács, men Bertold Brechts forståelse av begrepet vi må bruke som utgangspunkt.²⁰⁶

Brecht påpekte det feilaktige – og reaksjonære – i å redusere realismen til et spørsmål om form. Innholdet sto også sentralt. Realismen var ikke bare en passivt registrerende, naturalistisk framstillingsform, den var også en måte å forholde seg til virkeligheten på. For Brecht betegnet kritisk realisme kunst som hadde en uttalt kritisk funksjon ved å påpeke de negative sidene ved det kapitalistiske samfunn, og ved bevisst å bekjempe falske forestillinger om virkeligheten. Overskridende kritikk og krasse avsløringer av urettferdighet og maktovergrep hørte til de sentrale trekkene. Kriteriet for god kritisk realistisk kunst var at den maktet å få mottakeren til selv å tenke over samfunnsproblemene. Derfor var den verken agiterende eller overdrevent optimistisk, som den sosialistiske realismen, men den var heller ikke bare knyttet til stil, slik Lukács hadde hevdet.

For Brecht var det sentralt at kunsten også hadde evnen til å påvirke, framfor bare å være en passiv gjenspeiling av virkeligheten. Dette var, som kjent, også en forutsetning for GRAS-gruppas virksomhet. Dessuten – og like sentralt – åpnet han, i motsetning til Lukács, for at også modernistiske uttrykk kunne være samfunnsengasjerte. Selv om størstedelen av virksomheten i GRAS-gruppas silketrykksverksted dreide seg om et figurativt formspråk, eksperimenterte flere av kunstnerne med abstraherte former som også skulle uttrykke et slags samfunnsengasjement, deriblant Per Kleiva: ”Jeg synes det er viktig at man gjennom kunsten kan gi uttrykk for politiske holdninger, og jeg tror godt man kan gjøre det i abstrakte bilder”.²⁰⁷

²⁰⁶ Debatten mellom Lukács og Brecht (som i virkeligheten ikke var en reell debatt, i og med at Brecht aldri offentliggjorde sine synspunkter på Lukács teorier) ble diskutert i samtiden, blant annet i litteraturtidsskriftet *Vinduet* og til en viss grad i *Profil*. Her ble Lukács stemplet som politisk ”kjetter”, mens Brecht ble framholdt som et forbilde for teaterarbeidet, og senere som et eksempel på en forfatter som skapte ”god, eksemplarisk litteratur”. Se Hansveen, ”Litteratur og politikk: Tidsskriftet *Profil* 1969-77”, 174, 177.

²⁰⁷ Sitat etter Per Kleiva i Johnsrud, *Norsk maleri 70-tallet*, 78.

3.4 ET REKLAMEBYRÅ FOR ML-BEVEGELSEN?

”Ml-erne ville fortelle oss hva slags kunst vi skulle lage, de ville ta oss i skole så vi fulgte opp deres ønsker om hva kunsten burde være. (...) De la seg ikke opp i møtene våre, men de var stadig innom verkstedet, og vi hadde en del omgang med dem. De var opptatt av at vi i GRAS skulle realisere det de sto for, og de diskuterte tingene vi laget, det vet jeg”.²⁰⁸

Anders Kjær levner her liten tvil om at ml-bevegelsen oppsøkte GRAS-kunsterne aktivt for å formidle sine betingelser til en sosialistisk kunst. På bakgrunn av analysen av billedmaterialet, er det heller ikke særlig tvilsomt at kunstnerne fulgte opp flere av kravene. Undersøkelsen bekrefter på flere punkter at GRAS kan knyttes til framveksten av en ny kommunistisk organisasjon og dennes kulturpolitikk, formulert av blant annet Morten Falck.

Først og fremst gjelder dette holdningen til kunsten som et viktig middel i den politiske kampen; som et ledd i en radikal bevegelse som søkte å endre det bestående. Bildene tok opp motsetninger i samfunnet, og kunstnerne tok klare standpunkt i kontroversielle saker. Kampsakene var stort sett identiske med de ml-bevegelsen hadde på dagsorden, og flere av bildene ble til som ledd i konkrete protestaksjoner i samarbeid med ’underbruk’ av SUF/AKP (m-l).²⁰⁹ Instrumentaliseringen av kunsten var en tendens som hørte tiden til, men i enda sterkere grad enn før så kunstnerne det som en plikt å kommunisere mest mulig direkte til et bredt publikum. Derfor ble kunsten også stadig mer formålsrettet, og man henvendte seg til folket gjennom enkel figurasjon og et slagordpreget formspråk. Denne strategien rimte godt med Morten Falcks oppfordringer om å bruke kunsten for å engasjere og mobilisere folket til kamp mot det bestående.

Empirien viser også at GRAS-gruppa langt på vei oppfylte kravet til et tydelig og gjenkjennelig billedspråk. Bruk av velkjente politiske symboler og fotografisk forelegg fra dagspressen imøtekom kravet om at bildene skulle være umiddelbare og tilgjengelige for et uuddannet publikum. Teknikken ble altså underlagt kravet om forståelighet – det politiske

²⁰⁸ Eget intervju med Anders Kjær, 11. april 2007

²⁰⁹ Blant annet Solkom og AKMED.

budskapet skulle komme i første rekke. Victor Lind bekreftet denne prioriteringen i Klassekampen i 1973:

”Har en bestemt seg for hvilket klasseinnhold bildet skal ha, så er det dette innholdet som bestemmer hvilken form bildet bør gis, og denne formen gir ofte teknikken (...) Bildende kunstnere må tjene folket, og det kan de bare gjøre ved å hente sine motiver i det arbeidende folket, lage bilder av det og stille det ut for massene”.²¹⁰

Det er altså liten tvil om at det var klare forbindelseslinjer mellom GRAS-gruppas bilder og ml-bevegelsens krav til kunsten. Ut fra det empiriske materialet alene, kunne det dermed være nærliggende å slutte seg til sitatet jeg har brukt i overskriften til dette kapitlet; Anders Kjærs uttalelse i intervju med Bergens Tidende i 2003 om at GRAS ble et ”reklamebyrå for ml-bevegelsen”.²¹¹ Det er imidlertid en del andre forhold som tilsier at forbindelsen mellom kunstretningen og den sosiale bevegelsen i virkeligheten var noe mer nyansert.

For det første var forbindelsen mellom partiene SUF/AKP (m-l) og GRAS aldri formelt befestet, og kunstnerne ble ikke eksplisitt tvunget til å følge opp om det formulerte kulturprogrammet. Hvis man skal snakke om noen form for press, må dette ha forekommet gjennom sosialt påtrykk innad i gruppa.²¹² Til tross for at viktige kulturorganer, som for eksempel tidsskriftet Profil, ble ’kuppet’ av ml-sympatisører på slutten av 1960-tallet, var det ikke før i andre halvdel av 1970-tallet at man kan virkelig kunne snakke om ideologisk ’overoppsyn’ med kunsten.²¹³

Videre bekrefter flere kilder at kunstnerne satte integritet høyt, og var opptatt av kunstnerisk autonomi – i alle fall som ideal.²¹⁴ Morten Krohg uttrykte engstelse for ”individets rett til frihet” i artikkelen ”Kunst – for hvem” i antologien *Kunst for mennesket eller museet* fra

²¹⁰ ”Kunstnere” *Klassekampen*, 1973, nr. 11: Upaginert.

²¹¹ Jan H. Landro, ”Verden er for komplisert for politisk kunst”, *Bergens Tidende*, 2003, 28. mars: 36.

²¹² Anders Kjær omtaler Per Kleiva og Bjørn Melbye Gulliksen som GRAS-gruppas ’politiske dukser’ i Sørensen, *Anders Kjær*, 42

²¹³ Sjøli, *Mao min Mao*, 185. Jeg kommer tilbake til denne perioden i kapittel 5.

²¹⁴ Flor, ”Politisk grobunn for billedmessig mangfold”, 7 og intervjuer med kunstnerne.

1969. Samtidig som han tok avstand fra ”besteborgerlig estetikk” og ønsket en politisk kunst som søkte å påvirke og forandre, advarte han mot ”de nye radikalerne” som

”forlanger en ny sosial realisme i studenterrevolusjonens ånd. En kunst som er en direkte reklameplakat for en partipolitisk innstilling. (...) Kravet om at det nye billedet skal være politisk revolusjonært i sitt *innhold*, at det figurative formspråk kan *leses* som propaganda for maktgruppers idéer, gjør kunst til en ny indoktrinerende faktor, like sterkt som historiens tradisjonelle eksempler.”²¹⁵

Nå er det kanskje ikke så overraskende at kunstnerne var og er opptatt av å understreke sin autonomi og integritet. De færreste skapende mennesker vil innrømme at deres kunstneriske virke er underlagt utenforliggende krav og pålegg. Harald Flor er blant dem som etter min mening for lett har akseptert kunstnernes egne forsikringer om at de aktivt distanserte seg fra kravet om kunsten som makttredskap for politiske kampsaker.²¹⁶ Når han påstår at kunstnerne var ’immune’ mot partiets ’fasitsvar’ undervurderer han, slik jeg ser det, de ideologiske føringene som framstår som sentrale forutsetninger for GRAS-gruppas kunstneriske produksjon.

Likefullt finnes det empirisk belegg for at GRAS-kunstnerne ikke gjorde fullstendig kunstnerisk knefall for ml-bevegelsen. Motivvalgene samsvarer for eksempel ikke alltid med Falcks pålegg om å skildre ”det arbeidende folkets liv og klassekamp” med en ”optimistisk grunninnstilling” og ”gjennomsyret av en kollektivistisk ånd”.²¹⁷ Kunstnernes fokus var dessuten i større grad på dagsaktuelle politiske konflikter enn på arbeiderne og deres klassekamp. Også på det formale plan finnes det trekk som ikke imøtekommer ml-bevegelsens krav om forståelighet og umiddelbarhet. Som tidligere nevnt eksperimenterte flere av kunstnerne med nonfigurative uttrykk.²¹⁸ Dette harmonerte i liten grad med et strengt sosialistisk kunstsyn der budskapet sto i høysetet, og modernistiske eksperimenter ble avfeid

²¹⁵ Morten Krohg, ”Kunst – for hvem” i *Kunst – for mennesket eller museet: En antologi*, 28-51 (Oslo: Gyldendal, 1969), 46-48

²¹⁶ Se blant annet Renberg m.fl., *Per Kleiva*, 58.

²¹⁷ Falck, ”Kunsten i proletariatets tjeneste”: 6-10.

²¹⁸ Dette kommer blant annet til uttrykk i 1971-mappen gjennom verkene til Øivind Brune, Asle Raaen, Bjørn Arne Krogstad og Siri Aurdal.

som ”uforståelig for vanlige arbeidsfolk”.²¹⁹ Det samme gjaldt kunstneres installasjoner og assemblage-arbeider.

Sammenfatningsvis er det således ikke fullt ut holdepunkter for å svare bekreftende på spørsmålet om GRAS var et reklamebyrå for ml-bevegelsen. Selv om mye taler for at de var sterkt påvirket, er det også trekk ved GRAS-kunstneres virksomhet som ikke kan forenes med en hypotese om at silketrykkproduksjonen framstår som en manifestasjon av ml-bevegelsens kulturprogram. Om noe, kan man si at gruppa laget silketrykk som var sterkt *inspirert* av SUF/AKP (m-l), uten at disse dermed kan betegnes som ’partikunst’. Det er imidlertid likevel et faktum at det politiske budskapet sto svært sentralt, og at GRAS-kunstnerne etterstrebet en agitasjonseffekt i sine bilder og plakater. Det er således fortsatt nærliggende å drøfte empirien opp mot propagandabegrepet, slik dette er redegjort for i kapittel 2. Jeg kommer tilbake til en slik vurdering i avhandlingens siste del.

²¹⁹ Morten Falck, ”Kunst i klassenes tjeneste”, *Klassekampen*, 1969, nr. 1: Upaginert

4 GRAS-GRUPPA SATT I SAMMENHENG MED SAMTIDIGE KUNSTNERISKE UTTRYKK

Jeg har så langt analysert GRAS-gruppas produksjon ut fra et ideologisk perspektiv. Bakgrunnen for dette har vært hypotesen om at samtidens politiske strømninger kan bidra til å forklare aspekter ved det empiriske materialet. Som forklart i kapittel 1.2.4 mener jeg imidlertid at en analyse som utelukkende fokuserer på den sosiale konteksten innebærer en risiko for å neglisjere kunstens egenart. Den politiske 1970-talls kunsten generelt, og GRAS-gruppa spesielt, må også sees på bakgrunn av et kunsthistorisk landskap. GRAS-kunstnerne opererte ikke i et kunstnerisk vakuum; bevisst og ubevisst lot de seg påvirke av historiske og samtidige strømninger, både når det gjaldt innhold, form og materialvalg. Derfor har jeg valgt å gå ut over en 'streng' kunstsosiologisk tilnærming, slik at analysen også omfatter kunstneriske uttrykk som har bidratt til den estetiske utformingen av det empiriske materialet.²²⁰

Enhver kunstnerisk manifestasjon har flere slike referanser til kunsthistorien, noen tydeligere enn andre. Av plasshensyn har jeg imidlertid valgt å avgrense materialet, slik at jeg først og fremst behandler den konteksten som tilhører samtidshistorien. Dette betyr blant annet at jeg ikke har gått nærmere inn på 1930-tallets tendenskunst som mulig inspirasjonskilde, og at jeg heller ikke har gått systematisk til verks for å undersøke tidligere manifestasjoner av politisk engasjement i nasjonal og internasjonal billedkunst. Fokuset vil i stedet være på samtidige kunstneriske uttrykk, med popkunsten som den viktigste inspirasjonskilden for utviklingen av GRAS-gruppas estetiske uttrykk på 1960- og 1970-tallet.

²²⁰ Siden denne delen av avhandlingen ikke munner ut av hovedproblemstillingen min, er drøftelsen i dette kapitlet nødvendigvis mer summarisk enn i det foregående. En systematisk gjennomgang av de enkelte kunstnerskapene vil derfor kunne avsløre langt flere inspirasjonskilder enn jeg skisserer i det følgende.

4.1 AMERIKANSK POPKUNST OG EUROPEISK 'NON-POP'

Politiseringen av kunsten på 1960- og 1970-tallet må sees i lys av kunstneres reaksjon mot etterkrigsmodernismen. Da det politiske engasjementet igjen meldte sin ankomst i billedkunsten i kjølvannet av Vietnamkrigen og studenteropprøret, var det etter en lang periode med nonfigurativ dominans på den norske kunstscenen. Kritikken mot modernismen dreide seg om begreper som 'formalisme' og eksklusivitet', og kunstnerne opponerte mot det de kalte "fiktive verdier" og "rosemalte obligasjoner".²²¹ Å vende seg mot New York og den amerikanske samtidskunsten, var naturlig for en generasjon kunstnerne i konflikt med et franskskolert kunstmiljø.

Per Kleivas møte med den amerikanske popkunsten på utstillingen "Amerikansk popkunst – 106 former for kjærlighet og fortvilelse" på Louisiana våren 1964, skulle vise seg å bli sentral for GRAS-gruppas kunstneriske orientering. Kleiva dro over sammen med Ørnulf Opdahl. For begge ble dette møtet med kunstnerne Jim Dine, Roy Lichtenstein, Jim Rosenquist, Claes Oldenburg Tom Weselman, George Segal og Andy Warhol, avgjørende. De amerikanske kunstnerne tok i sine verker opp den nære, banale virkeligheten, ved å benytte bilder, gjenstander eller materialer man kunne finne i supermarkedet, i reklamen, i blader eller på søppelhaugen. Gjennom disse virkemidlene tydeliggjorde de storbymenneskets og forbrukersamfunnets hverdag.²²² Per Kleiva beskrev møtet som et sjokk:

"Det var en utstilling om amerikansk popkunst i Louisiana i Danmark. Jeg satte meg på båten og møtte en kunstutstilling som traff meg midt i sjela. Det var kunst som tok del i hverdagen og som ikke dreide seg bare om estetikk og maleriske problemer, men om følelseslivet. Popkunsten tok tak i samfunnet rundt meg og det stemte med min personlighet".²²³

GRAS-kunstneres interesse for popkunsten knyttet seg først og fremst til den ukonvensjonelle bruken av materialer. Popkunstnerne hadde aktualisert kunstnerisk bruk av hverdagsobjekter, inspirert av modernistene som hadde åpnet for å benytte konkrete gjenstander i kunsten. Gjennom assemblager og materialbilder fikk man muligheten til å

²²¹ Per Kleiva m.fl., "Lesetekster for enhver", 13.

²²² Dæhlin, *Norsk samtidskunst*, 132.

²²³ Per Kleiva i intervju med Børre Haugstad, "Dansketur forandret kunsthistorien", *VG*, 2007, 5. januar: 40.

undersøke billedspråket; til å eksperimentere istedenfor å følge i fotsporene til sine forgjengere.

Av de fem kunstnerne jeg har omtalt, ble Per Kleiva den ivrigste tilhengeren av popkunsten. Dette kommer særlig til syne i materialbilder fra andre halvdel av 1960-tallet, men er også til stede i silketrykkene, der Kleiva var en av de første som inkorporerte hverdagens tingverden (helikoptre, soldatstøvler, sommerfugler) i sine motiver. Det er likevel ingen tvil om at også de øvrige kunstnerne ble inspirert, blant annet til å kombinere elementer som tekst, fotografi og presseklipp på en todimensjonal flate.

Utstillingen på Louisiana skulle altså sette dype spor i GRAS-medlemmene. Det var imidlertid en representant for popkunsten som *ikke* var representert i Danmark, som skulle få aller størst betydning for gruppa. Robert Rauschenberg var den som aller mest kom til å inspirere GRAS-medlemmenes billedmessige uttrykk. Rauschenberg hadde begynt å arbeide med såkalte 'combines' allerede på 1950-tallet. Her utfordret han maleriet som medium ved å benytte konkrete objekter på lerretet. På 1960-tallet inkluderte han også fotografier og presseklipp, overført til lerretet ved hjelp av silketrykkspresen.²²⁴ Willi Storn og Morten Krohg hentet begge elementer fra både nyhetsmedier og populærkultur i sine silketrykk, inspirert av Rauschenbergs 'combines'. I Storns bilde *Tid til angsten* (1971) [Fig. 31] er himmelen dekket av kjente scener fra dagsaktuelle filmer, mens Krohg bearbeidet et reklamebilde fra et norsk ukeblad [Fig. 41] og kombinerte det med et fotografi fra opprøret i Newark i 1967 [Fig. 40] i silketrykket *Hot Summer, Newark 1967* (1971) [Fig. 17].

GRAS-medlemmene trakk altså veksler på popkunstnerens formeksperimenter og liberale holdning til masseprodusert billedmateriale. En sentral forskjell var likevel at de norske kunstnerne i langt mindre grad enn popkunstnerne omfavnet det moderne samfunnets materielle verdier. Mens popkunstnerne levde på den kapitalistiske verden de tok utgangspunkt i, tok GRAS-kunstnerne skarp avstand fra den samme kulturen. For dem var det meste som kunne knyttes til USA synonymt med samfunnets negative sider; kapitalistisk kynisme, rasisme, imperialisme og framfor alt – krigen i Vietnam.

²²⁴ Se blant annet Lucy Lippard, *Pop Art* (London, Thames and Hudson, 1968)

I sin katalogtekst til utstillingen *Amerikanske sommerfugler* trekker Ellen M. Sæthre en parallell til Robert Rosenblums distinksjon mellom 'pop art' og 'non-pop art'. Med 'non-pop art' mente Rosenblum kunst som fulgte popkunstens stilistiske språk, men som samtidig forholdt seg kritisk til popkunstnernes holdninger. 'Pop art' brukte det visuelle vokabularet til masseproduksjonen, og hyllet den samtidig som selve symbolet på en moderne, dynamisk og upretensiøs kultur. Lichtenstein, Warhol og Wesselmann var eksempler på kunstnere som laget 'pop art', mens Rauschenberg, Jasper Johns og Jim Dine laget 'non-pop art'. Forskjellen mellom GRAS og pop var altså ikke stilistisk, men knyttet seg til holdninger til kunstens funksjon, mener Sæthre.²²⁵ Et godt eksempel er Per Kleivas triptyk *Blad frå imperialismens dagbok I-III* (1971) [Fig. 2] Bildet er visuelt sett et silketrykk i popkunsttradisjonen. Kombinasjonen av det grønne landskapet og soldatstøvler, militærhelikoptre og atombombe gjør likevel at det må forstås som et antikrigsinnlegg og – i følge Rosenblum – et non-pop verk.

Den radikale, politiske bølgen som skyllet over Norge og resten av Europa var nok den viktigste grunnen til at GRAS-gruppa distanserte seg fra popkunstens bejaende forhold til det amerikanske samfunnet. I denne sammenheng er det nærliggende å trekke inn den svenske kunstneren Öyvind Fahlström (1928-1976) som mulig inspirasjonskilde. Fahlström er et godt eksempel på en internasjonalt anerkjent popkunstner som kombinerte et tegneserieaktig uttrykk som minner om amerikansk popkunst med en europeisk, politisk bevissthet.²²⁶ Som GRAS-kunstnerne hadde Fahlström et slags håp om at en frenetisk bevisførsel om verdens urett og galskap, presentert i en forståelig form, ville føre til at folk fikk øynene opp.²²⁷ Det var viktig å bringe inn virkeligheten uten omsvøp, samtidig som man gjorde bildene enkle og lettfattelige.

En annen viktig grunn til at GRAS-kunstnerne ikke omfavnet alle aspekter ved popkunsten, var at den i stor grad var et storbyfenomen. Uttrykksformen var uløselig forbundet med bysamfunnet og dens kommersielle kultur og bruk-og-kast mentalitet. Det var ikke naturlig for en norsk kunstner å føle seg som innfødt i en storbykultur. De spredte tilløp til en mer

²²⁵ Ellen M. Sæthre "GRAS from an Art Historical Perspective", *Amerikanske Sommerfugler: GRAS, politikk og pop*, 15-21 (katalog til utstilling i Rogaland Kunstmuseum, Stavanger, 2003), 18.

²²⁶ Fahlström nevnes blant annet i Lucy Lippards referanseverk *Pop art*, 180.

²²⁷ *Fantastisk politikk: Kunst i turbulente tider* (katalog til utstilling på Nasjonalmuseet, Oslo, 2006/07), 124.

lekende popkunst ble derfor fort skjøvet til side av den mer engasjerte kunsten, hvor popkunstestetikken – i form av avisklipp, fotografier og skrift i bildene – likevel ga klare referanser til fenomener i samtiden.

4.2 REALISME SOM UTGANGSPUNKT OG VIRKEMIDDEL

I sin bok *The story of Modern Art* sier Norman Lynton om popkunsten:

”Its most immediate artistic consequence was that figuration was once again normal in avant-garde circles. Indeed, a great part of pop art is concerned with more or less direct description of aspects of reality, and usually it aims at a high degree of naturalism as well as the vein of criticism that is implied in realism. (...) Art could once again be concerned with narrative or even polemics, accepting once again the great tradition of discourse through art”²²⁸

En av de viktigste konsekvensene av popbølgen, var altså at realisme igjen ble stuerent i billedkunsten. Etter en lang periode med nonfigurativ dominans, kunne GRAS-kunstnerne legge inn symbolladede, figurative elementer som ga trykkene et klart meningsinnhold.

Før jeg går nærmere inn på begrepet ’realisme’ i forbindelse med gruppas arbeider, er det imidlertid viktig å poengtere at realisme ikke er en stil, eller en -isme i tradisjonell forstand. Realisme er et omstridt begrep, som kan ha flere betydninger. I Pax Leksikon skilles det mellom tre:²²⁹

- i) Realisme som kunstnerisk metode,
- ii) Realisme som kunstnerisk holdning og impuls
- iii) Realisme som periodebetegnelse.

I norsk kunsthistorie brukes realismen som periodebetegnelse særlig om kunsten på slutten av 1800-tallet. Det er derfor de to første som er mest relevante i denne konteksten.

²²⁸ Norbert Lynton, *The Story of Modern Art* (London : Phaidon, 1989), 289 og 296.

²²⁹ Pax Leksikon, s.v. ”realisme”, <http://www.norgeslexi.com/paxlex/paxleksikon.html> (opp søkt 20.04.2007)

4.2.1 *Realisme som kunstnerisk metode*

Realisme som kunstnerisk metode beskriver en streben etter en framstillingsform der personer og objekter framstår umiddelbart gjenkjennelige. Den forsøker å være observerende og dokumenterende, og tilstreber størst mulig grad av objektivitet. Når Norman Lynton nevner realismens tilbakekomst som en av popkunstens viktigste konsekvenser, er det denne formen han sikter til. Popkunstnerne opererte med en slags hyperrealisme – en malemåte som fikk maleriet og det grafiske bladet til å nærme seg fotografiets estetikk. Den mest ekstreme formen for hyperrealisme bringer fotografiet inn i bildet – som vi for eksempel kan se Per Kleiva gjøre i det nyss nevnte *Blad frå imperialismens dagbok I-III*.

Denne registrerende, men samtidig kritiske, realismen ble sentral for GRAS-kunstnerne fordi den var et sentralt element i visjonen om å nå ut til folket. Hyperrealistiske eller plakatemessige, forenklete figurasjoner er, som vist tidligere, et gjennomgående trekk i kunstneres silketrykk fra perioden. Folk flest opplevde kunsten som eksklusiv og utilgjengelig. Følgelig måtte man ta grep for å fenge deres interesse, og på den måten skape et sannere kultur-demokrati. Det abstrakte og nonfigurative – som ble oppfattet som borgerskapets kunst – ble dermed erstattet av det figurative og 'forståelige'.

4.2.2 *Realisme som kunstnerisk holdning*

Realisme som holdning innebærer å avsløre; å ta stilling på en slik måte at konfliktene og motsetningene i samfunnet kommer til uttrykk, uten at man er bundet til en bestemt framstillingsmåte eller form. Kunstneren ønsker å påpeke sammenhenger og motsetninger, avdekke falske bilder av virkeligheten og stille seg solidarisk med undertrykte individer eller grupper i samfunnet. Jeg har tidligere nevnt dikotomien kritisk/sosialistisk realisme. Begge er eksempler på realisme som kunstnerisk holdning.

Som redegjort for i kapittel 1.3.4 rådet det en uttalt skepsis mot begrepet 'sosialistisk realisme' på begynnelsen av 1970-tallet. Dette skyldtes for en stor del at det ble assosiert med kunstnerisk ufrihet og tvang. Selv om begrepet 'kritisk realisme' kanskje kan være mer dekkende enn 'sosialistisk realisme' i omtalen av GRAS-gruppas arbeider, etterlater mine undersøkelser av relevant materiale fra perioden liten tvil om at det fantes politisk funderte betingelser som samtidig pekte i retning av sosialistisk realisme som norm for kunstnerne. Også GRAS-kunstnerne fulgte disse strømningene til en viss grad. Til tross for at de unnlot

fullt ut å oppfylle kravet om optimisme og en positiv helteskikkelse som sentralt motiv, innordnet de seg den sosialistiske realismens tradisjon for å peke på sosialismen som eneste alternativ til det bestående. Den utstrakte bruken av politisk ladede symboler, som for eksempel det omtalte røde flagg, illustrerer dette.

Ifølge det danske Pax Leksikon er det ofte slik at realistiske tendenser i kunsten sammenfaller med en sterk politisk bevegelse i arbeiderklassen. GRAS-gruppa føyer seg i så måte inn i rekken etter Courbet og Daumier i Frankrike på 1850-tallet, Christian Krohg i Norge på slutten av 1800-tallet og John Heartfield, Otto Dix, Käthe Kollwitz og de norske tendenskunstnerne på 1920- og 1930-tallet. Når det er sagt, må det understrekes at til tross for GRAS-gruppas uttalte motvilje mot den 'borgerlige' modernismen, var det få av kunstnerne som egentlig brøt helt med den modernistiske tradisjonen. Hvis man ser på de 14 bidragene til GRAS-mappen fra 1971, presenterte flere av kunstnerne geografiske flatemønstre, stramme striper og friere abstraksjoner. På mange måter kan man si at mappen speiler utviklingen innen silketrykksgenren. Som Sissel Helliesen redegjør for i kapitlet "Silketrykkets seiersgang" i boken *Norsk Grafikk gjennom 100 år*, var det først da 'action painting' måtte vike for abstraksjonen på den ene siden, og for den hyperrealistiske popkunsten på den andre – retninger som hver på sin måte utnyttet det kommersielle silketrykket – at silketrykket ble etablert som en kunstnerisk uttrykksform.²³⁰

4.3 SILKETRYKKET SOM KUNSTFORM

På samme måte som de eldre teknikkene høytrykk, dyptrykk og plantrykk, hadde silketrykket sitt utspring i behovet for å lage bilder på en rask og rasjonell måte. Den var altså i utgangspunktet en industriell teknikk, godt egnet for mangfoldiggjøring av reklame- og plakatmediets enkle formspråk og fargebruk. I billedkunstsammenheng ble teknikken, som nevnt ovenfor, introdusert gjennom abstraksjon og popkunst på 1960-tallet. Til Norge kom silketrykket for fullt på slutten av 1960-tallet, men ble da særlig benyttet til nonfigurative komposisjoner. Hermann Hebler var en viktig tidlig representant. Gunnar S. Gundersen regnes likevel i dag som den fremste innen teknikkens første fase i Norge.²³¹

²³⁰ Helliesen, *Norsk grafikk gjennom 100 år*, 267.

²³¹ Ibid., 272.

For Gunnar S. Gundersen representerte silketrykket en uttrykksmulighet i forlengelse av maleriet. Hans uttrykksform var nærmest identisk i de to mediene. På slutten av 1960-tallet hadde han utviklet en særegen stil med tildels flatebundne formelementer og rene fargeflater. Gundersens formspråk – som hadde sitt utspring i 'hard edge'-estetikken med geometriske former og skarpt avgrensede, klare farger – egnet seg godt til silketrykket som nettopp karakteriseres av heldekkende farger og et 'industrielt' uttrykk.

Gundersens popularitet til tross – silketrykket var framdeles lite påaktet som kunstmedium da GRAS-gruppa tok det i bruk på slutten av 1960-tallet. En tid diskuterte man seriøst om silketrykket i det hele tatt kunne regnes som originalt kunstverk, på linje med litografiet, tresnittet og raderingen.²³² Dette gjorde imidlertid at kunstnerne sto friere til å eksperimentere. Som kjent er det i et mediums første fase, mens det fortsatt er udefinert, at mulighetene for utforskning av dets spesifikke egenskaper er størst. GRAS-kunstnerne sto på mange måter overfor et valg: Skulle silketrykket benyttes som en videreføring av maleriet – slik Gunnar S. Gundersen gjorde – eller skulle man videreføre plakateestetikken som hadde preget mediet mens det fortsatt var forbeholdt bruk i reklame- og kampanjeøyemed?

Samtidig som de nonfigurative silketrykkene i GRAS-mappen fra 1971, i likhet med Gundersens trykk har maleriske trekk, utnyttet GRAS-kunstnerne i overveiende grad reklameestetikken i sine bilder. Som redegjort for i kapittel 3.3.2.3, var dette imidlertid like mye et ideologisk som et estetisk fundert valg. At disse yngre kunstnerne derfor ble møtt med en viss skepsis av pionerene innen silketrykkssjangeren, er ikke til å undres over. Gunnar S. Gundersen var en av dem som kritiserte kunstnerne i GRAS-gruppa for å legge seg opp i forhold utenfor kunsten: "Jeg vil gjerne skjelne mellom en agitator og en kunstner (...) uten dermed å ha sagt at politiske eller sosiale egenskaper ikke kan bli kunst".²³³

²³² Lise Mjøs, 'Kunsten til folket' i *Engasjert kunst: Billedkunsten speiler samfunnet*, 135-173 (katalog til utstilling på Stenersenmuseet, Oslo, 1999), 162

²³³ Dæhlin, *Norsk samtidskunst*, 137.

4.4 OPPSVING FOR DEN POLITISKE PLAKATEN

I slutten av 1960-årene skylte en plakاتبølge over den vestlige verden. Inspirert av blant annet John Heartfield – en tidlig eksponent for politisk engasjerte fotomontasjer – ble plakaten aktualisert som visuell uttrykksform i forbindelse med studentopprøret i mai 1968. I Paris opprettet akademistudentene silketrykksfabrikken 'Atelier Populaire' i bygget til Ecole des Beaux Arts ved Sorbonne. Formspråket var preget av de økonomiske vilkårene og studentenes kraftige engasjement. Som studenter hadde de problemer med å komme til orde i media. De hadde ikke råd til å rykke inn annonser, og manglet midler til dyre trykksaker. Slagkraftige budskap ble trykket i full fart, og det umiddelbare uttrykket ble en motsats til de etablerte politiske organisasjonenes masseproduserte kampanjemateriell.

Atelier Populaire fikk avleggere som *Rote Nelke* i Vest-Berlin, *Røde Mor* i København og *Folkets Atelje* i Stockholm. I Jon Øiens artikkel "GRAS er død, leve GRAS" blir også GRAS sidestilt med disse gruppene som "ville lage sosialistisk kunst og plakater, og som ville bryte med den tradisjonelle kunstnerrollen".²³⁴ Ifølge Morten Krohg hadde imidlertid GRAS-gruppa liten direkte kontakt med disse gruppene, selv om de kjente til virksomheten i Sverige og Danmark, og da kanskje særlig *Røde Mor*.²³⁵

Røde Mor ble grunnlagt samtidig med GRAS, i 1969. Kunstnerens formål var å skape politisk, proletarisk kunst. Gruppas valg av medium var hovedsaklig grafikk, med linoleumssnittet som mest brukte metode. I motsetning til GRAS – som framsto som en løs sammenslutning tuftet på felles sosialistiske verdier – hadde *Røde mor* et klart utformet billedprogram som kom til uttrykk gjennom en felles plattform. I kunstnerens manifest fra 1974 (en avart av det første fra 1970) legges det vekt på mye av det samme som Morten Falck identifiserte som hovedtrekkene ved en god sosialistisk kunst. Medlemmene ønsket å stille seg til rådighet for folket og lage kunst som arbeiderklassen hadde bruk for i den politiske kampen: "Vi vil skabe en kunst, der er med til at give arbejderklassen identitet. En kunst, der er et våben i klassekampen".²³⁶

²³⁴ Øien, "GRAS er død, leve GRAS", 18

²³⁵ Morten Krohg i intervju med Gardar Eide Einarsson, "Politisk kunst på samtidens premisser", *Kunst til Folket*, 88-92 (katalog til utstilling på Kunstnerens Hus, Oslo, 2003), 91.

²³⁶ Pax Leksikon, Danmark, s.v. "Røde Mor", <http://www.leksikon.org/art.php?n=2193#> (oppsøkt 20.04.2007)

Oppfatningen av kunstens rolle og kunstnerens oppgave var altså noenlunde den samme i *Røde Mor* og GRAS. Det samme gjaldt forbildene og kampsakene. *Røde Mors* manifest og bilder avdekker sympati med Mao, Che Guavara og Ho Chi Minhs frigjøringskamp i Vietnam, motstand mot EEC (som, i motsetning til i Norge ikke førte fram) og kamp for kunstnerens levekår. Samtidig var gruppene svært ulike. De tilsluttede kunstnere, som ikke opptrådte som individer, men signerte med fellesbetegnelsen *Røde mor*, var underlagt langt mer dogmatiske regler hva gjaldt både innhold og form. Ideologisk hadde også *Røde mor* langt sterkere bånd til faglige og politiske organisasjoner (blant annet Danmarks svar på SUF (m-l), Danmarks Kommunistiske Ungdom) enn GRAS hadde. De fleste plakater ble laget på oppdrag fra, eller i direkte samarbeid med de politiske organisasjonene. Kunstnerne sluttet også, i motsetning til GRAS-kunstnerne, uttrykkelig opp om den sosialistiske realisme som norm: ”Vi mener, at den realistiske form er den bedst egnede til at afdekke modsætningerne i vores samfund og angive en socialistisk løsning på problemerne. (...) Samtidig ønsker vi at vise en vej ud af modsætningerne. Dertil mener vi at kunne bruge en solidarisk og optimistisk udtryksform”.²³⁷

Medlemmene i GRAS og *Røde Mor* hadde også ulik oppfatning av hvilke visuelle virkemidler man skulle benytte seg av for å nå ut til folket. Mens GRAS-kunstnerne, som beskrevet i kapittel 3, etterliknet reklameplakatens forenkling og flatekarakter, benyttet *Røde Mor* særlig tegneseriens visuelle språk for å nå fram. I begynnelsen ble små ruter som illustrerte samme sak sidestilt i en billedramme, etter hvert ble rutene underlagt et avsluttet handlingsforløp. Uttrykksformen var realistisk-naivistisk, og medlemmene tilstrebet en amatørisk virkning med røtter i 30-tallets samfunnskritiske maleri.

Som gruppe var GRAS tidstypisk. Medlemmene var langt fra alene om å ville lage sosialistisk kunst som snakket direkte til folket. Som jeg nevnte innledningsvis ble den første grafikksammenslutningen *Atelier Populaire* et forbilde for både vest-tyske, svenske, danske og norske kunstnere i kjølvannet av mai 1968. Gruppens billeduttrykk var imidlertid svært forskjellig, og GRAS var nok, sammenliknet med både *Rote Nelke*, *Folkets atelje* og *Røde mor*, mer preget av individualisme og en usvikelig tro på kunstnerisk frihet og selvtutfoldelse. Til tross for at kunstnerne var påvirket av ml-bevegelsens krav til en sosialistisk kunst,

²³⁷ Ibid. Fra *Røde Mors* Arbeidsprogram, november 1972.

opererte gruppa med mer fleksible rammer. Arbeidene var ment som den enkelte kunstners selvstendige innlegg i samtidens dagsaktuelle debatter.

4.5 KUNSTNERISK INDIVIDUALISME

Samtlige punkter jeg har nevnt ovenfor kunne vært hovedtemaer for analyser av GRAS-kunstnernes arbeider. I tillegg til å reflektere dominerende politiske strømninger, var gruppa et resultat av særegne forutsetninger i det norske og internasjonale kunstlivet i sin samtid. Når jeg likevel har valgt å legge hovedfokuset på gruppas ideologiske forankring, skyldes dette at de politisk formulerte kravene til en sosialistisk og samfunnskritisk kunst var en konkret, samlende faktor som kom enda sterkere til uttrykk i gruppas samlede produksjon enn de kunstneriske strømningene jeg har skissert ovenfor.

Når det er sagt, er det viktig å understreke at kunstnerne også hadde individuelle særtrekk. Til tross for at de delte en ideologisk forankret plattform som la føringer på form og innhold, fantes det differensierende trekk som kjennetegnet de enkelte kunstnerskapene. Willi Storn var kanskje den som skilte seg mest ut, med sine svært detaljerte collager omringet av dekorative border og repeterende enkeltelementer med naivistiske tilsnitt. Men også Per Kleiva sto i en slags særstilling med sine symbolladede bilder med en grafisk og nesten minimalistisk vri. De fem kunstnernes individuelle formspråk er imidlertid behørig omtalt i monografier og i katalogtekster som behandler hvert enkelt kunstnerskap. Fellestrekkene er uansett så vidt framtrædende at det ikke er vanskelig å legitimere en felles behandling av kunstnerne, i hvert fall ikke i den avgrensede perioden det her er tale om.

5 AVSLUTNING

Morten Falck oppfordret kunstnerne til å bruke kunsten som et ”politisk våpen”. Formens fremste oppgave skulle være å framheve det politiske innholdet. Samtidig understreket han, selv om det etter hvert kom mer i bakgrunnen, viktigheten av å opprettholde en viss kunstnerisk kvalitet. Blant annet siterte han, i artikkelen ”Om kunsten” i Ungsosialisten i 1968, Maos advarsel mot plakat- og slagordstil: ”Det vi krever er enhet mellom form og innhold, enhet mellom det revolusjonære, politiske innholdet og en mest mulig fullkommen kunstnerisk form. Kunstverker uten kunstneriske kvaliteter har ingen kraft, hvor progressive de enn er politisk”.²³⁸

Å få et politisk mål til å smelte sammen med en uttrykksform opphavsmannen kan stå inne for, er et evig dilemma for kunstnere med krav til bildenes samfunnskritiske funksjon. Som beskrevet nedenfor, var dette en problemstilling også GRAS-kunstnerne måtte forholde seg til. Avhandlingens siste kapittel vil vurdere betydningen av GRAS-kunstnernes prosjekt ut fra politiske og kunstneriske kriterier. Fikk de bevisst engasjerte silketrykkene i det hele tatt politisk nedslagskraft? Gikk budskapet på bekostning av bildenes kunstneriske verdi? Grunnleggende spørsmål som dette var, ved siden av stadig større politisk polarisering innad, sentrale årsaker til at GRAS-gruppa ble oppløst etter snaut fire virksomme år.

Helt til slutt vil jeg rette oppmerksomheten mot nåtiden, og dagens politiske kunst. Det er allmenn enighet om at vi står overfor en repolitisering av samtidskunsten. Men hvordan arter denne seg? Er dagens kunstnere prisgitt det samme formspråket som GRAS-gruppa for å formidle sitt engasjement? Som Klassekampens journalist spurte en gruppe unge kunstnere på UKS for et par år siden: ”Er det mulig å lage politisk kunst uten å havne i 70-talls-grøfta?”.²³⁹

²³⁸ Falck, ”Om kunsten”: 20

²³⁹ Bendik Wold, ”Problematiserende politisk”, *Klassekampen*, 2002, 9. mars:

http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/artical_categories/kultur_medier/2002/march/problematiserende_politisk, (oppsøkt 20.04.07)

5.1 OPPBRUDD

GRAS ble oppløst høsten 1973, på et tidspunkt da Vietnamkrigen var i ferd med å avsluttes og EF-kampen var vunnet. At disse sentrale, samlende kampsakene etter hvert mistet sin aktualitet, var, som nevnt innledningsvis, en viktig faktor i svekkelsen av GRAS som enhetlig gruppe. Andre faktorer var imidlertid vel så viktige for det endelige bruddet, ikke minst de interne, ideologiske motsetningene mellom medlemmene, som kom stadig klarere til uttrykk. AKP (m-l) hadde blitt stiftet tidligere samme år, og kunstneres avvikende politiske posisjoner kom etter hvert i veien for samarbeidet. Per Kleiva oppsummerer: ”Mye av den opprinnelige kraften forsvant da AKP og partipolitikken kom inn i bildet. Noen ble partimedlemmer, jeg var en av dem, andre trakk seg helt ut av GRAS”.²⁴⁰ Flere av kunstnerne refererer i ettertid til stiftelsen av det nye, kommunistiske partiet som en av årsakene til splid innad i gruppa.²⁴¹

AKP (m-l), som i utgangspunktet skulle favne bredt og være en åpen organisasjon for folket, strammet etter hvert grepet. 1974 markerte et oppgjør med sosialdemokratiske krefter i partiet. I tillegg ble ml-bevegelsens stalinistiske trekk forsterket utover 1970-tallet, noe som i sin tur hindret meningsmotsetninger og pluralisme internt. Det virkelige vendepunktet kom i 1975, ”da ml-bevegelsen for alvor skiftet ham fra å være en relativt disiplinert gjeng med ungdomsopprørere til å bli krigskommunister med hemmelig medlemsmasse og et eget stay-behind-apparat i påvente av sosialimperialismens tanks og geværer”.²⁴²

Med profesjonaliseringen av AKP (m-l) kom nye muligheter til å kontrollere og styre partimedlemmene ovenfra. I 1975 opprettet partiet et eget kontrollutvalg som skulle holde ideologisk oppsyn med bokutgivelsene i Oktober Forlag. Billedkunstnerne fikk merke presset gjennom forsøk på å innføre den sosialistiske realisme som billedmessig norm.²⁴³

I 1977 tok tidsskriftet Profil opp spørsmålet om hvordan det sto til med den samfunnskritiske kunsten. Utgangspunktet for artikkelen var at man på årets høstutstilling hadde funnet at bare

²⁴⁰ Renberg m.fl., *Per Kleiva*, 24.

²⁴¹ Ibid.; Flor, Harald ”GRAS gruppa – et tilbakeblikk”, *Vi ser på Kunst*, 1969, nr. 1: 31.

²⁴² Sjøli, *Mao min Mao*, 65.

²⁴³ Eget intervju med Victor Lind, 12. april 2007.

11 prosent av kunstverkene hadde et sosialistisk innhold. Sammenlikningsgrunnlaget var GRAS, som ble omtalt i rosende ordelag som et foreløpig høydepunkt innen 1970-talls protestkunst i Norge. Redaksjonen avsluttet artikkelen med en parole: ”Billedkunstnere - lær av forfatternes erfaringer! Reis en politisk kamp om billedkunsten! For hvem lager dere bilder? Om hvem lager dere bilder? Pek ut en fiende i bildene! La bildene mane til kamp!”²⁴⁴

Verken parolen eller de øvrige forsøkene på å tvinge kunstnerne inn i Sovjet-inspirerte rammer, falt i god jord hos de tidligere GRAS-medlemmene. Anders Kjær protesterte gjennom artikkelen ”Visuell avstampethet er ikke progressivt” i bladet F15 Kontakt i 1978, mens Victor Lind tok et endelig oppgjør gjennom innleggene ”Sosialistisk realisme” og ”Se opp for parfyme og kalk” i Klassekampen i 1983. Etter hvert skulle de kompromissløse kravene og holdningene til AKP (m-l) støte fra seg samtlige av GRAS-gruppas tidligere medlemmer. Samtlige hadde til slutt meldt seg ut av partiet (Per Kleiva i 1976, Victor Lind og Morten Krohg rundt 1983/84), samtidig som de gradvis distanserte seg fra kravet om kunsten som maktredskap for en sosialistisk revolusjon.

Opprettelsen av AKP (m-l) i februar 1973 ble altså begynnelsen til slutten for GRAS som gruppe. Det siste medlemmene gjorde sammen var en aksjon i kjølvannet av statskuppet mot Chile. Bruddet skyldtes imidlertid ikke bare ideologiske uoverensstemmelser. Det hadde etter hvert begynt å snike seg inn en tvil blant flere av medlemmene om arbeidene holdt kunstnerisk mål, og hvorvidt de i det hele tatt ga politisk uttelling.²⁴⁵

5.2 BILDENES REELLE, POLITISKE NEDSLAGSKRAFT

Det lar seg ikke gjøre å gi et entydig svar på om GRAS-kunstneres frykt for manglende påvirkningskraft var berettiget. Det er umulig, over 30 år etter, å angi kvantitativt *eller* kvalitativt den politiske nedslagskraften silketrykkene fikk. Det er så mange ulike elementer som spiller inn i politisk meningsdannelse, at ethvert forsøk på å angi betydningen av en isolert faktor vil ha karakter av spekulasjon. Kunst kan sjelden endre samfunnsforholdene alene, den vil alltid virke inn i en større sammenheng.

²⁴⁴ Usignert, ”Fram for en progressiv billedkunst”, *Profil*, 1977, nr. 5: 32.

²⁴⁵ Renberg m.fl., *Willi Storn*, 47

Salgstallene indikerer at GRAS-kunstnerne i liten utstrekning traff et bredt publikum. Som nevnt i kapittel 4, var visjonene om å nå ut til folket med bildene for stor del mislykket. Til tross for lave priser og en lettfattelig form, solgte trykkene jevnt over dårlig.²⁴⁶ Isolert sett tyder dette på at gruppas reelle påvirkningskraft var begrenset. Det er imidlertid ikke i seg selv et bevis for at kunstnerne manglet politisk definisjonsmakt. De hadde uten tvil en viss posisjon i den kulturbevegelsen som forfektet sosialistiske standpunkter, og det er rimelig å tro at gruppa var én av flere premissleverandører i den ideologiske diskursen.

Realpolitisk kan det se ut som om gruppa fikk gehør for flere av standpunktene sine. Et av de virkelig store politiske slagene, EF-kampen, ble kronet med seier i september 1972. Når det gjaldt Vietnam-krigen skjedde det en gradvis dreining i den norske opinionen til støtte for FNL og mot USA. Det er imidlertid høyst usikkert hvorvidt, og i hvilken grad dette kan settes i sammenheng med kunstnernes innsats. Det kan nok være riktig, som Victor Lind i ettertid har sagt, at kunstnerne overvurderte sin egen påvirkningskraft.²⁴⁷

5.3 KUNSTEN PÅ BEKOSTNING AV DAGSPOLITIKKEN?

Det er alltid en viss fare for at ønsket om å formidle et meningsfullt budskap går på bekostning av kunstneriske hensyn. Som skissert i avhandlingens innledning, har GRAS-gruppa blant annet blitt beskyldt for å ofre kunsten for dagspolitikken. En slik uttalelse vil nødvendigvis bero på avsenderens oppfatning av hva kunst er, og hennes/hans vurdering av hvor grensen går mellom ulike slags bilder; slike som er kunst, og slike som ikke er det. Min vurdering av GRAS-silketrykkenes kunstneriske verdi – og kunstnernes eventuelle grenseoverskridelse – må følgelig leses som (subjektiv) kunstkritikk, ikke som objektive sannheter.

Hva er god politisk kunst? Jeg mener at en forutsetning for at politisk kunst også er god kunst, er at den kommuniserer med mottakeren på flere plan enn bare det enveisrettede agiterende, *samtidig* som den kaster lys over politiske konfliktområder. Kunstneren må ikke reduseres til et nødvendig mellomledd som forminsker avstanden mellom sak og publikum, men framstå

²⁴⁶ Ibid.

²⁴⁷ Hagen, ”Å blomstre for noen”.

som en selvstendig skaper av et visuelt budskap. Verket må stimulere til en eller annen form for refleksjon som går ut over det umiddelbare politiske budskapet. I tilfeller der det instrumentelle budskapet overskygger det kunstneriske, er det nærliggende å sidestille bildene med andre funksjonelle billedmedier, som reklame eller propaganda.²⁴⁸

Propagandabegrepet ble utdypet i kapittel 2.3. Det er i utgangspunktet like utfordrende å finne en entydig definisjon for propaganda som det er å gjøre rede for ordet 'kunst'. Jeg valgte å slutte meg til Torsten Bergmarks definisjon, der propaganda er et synonym for agitasjon. I motsetning til kunst, som åpner for dialog, er propagandaen ensrettet kommunikasjon, kommunikasjon som kommer som påbud eller oppfordringer ovenfra for å bekrefte gitte samfunnsverdier. Bilder som fullt ut speiler ideologi, uten å reflektere over den, og uten å gå inn i en dialog med den slik at også kunstnersubjektet blir tydelig, åpner heller ikke for refleksjon fra tilskuerens side. Slike bilder kan i beste fall karakteriseres som propaganda-kunst.

GRAS-kunstnerne testet de konvensjonelle grensene mellom kunst og propaganda da de valgte silketrykket som sin foretrukne uttrykkform. Det var i utgangspunktet et lite påaktet medium, som hadde sterke bånd til den kommersielle reklame- og plakatproduksjonen. Med silketrykket kom muligheten til å lage kunst med plakatens umiddelbare karakter. Det innebar imidlertid også en mulighet til å lage 'rene' reklameplakater der formen var underlagt innholdet. Noen ganger beveget kunstnerne seg helt på grensen av hva som kan kalles kunst. Og når man beveger seg på yttergrensen, kan man lett overskride den. Victor Lind sier det slik: "Du kan stå på kanten og vakle, men du må ikke trække utenfor, for da er det ikke kunst. Jeg tror jeg noen ganger har plumpet helt utenfor. Prisen for å prøve grensene er jo å trække utenfor".²⁴⁹

Når overskred GRAS-kunstnerne denne grensen? Etter min mening skjedde det i bilder som Victor Linds *Staten er en lommetjuv som gjerne vil omfavne oss* (Udat.) [Fig. 29], og *Støtt Jøtul-arbeidernes streik* (Udat.) [Fig. 28], samt Per Kleivas *Hausten* (1972) [Fig. 7] og *Stans USA I-III* (1972) [Fig. 6]. De to første ble laget på oppdrag, fra henholdsvis kunstneraksjonen

²⁴⁸ Reklame og propaganda er nært forbundet – propaganda er imidlertid, i motsetning til reklame, som regel knyttet til politiske og/eller religiøse spørsmål.

²⁴⁹ Hagen, "Å blomstre for noen".

og SUF (m-l), og samtlige er propagandistiske i sitt uttrykk. *Staten er en lommetjuv...*, illustrerer kunstnerens kamp mot staten for å styrke sine rettigheter. *Støtt Jøtul-arbeidernes streik*, et fotografi av fire arbeidere, ble ifølge opphavsmannen laget som en streikeplakat.²⁵⁰ *Hausten* – et fotografi av en gammel løe påmalt slagordet 'Nei til salg av Norge!' var Kleivas innlegg i EF-kampen,²⁵¹ mens *Stans USA I-III* må knyttes opp mot amerikanernes krigføring i Vietnam. Bildene formidler helt bestemte verdier, og samtlige oppfordrer til helt bestemte handlingsalternativer. Ingen av dem rommer refleksjoner som utvider deres dagsaktuelle apellfunksjon.²⁵²

Betegnende nok er det også disse bildene som dårligst har tålt tidens tann. Etter hvert som den politiske dimensjonen har blitt stadig mindre aktuell – i det referansepunktet har falt bort – har bildene tapt mye av sin egenverdi. Dette illustrerer bildenes avhengighet av den politiske konteksten, og deres manglende evne til å eksistere uavhengig av denne. For at et verk skal unngå å overskride grensen mellom kunst og propaganda, bør det inneha iboende kvaliteter som gjør at det overlever sin egen tid og oppfattes som meningsfylt av andre generasjoner, under andre samfunnsforhold.²⁵³

Per Kleivas *Amerikanske sommerfuglar* (1971) [Fig. 3] er et eksempel på et bilde som ikke bare tar sikte på å agitere i en bestemt konflikt, men som påvirker mottakeren i en bredere forstand. Det kan handle om Vietnamkrigen spesielt, men det kan også si noe om krig generelt. Bildets morbide sammenblanding av skjøre sommerfuglvinger og kalde militærhelikoptre tvinger mottakeren til å reflektere over verdens brutalitet og stille spørsmål ved eget samfunnsansvar. Innholdet hadde imidlertid neppe fått så stor gjennomslagskraft om ikke formspråket hadde hjulpet det fram. Bildet har dermed, i likhet med en rekke andre eksempler fra det empiriske materialet, som Victor Linds *My Love My Lai* (1971) [Fig. 21] og

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Renberg m.fl., *Per Kleiva*, 65.

²⁵² Det er her viktig å understreke at 'propaganda' ikke må oppfattes som et negativt ladet begrep i vid forstand, men som et synonym til 'utbredelse' eller 'spredning'. En karakteristikk av disse verkene som propaganda innebærer således ikke en kritikk av kunstnerens beslutning om å lage dem. Poenget er utelukkende at verkene kunstneriske verdi i disse konkrete tilfellene – etter min mening – har måttet vike for det politiske budskapet, og at de kunstnerisk sett framstår som lite utfordrende.

²⁵³ Bergmark, *Konstnären som politiker*, 7.

Willi Storns *Den gale fredsduen* (1971) [Fig. 32], en dimensjon som etter min mening er fraværende i arbeidene nevnt ovenfor.

Det hører imidlertid med til historien at *Støtt Jøtul-arbeidernes streik* ble innkjøpt av Museet for samtidskunst for noen år tilbake. ”Er en slik plakat kunst?” spurte VGs journalist Børre Haugstad museets direktør Per Bj. Boym i forbindelse med utstillingen på Galleri F15. ”Ja, uten tvil. det er en fin plakat (...) et godt eksempel på den tynne grensen mellom kunstobjekter og informasjonsmaterieell”, svarte Boym.²⁵⁴ At en av Norges viktigste kunst-institusjoner gikk til det skritt å ’kanonisere’ Linds fotografi av fire streikende arbeidere, et bilde som kunstneren selv har beskrevet som ”[f]ullstendig utenfor kunstscenen”²⁵⁵, illustrerer de vage grensene mellom kunst og propaganda. Men det bekrefter også at spørsmålet om kunstnerisk verdi alltid vil være av subjektiv karakter.

5.4 POLITISK KUNST – NÆR 35 ÅR SENERE

”I Vietnamkrigens tid var alt så mye enklere, kanskje var vi også langt mer naive. I dag vet jeg ikke helt hvordan billedkunstnere skulle bruke kunsten sin for å markere motstand (...) Det er en så stor bredde over det som skjer i dag, nærmest kaotisk med hensyn til former, teknikker og uttrykk. Vi arbeidet i en helt annen tid. I dag tror jeg det er nesten klin umulig å provosere frem noe som helst. Ingenting av det Dagsrevyen viser fra Irak er det likevel mulig å overgå. Vi er blitt så blaserte, så overfôret på alt fra lidelse til kjærlighet og porno. Hvis jeg var ung kunstner og skulle prøve å gjøre noe tilsvarende det vi gjorde i GRAS, vet jeg rett og slett ikke hvordan jeg skulle fått det til.”²⁵⁶

Anders Kjær var lite optimistisk på den politiske samtidskunstens vegne da han ble intervjuet av Bergens Tidende i 2003. En tilsvarende resignasjon kunne spores i Andrea Kroksnes’ katalogtekst til utstillingen *Fantastisk Politikk: Kunst i turbulente tider* som ble avviklet på Nasjonalmuseet vinteren 2006/07: ”Krigene, fundamentalismen, fattigdommen og de globale

²⁵⁴ Haugstad, ”Rød plakatkunst”: 52

²⁵⁵ Hagen, ”Å blomstre for noen”.

²⁵⁶ Sitat etter Anders Kjær i Landro, ”Verden er for komplisert for politisk kunst”: 36.

helsekatastrofene vi har sett de siste årene truer selve forestillingen om modernitet som sådan. (...) Situasjonen er så dystert at mange har gitt opp å tenke på politikk overhodet”.²⁵⁷

Konsekvensen av den voksende apatien er, forklarte Kroksnes, at vi klamrer oss til konsumsamfunnet. I en verden der vi ikke lenger deler de samme normene og verdiene, gir eiendom og forbruk mening til livene våre – de tilbyr en enkel løsning på fremmedgjøringen fra verden. Kunstnerne, på sin side, har for en stor del trukket seg tilbake. Kompleksiteten som kjennetegner livsvilkårene i dagens samfunn gjør at det er vanskelig å innta klare standpunkter. Men, som Kroksnes understreket, det finnes likevel noen som bruker kunsten som ”et medium for politiske ytringer og politisk motstand”.²⁵⁸

Kroksnes overdriver i hvert fall ikke når hun presiserer at dagens kunstnere er klar over kunstens politiske potensial. Til tross for at verdensbildet har endret seg radikalt siden 1970-tallet, er det utvilsomt fortsatt relevant å nevne kunst og politikk i samme åndedrag. Til tross for – eller kanskje på grunn av – de globale utfordringene som preger dagens samfunn, er kunsten, både nasjonalt og internasjonalt, preget av et fornyet politisk engasjement. Nok engang brukes kunsten som ’redskap’ for å problematisere den komplekse verden vi lever i.

At den politiske kunsten igjen er brennaktuell, ble ikke minst bevist gjennom Documenta 11 i Kassel i 2002. Utstillingen, som var kuratert av Okwui Enwezor, bar tittelen *Politics-Poetics*. Formålet var å tydeliggjøre tendenser som gjenspeilet det politiske feltet. Spørsmål om selvforståelse knyttet til tilhørighet, grensesprenging og identitetsforskyvning gikk igjen hos flere av de over 100 ulike kunstnerne som deltok.²⁵⁹

Enwezor demonstrerte gjennom utstillingen at det fortsatt er mulig for kunstnerne å kritisere verden. Repolitiseringen av kunsten ble et sentralt tema både i fagtidsskrifter og i dagspressen, og en rekke utstillinger de siste årene har hatt politisk kunst som overordnet tema. Nasjonalt gjelder dette utstillinger som *Stunt Club* (2003), *Kunst til Folket* (2003) og *Detox* (2005) på Kunsternes Hus, *Populisme* (2005) og *Fantastisk politikk* (2006) på

²⁵⁷ Andrea Kroksnes, ”Fantastisk politikk” i *Fantastisk politikk: Kunst i turbulente tider*, 11-33 (katalog til utstilling på Nasjonalmuseet, Oslo, 2006/07), 12

²⁵⁸ Ibid., 15

²⁵⁹ Kristin Gjesdal, ”En ny politisk kunst”, *Vinduet*, 2002, nr. 3: 55-61

Nasjonalmuseet, og *Just Love me* (2003) i Bergen kunsthall. Internasjonalt bør *Hardcore – Towards a New Activism* (2003) på Palais de Tokyo i Paris og *Democracy When?* (2002) i Los Angeles nevnes.

Documenta 11 initierte kanskje ikke alene en ny epoke i samtidskunsten. Sannsynligvis var de nye, samfunnsengasjerte tendensene allerede i emning. Men utstillingen i 2002 bidro utvilsomt sterkt til at det ikke lenger er mulig å avvise den politisk ytringens relevans i samtidskunsten. De konkrete kampsakene er imidlertid nye, og de blir også angrepet på en annen måte enn før. Men hva er nytt ved dagens politiske kunst? Hva skiller den fra GRAS-gruppas virksomhet for 35 år siden?

Dagens kunstnere står – som Morten Krohg ganske riktig påpekte – overfor en helt annen mediehverdag enn kunstnerne gjorde på 1970-tallet. Økt tilgang på informasjon gjør at de konkrete kampsakene ikke peker seg like klart ut i mengden av tekstlige og visuelle budskap. Mens kunstnerne den gang forholdt seg til et tilsynelatende fastsatt verdensbilde, med tydelige helte- og fiendeskikkelser (imperialisme og kapitalisme mot arbeiderklassen og de undertrykte og marginaliserte) og en åpenbar løsning på problemene (kommunisme og venstresidepolitikk), innebærer dagens informasjonsstrøm at konfliktene framstår mer komplekse, og løsningene mindre entydige.

Dette innebærer at kunstneren har fått en ny rolle. Mens hun eller han på 1970-tallet var potent og autoritativ; et subjekt med et ståsted utenfor det etablerte som tilsynelatende talte med en viss tyngde, er dagens kunstner seg bevisst sin egen samfunnssituasjon, og vet at den påvirker det kunstneriske virket.²⁶⁰ Utgangspunktet er ikke lenger visjonen om at kunsten skal bidra til en revolusjonerende omveltning av samfunnet. Gjennom dialog med tilskueren forsøker kunstneren snarere å peke på muligheter for justeringer – uten å fastsette hva disse bør eller skal være. Snarere enn å agitere for enkeltsaker, stiller den politiske samtidskunsten spørsmål. Den peker på problemer og skisserer forslag i stedet for å tilby bastante svar.

²⁶⁰ I sin anmeldelse av utstillingene *Kunst til folket* og *Just Love me* i 2003, begrunnet Siri Meyer denne posisjonen med Frankfurterskolens forestilling om at 1970-tallets kunstnere talte ut fra et frihetens rike; ”kunsten var ren, (...) den var unndratt den formålsrasjonaliteten som styrte resten av samfunnet – og (...) kunne peke inn i samfunnet, mot det nye samfunnet – utopien”. Siri Meyer, ”Er kunsten politisk?” *Kunstkritikk.no*, <http://kunstkritikk.no/article/6968> (oppsøkt 22.04.2007)

Torill Goksøyr og Camilla Martens utgjør performance-duoen G/M Salong. De to kunstnerne er plukket ut til å representere Norge på årets Venezia-biennale med verket *It would be nice to do something political* (2002) [Fig. 43]. På et stort fargerfotografi som etterlikner reklamens glossy estetikk, figurerer kunstnerne selv, dekket av et stort glassvindu. Vinduet skal holdes rent av ti fargede menn i åtte timer hver dag, til biennalen er slutt i november. Teksten på plakaten er utformet som en dialog mellom de to kunstnerne: ”It would be nice to do something important”, sier den ene. ”Something political?”, svarer den andre.

Verket er et godt eksempel på kontemporære strategier i den politiske kunsten. Uten å tilby endelig svar eller løsninger, bringer kunstnerne opp forskjellige problemstillinger knyttet til kunstobjektet, kunstinstitusjonen og sist, men ikke minst, til sin egen rolle som politisk engasjerte kunstnere. Kontrasten mellom de hvite kvinnene og de arbeidende, fargede mennene kan leses som en kommentar til europeisk innvandrings- og integrasjonspolitik – eller som et spark til kunstfeltet der et vestlig kunstspråk dominerer. Samtalen mellom de to kvinnene kan også oppfattes som en problematisering av de siste årenes repolitisering av kunsten. Kunstnerne har lyst til å si noe politisk, men i det øyeblikk de tar opp et aktuelt politisk tema eller problemstilling, kommer de selv i veien for det som er selve saken. Kanskje er de ikke engang virkelig engasjerte – kanskje er kunstnerne like hyklerske og overfladiske som reklameverdenen de etterlikner? Lager de politisk kunst fordi de oppriktig bryr seg, eller følger de bare en ’trend’ innenfor samtidskunsten?

Goksøyr og Martens’ verk demonstrerer at kunst ikke behøver å være påtrengende politisk i sin tematikk for å få en politisk effekt, og at den kan være radikal i kraft av noe annet enn et eksplisitt agiterende politisk budskap. Gjennom å synliggjøre seg selv gjennom fotografiene på plakaten inntar kunstnerne en helt ny rolle. Snarere enn å behandle kunstmediet som et transparent bilde av virkeligheten, der innholdet og formidlingen av budskapet er verkets eneste misjon, stiller Goksøyr og Martens sin egen utsigelsesposisjon synlig. Slik blir betingelsene for produksjonen – og de selv som kunstnere og produkter av samfunnet de er en del av – en eksplisitt del av uttrykket.

På samme måte som GRAS-kunstneres verker må relateres til sin samtid, er dagens politiske kunst påvirket av nåtidens sosiale og kulturelle forutsetninger. 1970-tallsånden har satt et sterkt preg på vår forståelse av politikk og politisk engasjement. Dette har bidratt til fastlåste

forestillinger om hva politisk kunst kan og skal være. Når Anders Kjær avskriver det som nærmest umulig å lage politisk kunst i dagens komplekse samfunnssituasjon, er det med utgangspunkt i et foreldet kunstbegrep. Det må være mulig å anlegge en mer dynamisk forståelse av begrepet 'politisk kunst', så det reflekterer dagens kunstbilde.

Som denne avhandlingen har forsøkt å vise, var de politisk orienterte kunstnerne på 1960- og 1970-tallet sterkt påvirket av ml-bevegelsen som dominerte norsk kulturliv i samtiden. En gjentakelse av 1970-tallets "(parti)politiske skyttergravskriger" er verken ønskelig eller mulig, så lenge det politiske klimaet er fundamentalt endret.²⁶¹ Dette kan imidlertid ikke bety at den politiske kunsten er mindre relevant. På samme måte som verden har endret seg, har menneskene endret seg. Kravene til, og ønskene om hva kunst skal være forandrer seg hele tiden. Det virker underlig at vår oppfatning av den politiske kunsten skulle stå stille.

²⁶¹ Begrepet er hentet fra Tore Vagn Lid, "Del 1: Politikken bak det (ny)politiske: Eit søk etter kunstens estetiske handlingsrom", *B-Post*, 2006, nr.1: 56.

LITTERATURLISTE

- Adorno, Theodor. "Forsoning under tvang". I *Notar til Litteraturen*. Redigert av Arild Linneberg. 106-137. Oslo: Samlaget, 1992
- Althusser, Louis "Ideology and the ideological state Apparatuses". I *The Visual culture reader*. Redigert av Nicholas Mirzoeff. 139-141. London: Routledge, 2002
- Askeland, Jan. *Norsk malerkunst: Hovedlinjer gjennom 200 år*. Oslo: Cappelen, 1981
- Bergmark, Torsten. *Konst, klass, kapital: Rapporter och resonemang om konstens villkor*. Stockholm: Zenit, 1969
- _____. *Konstnären som politiker*. Stockholm: Arbetarkultur, 1972
- Bird, Elizabeth. "Aesthetic neutrality and the sociology of art". I *Ideology and Cultural Production*. Redigert av Michèle Barrett, Philip Corrigan, Annette Kuhn og Janet Wolff. 25-48. London: Croom Helm, 1979
- Bourdieu, Pierre. "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed". I *The Field of Cultural Production: Essays on art and literature*. Redigert av Randal Johnson. 29-74. Cambridge, Polity press, 1993
- Brun, Hans-Jacob. "Vår egen tids øyne". I *Norges Kunsthistorie Bind VII: Inn i en ny tid*. Redigert av Knut Berg. 180-240. Oslo: Gyldendal, 1983
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant Garde*. Oversatt av Michael Shaw. Manchester: Manchester University Press, 1984
- Clark, T.J. "On the Social History of Art". I *Image of the people: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. T.J. Clark. 9-20. London: Thames and Hudson, 1973
- Dæhlin, Erik. *Norsk samtidskunst*. Oslo: Teknologisk forlag, 1990
- Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*, London: Verso Editions, 1991
- _____. *Marxism and literary criticism*. London: Routledge, 2002
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois og Benjamin H.D. Buchloh. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004
- Greenberg, Clement. *Den modernistiske kunsten*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag A/S, 2004
- Hagen, Alf van der. "Å blomstre for noen". *Festskrift til Victor Lind*. <http://kunst.no/fest/samtale/> (oppført 20.04.2007)
- Hansveen, Erik. "Litteratur og politikk: Tidsskriftet Profil 1969-77". Hovedoppgave ved institutt for nordisk språk og litteratur, Universitetet i Oslo, 1983

- Harris, Jonathan. *The New Art History: A Critical Introduction*. London, New York: Routledge, 2001
- _____. *Writing back to Modern Art*. London and New York: Routledge, 2005
- Helliesen, Sidsel. *Norsk grafikk gjennom 100 år*. Oslo: Aschehoug, 2000
- Heradstveit, Daniel og Tore Bjørgo. *Politisk kommunikasjon: introduksjon til semiotikk og retorikk*. Oslo: Tano, 1992
- Hyde Minor, Vernon. *Art History's History*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1994
- Johannesson, Lena. *Den massproducerade bilden: Ur bildindustrialismens historia*. Stockholm: Carlssons Bokförlag, 1997
- Johnsrud, Even Hebbe, Gunnar Sørensen og Bjørn Melbye Gundersen. *Norsk maleri 70-tallet*. Oslo: Tanum-Norli, 1980
- "Klassekampens historie". *Klassekampens hjemmeside*.
http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/om_klassekampen (opp søkt 20.04.07)
- Klausen, Arne Martin. *Kunstsosiologi*. Oslo: Gyldendal, 1977
- Kleiva, Per, Jan Radlgruber og Willi Storn. "Lesetekster for enhver". I *Kunst – for mennesket eller museet: En antologi*. 9-13. Oslo: Gyldendal, 1969
- Krohg, Morten. "Den politiske poet". *Festskrift til Victor Lind*.
<http://kunst.no/fest/fortolkning/Krohg.php> (opp søkt 20.04.2007)
- Krohg, Morten. "Kunst – for hvem". I *Kunst – for mennesket eller museet: En antologi*. 28-51. Oslo: Gyldendal, 1969
- Lange, Eva. "Kunstneren i samfunnet". I *Kamp og kultur: Perspektiver på 70-tallet*. Redigert av Else Breen og Bjørn Nilsen. 164-185. Oslo: Aschehoug, 1997
- Lippard, Lucy. "Art and ideology". *New Museum*.
http://www.newmuseum.org/more_exh_a_ideology.php (opp søkt 20.04.2007)
- _____. *Get the message: A decade of art for social change*. New York: E.P. Dutton Inc., 1984
- _____. *Pop Art*. London, Thames and Hudson, 1968
- Lynton, Norbert. *The Story of Modern Art*. London: Phaidon, 1989
- Mitchell, W.J.T. *Iconology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986
- Mozejko, Edward. *Den sosialistiske realisme*, Oslo: Tiden Norsk Forlag, 1977

- Olvång, Bengt. "Bildanalys - varfor då?" I *Billedanalys*. Gert Aspelin, Peter Cornell, Sten Dunér, Douglas Feuk, Ulf Klarén m.fl., 11-35. Stockholm: Gidlunds/KRITIK, 1973
- Rees, A.L. og Frances Borzello, red. *The New Art History*. London: Camden Press, 1986
- Regan, Stephen. *The Eagleton Reader*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1998
- Renberg, Ulf og Gunnar Sørensen. *Willi Storn*. Oslo: Labyrinth Press, 1989
- Renberg, Ulf, Harald Flor og Jan Erik Vold. *Per Kleiva*. Oslo: Labyrinth Press, 1986
- Rognlien, Jon. "Stå samlet, vær våkne, alvorlige og livlige: Om maoistisk skriftkultur i Norge", *Kaderprosjektets hjemmesider*: <http://www.kader.no/litteratur1.htm>, (oppsøkt 20.04.07)
- Sjøli, Hans Petter. *Mao min Mao*. Oslo: Cappelen, 2005
- Skjønberg, Harald. *På parti med Stalin?: Den merkelige historien om MLernes storhetstid*. Oslo: Gyldendal, 1990
- Solhjell, Dag. *Kunst-Norge: En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Oslo: Universitetsforlaget, 1995
- Steigan, Pål. *På den himmelske freds plass, Arbeidernes kommunistparti (AKP)s hjemmeside*. <http://www.akp.no/hefter/himmelske-fred.html> (oppsøkt 20.04.07)
- Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture*. Harlow, Essex: Pearson Education Limited, 2001
- Sørensen, Gunnar. *Anders Kjær*. Oslo: Labyrinth Press, 1991
- Tsetung, Mao. *Taler på Yenan-konferansen om litteraturen og kunsten*. Oslo: SUF (m-l), 1971
- Veiteberg, Jorunn. "Kunst og kvinnekamp". Magistergradsavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Bergen, 1982
- _____. *Det moderne maleri er plakat: Ein historisk studie av norske billedplakatar 1998-1945*. Avhandling for den filosofiske doktorgrad, Universitetet i Bergen, 2000
- Wolff, Janet. *Aesthetics and the Sociology of Art*. London, George Allen & Unwin, 1983
- Wolff, Janet. *The Social production of Art*. London: Macmillan Education, 1993

UTSTILLINGSKATALOGER, TIDSSKRIFT- OG AVISARTIKLER

- Anon. "Brukskunstnerne under kapitalismen". *Klassekampen*, 1969, nr. 6: Upaginert.
- Anon. "Et lite hjul og ei lita skrue i revolusjonsmaskineriet". *Klassekampen*, 1969, nr. 4: Upaginert.
- Anon. "Fram for en progressiv billedkunst". *Profil*, 1977, nr. 5: 32-35.
- Anon. "Kapitalistisk spekulasjon utarmer kunstnerne". *Klassekampen*, 1969, nr. 7: Upaginert
- Anon. "Kleiva griper tak". *Klassekampen*, 1999, 13. april: 20
- Anon. "Kunstnere" *Klassekampen*, 1973, nr. 11: Upaginert.
- Anon. "Læredikt for diktere". *Profil*, 1969, nr. 3-4: 28-30.
- Anon. "Profil om klassekampen i litteraturen". *Røde garde*, 1970, nr. 3: 28-29.
- Anon. "Propaganda og agitasjon er den viktigste eksterne oppgava". *Røde garde*, 1970, nr. 1: 4-5.
- Anon. "Rudolf Nilsen – arbeiderklassens dikter", *Klassekampen*, 1969, nr. 6: Upaginert.
- Berg, Thomas. "Kunsten kan være politisk". *Klassekampen*, 2003, 23. juli: 16-17.
- Bergmark, Torsten. "Dör konsten av sig själv? Eller måste vi avliva den?: Anteckningar om konst och revolution". *Paletten*, 1969, nr. 3: 42-45
- Blom, Ina. "Kunsten er uforutsigbar". *Klassekampen*, 2007, 30. juli: 20-21.
- Brun, Hans-Jacob. "I den beste hensikt – Et perspektiv på norsk etterkrigskunst". *Terskel*, 1990, nr. 1: 85-93.
- Braadland, Rolf. "Kunst kontra Politikk". *Klassekampen*, 2003, 30. juli: 21.
- Danbolt, Gunnar. "GRAS 25 år etter", I *Grafiker-gruppen GRAS 25 år etter*, 2-3. Katalog til utstilling på Søgne Gamle Prestegård, Søgne, 1996
- Einarsson, Gardar Eide. "Politisk kunst på samtidens premisser". I *Kunst til Folket*. Redigert av Jonas Ekeberg, 88-92. Katalog til utstilling på Kunstnernes Hus, Oslo, 2003
- Fafner, Jørgen. "Retorikk og propaganda". *Syn og Segn*, 1985, nr. 3: 195-203.
- Falck, Morten. "Det dreier seg om revisjonismen". *Profil*, 1976, nr. 4-5: 8-9
- _____. "Kunsten i klassenes tjeneste". *Klassekampen*, 1969, nr. 1: Upaginert.
- _____. "Kunsten i proletariatets tjeneste". *Profil*, 1969, nr. 5: 6-10

- _____. ”Kunst som våpen for arbeiderklassen”. *Klassekampen*, 1969, nr. 2: Upaginert
- _____. ”Leder”. *Profil*, 1970, nr. 4: 2-3.
- _____. ”Mot-sekterisme”. *Profil*, 1971, nr. 3: 14-15
- _____. ”Om kunsten”. *Ungsosialisten*, 1968, nr. 3: 20.
- Fantastisk politikk*. Katalog til utstilling på Nasjonalmuseet, Oslo, 2006/07
- Fett, Harry. ”Oppgaver”. *Kunst og kultur*, 1911: 271-274.
- Flor, Harald. ”GRAS gruppa – et tilbakeblikk”. *Vi ser på Kunst*, 1969, nr. 1: 28-31.
- _____. ”Kunst og politikk: Nokre tendensar i yngre norsk biletkunst”. *Syn og segn*, 1972: 428-437
- _____. ”Politisk grobunn for billedmessig mangfold”. I *GRAS 10 år etter*, 3-9. Katalog til utstilling i Hammerlunds Kunsthandel, Oslo, 1983
- Gjesdal, Kristin. ”En ny politisk kunst”. *Vinduet*, 2002, nr. 3: 55-61.
- Grafiker-gruppen GRAS 25 år etter*. Katalog til utstilling på Søgne Gamle Prestegård, Søgne, 1996
- GRAS 10 år etter*. Katalog til utstilling i Hammerlunds Kunsthandel, Oslo, 1983
- Haugstad, Børre. ”Dansketur forandret kunsthistorien”. *VG*, 2007, 5. januar: 40.
- Haugstad, Børre. ”Rød plakatkunst”. *VG*, 2003, 6. juli: 52
- Krohg, Morten. ”Kritikeren og samfunnet”. *Aksjon kritiker*, 1969.
- Kjær, Anders. ”Visuell avstumpethet er ikke progressivt”. *F15 Kontakt*, 1978, mars: 22-23
- Kroknes, Andrea. ”Fantastisk politikk”. I *Fantastisk politikk: Kunst i turbulente tider*, 11-33. Katalog til utstilling på Nasjonalmuseet, Oslo, 2006/07
- Kyllingstad, Roald, Inger M. Renberg og Ellen M. Sæthre. red. *Amerikanske Sommerfugler: GRAS, politikk og pop*. Katalog til utstilling i Rogaland Kunstmuseum, Stavanger, og Galleri F15, Oslo, 2003
- Landro, Jan H. ”Verden er for komplisert for politisk kunst”. *Bergens Tidende*, 2003, 28. mars: 36.
- Lid, Tore Vagn. ”Del 1: Politikken bak det (ny)politiske: Eit søk etter kunstens estetiske handlingsrom”, *B-Post*, 2006, nr.1: 53-56
- Lind, Victor. ”Noen tanker om billedkunsten i 70-åra”. *Profil*, 1979, nr. 5: 43

- _____. ”Se opp for parfyme og kalk”. *Klassekampen*, 1983, 24. juni: 17
- _____. ”Sosialistisk realisme” *Klassekampen*, 1983, 5. Mai: 12
- Meyer, Siri. ”Er kunsten politisk?”. *Kunstkritikk.no*, <http://kunstkritikk.no/article/6968> (oppsøkt 22.04.2007)
- Mjøs, Lise. ”Kunsten til folket”. I *Engasjert kunst. Biledkunst speiler samfunnet*, 135-173. Katalog til utstilling på Stenersenmuseet, Oslo, 1999
- Rajka, Susanne. ”Norge i 60-årene: tidsbilde”. I *Nordisk 60-tal*, 144-156. Katalog til utstilling på Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, 1990
- Renberg, Inger M. ”GRAS og den politiske virkeligheten”. I *Amerikanske Sommerfugler: GRAS, politikk og pop*. Redigert av Kyllingstad, Roald, Inger M. Renberg og Ellen M. Sæthre, 23-27. Katalog til utstilling i Rogaland Kunstmuseum, Stavanger, og Galleri F15, Oslo, 2003
- Sira Myhre, Aslak. ”Hagens folk”, *Arr*, 2003. nr.1:
<http://zope.rv.no/nyheter/politikk/synspunkt/nyhet?titel=Hagens+folk> (oppsøkt 20.04.2007)
- Steihaug, Jon Ove. ”Kunstopolitikk på norsk – 70-tallet revisited”, *Kunstkritikk.no*, <http://kunstkritikk.no/article/6940> (oppsøkt 20.04.07)
- Sæthre, Ellen M. ”GRAS from an Art Historical Perspective”. I *Amerikanske Sommerfugler: GRAS, politikk og pop*. Redigert av Kyllingstad, Roald, Inger M. Renberg og Ellen M. Sæthre, 15-21. Katalog til utstilling i Rogaland Kunstmuseum, Stavanger, og Galleri F15, Oslo, 2003
- Urnes, Johan Fredrik ”Et glimt av GRAS”. I *Amerikanske Sommerfugler: GRAS, politikk og pop*. Redigert av Kyllingstad, Roald, Inger M. Renberg og Ellen M. Sæthre, 9-14. Katalog til utstilling i Rogaland Kunstmuseum, Stavanger, og Galleri F15, Oslo, 2003
- Williams, Raymond. ”Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory”. *New Left Review*, November-December 1973: 3-16.
- Wold, Bendik. ”Fem myter om radikal kunst”. *Kunstkritikk.no*.
<http://kunstkritikk.no/article/7105?nocomments=true> (oppsøkt 20.04.2007)
- _____. ”Forskjell på folk og pøbel”. *Klassekampen*, 2003, 19. juli: 21.
- _____. ”Problematiserende politisk”, *Klassekampen*, 2002, 9. mars:
http://www.klassekampen.no/kk/index.php/news/home/artical_categories/kultur_medier/2002/march/problematiserende_politisk, (oppsøkt 20.04.07)
- Woll, Gerd. ”Kan kunst forandre verden?”. I *Engasjert kunst. Biledkunst speiler samfunnet*. 91-134. Katalog til utstilling på Stenersenmuseet, Oslo, 1999

Øien, Jon. "GRAS er død, leve GRAS". I *GRAS 10 år etter*. 18-20. Katalog til utstilling i Hammerlunds Kunsthandel, Oslo, 1983

OPPSLAGSVERK

Pax Leksikon, Norsk utgave, <http://www.norgeslexi.com/palex/paxleksikon.html>

Pax Leksikon, Dansk utgave, <http://www.leksikon.org/art.php?n=3891&t=514>

ØVRIGE KILDER

AKP (m-l). Programmer og vedtekter fra 1973

AKP (m-l). Ulike småtrykk fra 1970-tallet

Klassekampen 1969-1974

Profil 1967-1974

Rød Front 1972-1974

Ungsosialisten 1967-1969 / Røde garde 1970-1973

Intervjuer:

Victor Lind, april, 2007

Per Kleiva, april, 2007

Willi Storn, april, 2007

Morten Falck, mars, 2007

Anders Kjær, april, 2007

Morten Krohg, april, 2007

ILLUSTRASJONSLISTE

PER KLEIVA

1. *Helsing til Ho Chi Minh*, 1969
Silketrykk, 36 x 50 cm
2. *Blad frå imperialismens dagbok I-III*, 1971
Silketrykk, 76 x 70 cm
3. *Amerikanske sommerfuglar*, 1971
Silketrykk, 96 x 72 cm
4. *Frigjering*, 1971
Silketrykk, 73,5 x 67 cm,
(bidrag til GRAS-mappen)
5. *Knivbilde*, 1973
Silketrykk 74,0 x 60, 7 cm
6. *Stans USA I-III*, 1972
Silketrykk, 84 x 68 cm
Foto: Rogaland museum
7. *Hausten*, 1972
Silketrykk, 60 x 60 cm

ANDERS KJÆR

8. *Drømmer steder om mennesker...*, 1971
Silketrykk, 67,5 x 100 cm
9. *Requiem*, 1971
Silketrykk, 91 x 69 cm
(bidrag til GRAS-mappen)
10. *Ny morgen*, 1971
Silketrykk, 65 x 95 cm
11. *Himmelfart*, 1971
Silketrykk, 65 x 95 cm
12. *Solens begravelse*, 1972
Silketrykk, 54,4 x 88,5 cm
13. *Tenke på i morgen*, 1972
Silketrykk, 60 x 80 cm

14. *Streikevakt*, 1973
Silketrykk 100 x 70 cm

MORTEN KROHG

15. *Do you know how to reach the Californian market?* 1971
Silketrykk, 60 x 68 cm
(bidrag til GRAS-mappen)
16. *U.S – INRI*, 1971
Silketrykk, 67,5 x 98 cm
17. *Hot Summer – Newark 1967*, 1971
Silketrykk, 60,5 x 76,5
18. *Folkets kunst?*, 1971
Silketrykk, 68 x 80 cm
19. *Welcome home, soldier, USA is proud of you*, ca 1971
Silketrykk, 57,3 x 93,8
20. *Rød Fane*, 1972
Silketrykk, 100 x 67 cm

VICTOR LIND

21. *My Love My Lai*, 1971
Silketrykk, 72 x 64,8 cm
22. *Fest*, 1971
Silketrykk, 36 x 70 cm
(bidrag til GRAS-mappen)
23. *Også i Son MY skal rosene blomstre*, 1972
Silketrykk, 76,5 x 47 cm
24. *Blitz*, 1972
Silketrykk, 65,5 x 58,5 cm
25. *Potensial*, 1972
Silketrykk, 100 x 70 cm
26. *Alle ting har to sider*, 1972
Silketrykk, 67, 5 x 100 cm

27. *La tusen blomster blomstre*, 1973
Silketrykk, 59 x 68 cm
28. *Støtt Jøtul-arbeidernes streik*, Udatert
Silketrykk, 59,5 x 47 cm
29. *Staten er en lommetjuv som gjerne vil omfavne oss*, Udatert
Silketrykk, 55,5 x 49,5 cm

WILLIBALD STORN

30. *Fredselskeren*, 1971
Litografi og silketrykk, 81,5 x 67,5
(bidrag til GRAS-mappen)
31. *Tid til angsten*, 1971
Litografi og silketrykk, 100 x 76,7 cm
32. *Den gale fredsduen*, 1971
Litografi og silketrykk, 100 x 67,7 cm
33. *Ofring*, 1971
Litografi og silketrykk, 100 x 67,7 cm
34. *Budskap om rikets tilstand*, 1972
Silketrykk, 69,7 x 100 cm
Foto: Galleri F15 v/Terje Holm
35. *...framtida vår?*, Udatert
Silketrykk, 87 x 67 cm
Foto: Rogaland museum
36. *La jorden blomstre, la barna le*, 1973
Silketrykk, 88 x 65,5 cm
Foto: Rogaland museum

37. *Vi krever fiskerigrensen utvidet!*, 1974
Silketrykk, 100 x 68 cm
Foto: Rogaland museum
38. *Kamp gir seier*, Udatert
Silketrykk, 90 x 65 cm
Foto: Rogaland museum

FOTOGRAFISK FORELEGG FRA MASSMEDIA

39. Fra My Lai-massakren i 1968
40. Fra Newark-opprøret i 1967
41. Sjamporeklame

KJARTAN SLETTEMARK

42. *Rapport fra Vietnam. Barn overskylles med brennende napalm. Deres hud brennes til svarte sår og de dør*, 1965
PVA, polyester, papir, tekstil på plate, 102,5 x 101 cm
Foto: Nasjonalmuseet

TORIL GOKSØYR & CAMILLA MARTENS (G/M SALONG)

43. *It would be nice to do something political*, 2002
Fotografi, performance, varierende dim. Foto: Goksøyr/Martens