



*Do not go gentle..., 2006, olje på lerret*

# Håkon Bleken

## Dødsfordriv



*Do not go gentle...*, 2009, olje på lerret

## DO NOT GO GENTLE INTO THAT GOOD NIGHT

Do not go gentle into that good night,  
Old age should burn and rave at close of day;  
Rage, rage against the dying of the light.

Though wise men at their end know dark is right,  
Because their words had forked no lightning they  
Do not go gentle into that good night.

Good men, the last wave by, crying how bright  
Their frail deeds might have danced in a green bay,  
Rage, rage against the dying of the light.

Wild men who caught and sang the sun in flight,  
And learn, too late, they grieved it on its way,  
Do not go gentle into that good night.

Grave men, near death, who see with blinding sight  
Blind eyes could blaze like meteors and be gay,  
Rage, rage against the dying of the light.

And you, my father, there on the sad height,  
Curse, bless me now with your fierce tears, I pray.  
Do not go gentle into that good night.  
Rage, rage against the dying of the light.



# FORORD

I forbindelse med 250-årsjubileet for Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab (DKNVS) har Trondheim Kunstmuseum (TKM) og Selskabet gått sammen om en stor utstilling av Håkon Blekens kunst. Som ett av hovedinnslagene i jubileet blir vi her presentert hans nyeste produksjon. De som har fulgt Blekens kunstneriske virke, har med både undring og respekt merket seg hvordan han de siste ti årene har vært i sammenhengende fornyelse og utvikling. De senere årene står på ingen måte tilbake for tidligere epoker i hans kunst.

Bleken ser på kunstneren som forsker. Det eksistensielle ligger som en grunntone i Håkon Blekens kunstneriske virke. Temaet og tittelen på utstillingen *Dødsfordriv* signaliserer at den høyst vitale, intellektuelt aktive og livsfriske kunstneren i en alder av 81 år holder døden på avstand ved sin kunstnerlige innsats. Samtidig uttrykker tittelen noe mer: Kunsten er ikke bare alvor. Den er en stimulans og gir livet mening. Kunsten er i sitt vesen i stand til å gi det dypeste og inderligste uttrykk for hva det vil si å være menneske.

Vi ønsker leseren av katalogen og gjester ved utstillingen velkommen til Håkon Blekens kunstverden, der i hovedsak nyere kulltegninger og malerier representerer ulike uttrykksformer som har stor plass i Blekens kunstneriske palett. Vi vil takke kunstneren selv, Håkon Bleken, for all velvilje og alt engasjement for Selskabet

gjennom mange år. Håkon Blekens intellekt og kunstneriske følsomhet stiger fram, og møter oss her, til glede for både gamle og nye kunstinteresserte.

Trondheim Kunstmuseum har også hatt et nært og fruktbart samarbeid med Håkon Bleken. I anledning av hans 70-årsdag i 1999 hadde han en stor retrospektiv utstilling, og da han fylte 75 år i 2004 ble det presentert en utstilling av hans pasteller. I november 2008 åpnet Trondheim Kunstmuseums nye avdeling i Gråmølna på Nedre Elvehavn som blant annet huser den store kunstgaven som Bleken har gitt til museet.

Vi takker forfatterne som med stor innlevelse har bidratt til denne katalogen: Øivind Storm Bjerke, Jan Brockmann, Harald Flor og Cathrine Hovdahl Vik. Vi retter en særskilt takk til Jan Brockmann for det innsiktsfulle kuratorarbeidet, og Cathrine Hovdahl Vik for hennes dedikerte produsentarbeid. En spesiell takk rettes også til alle som har bidratt ved utlån av kunstverk.

På vegne av våre respektive institusjoner, rettes en gjensidig takk for et varmt og givende samarbeid om denne store utstillingen!

*Randi Nygaard Lium*  
*Direktør TKM*

*Kristian Fosshem*  
*Visepreses DKNVS*  
*Jubileumskomiteens formann*



*Selvportrett*, 2010, olje på lerret

# DØDSFORDRIV

En samtale mellom Håkon Bleken og Jan Brockmann

*J: "Dødsfordriv" er tittelen vi har valgt for denne utstillingen. Er ikke dette en litt vel dødsalvorlig tittel for en jubileumsutstilling? Et jubileum er jo tenkt – som navnet sier – til å gi anledning til å juble. Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab kan juble på 250-års-dagen for selskapet som er "still going strong" og akter å feire fortiden i visshet om en fremtid.*

H: Vent litt. Tittelen kan være alvorlig nok, men slett ikke dødsalvorlig. Uttrykket stammer fra forfatteren Franz Werfel.

*J: Den tyskspråklige jøden fra Praha som flyktet for nazistene og døde i amerikansk eksil kort etter siste verdenskrig?*

H: Nettopp. I sitt essay "Menneskets reneste lykksalighet" beretter han om en reise gjennom provinsen der han, nesten tilfeldig, havner i en operaforestilling, en muligens middelmådig sådan, og opplever plutselig en lykkefølelse, en begeistring for kunsten som stopper tiden. I denne opplevelsen, i dette levende øyeblikk forsvinner døden. God grunn til å juble.

*J: Døden faller i øyeblikkets blinde flekk. Det er en tanke som dyrkes i den tyske romantiske poesien: det sublime øyeblikket som overstiger tiden. Hos Nietzsche heter det et sted: den som har sagt ja til ett øyeblikk i livet sitt, har sagt ja til hele livet.*

H: Det er poenget her. Og slike øyeblikk finner jeg i kunsten. Og jeg oppsøker dem gang på gang i atelieret. Det lykkes sjelden, men veien fra hverdagslivet til lerretet er for meg veien til det virkelige liv. Jeg dykker ned i arbeidet og kommer opp i en verden der tyngselen faller fra. Det er det såkalte virkelige livet som sliter og tærer på meg, ikke det kunstneriske arbeid. Å administrere hverdagen er det vanskelige.

*J: Ordet "dødsfordriv" er jo preget som motsetning til "tidsfordriv".*

H: Du kan glemme tiden på ulikt vis. Tidsfordriv er bare en fortrenkning, en sløsing med tiden. Dødsfordrivet gir livet mening. En sann kunstner har ikke noen hobby.

*J: Det har den sanne kunstneren felles med den sanne forskeren. Kunstner og kurator Tone Hansen har skrevet om deg at "Blekens metode kan lignedes med livslang forskning på forholdet mellom form, eksistensielle problemstillinger og teknikkens mulighet til å forene disse". Du er medlem av Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab. Hva har kunstneren og forskeren felles?*

H: Hengivenhet til saken, nysgjerrighet, utprøving av et mulighetsfelt, lekelysten. Selv om forskeren i større grad enn kunstneren streber etter metodisk stringens, må forskeren ha lekelysten i behold. Den holder porten åpen

for det uventede. For begge. Lekelysten er fantasiens mor og tilfeldigheten ofte dens jordmor.

*J: Dette bringer meg tilbake til Selskapet. Det ble stiftet i opplysningstiden. Den gang var fremskrittstroen fersk og usvekket. Til tross for alle tilbakeslag og utilsiktede katastrofer som har fulgt naturvitenskapenes seiersgang, kan de ikke gi avkall på ideen om fremskritt. Fremskritt gjennom ny innsikt. Men det nyes gode rykte i kunsten synes å være svekket. Det er blitt sagt om kunstens postmoderne tilstand at det nye er blitt avkledd sin metafysiske patos. Hvis det er sant, hva betyr det da "å komme videre med sitt arbeid"?*

H: Fra mitt ståsted kan jeg ikke få øye på noe fremskritt i kunsten. Og hva den såkalte postmoderne tilstanden i kunsten angår, kan jeg bare konstatere at den ikke gir meg noen målestokk og ingen motstand lenger som jeg kan vurdere mitt eget arbeid mot. Nei, å komme videre betyr for meg ikke noe annet enn å forsøke å komme på høyde med mine beste tidligere arbeider, igjen å oppnå samme intensitet. Det nye som går inn i dem er nye erfaringer jeg har gjort, i møtet med kunsten og i møtet med livet, og de krever nye svar. For å lykkes med det må kraftfeltet bygges opp igjen som satte meg i stand til å lage mine beste ting. Men jeg har ikke noe kompass som leder meg inn i dette kraftfeltet; oftest er det mine avsporinger i livet som fører meg tilbake dit. Jeg må komme i kontakt med de underliggende krefter.

*J: Hva slags underliggende krefter snakker du om?*

H: Ja, det er vanskelig å si. Jeg har ikke skikkelige ord for det. Det høres patetisk ut, men det har noe å gjøre med det demoniske. Det må være en slags demoniske krefter som i rette øyeblikk overtar styringen.

*J: Ikke som hos kandidat Molvik vel?*

H: Nei, den slags stimulanser har jeg kvittet meg med for lenge siden. Og det er slett ikke nok bare å la seg drive av disse underbevisste krefter. Resultatet må tåle dagens lys, må stå sin prøve overfor min nøkterne kontroll etterpå. Jeg har etter hvert utviklet et ganske objektivt blikk på mine bilder, tror jeg. For meg ligger hemmeligheten ved et vellykket verk i møtet mellom uttrykkstrang og formbevissthet.

*J: Du tenker på disse krefter som Goethe taler om: uforklarlige og uhyre mektige der de virker.*

H: Eller på Thomas Mann. Jeg tenker på min yndlingsbok, "Doktor Faustus". Jeg må tilstå at jeg er særlig tiltrukket av de mørke demoniske kreftene i denne boken. Hvordan djevelen beskriver helvetet for Adrian Leverkühn. Fascinerende. Det har mye til felles med de siste tingene mine.

*J: Stikkordet "erfaring" – det være seg lese-, kunst- eller livserfaringer – er viktig for deg, forstår jeg. Og det knytter seg til stikkordene "alder" og "aldring". Vi kommer ikke utenom det temaet. Du feiret 80-årsdagen sammen med*



*dine venner i fjor på denne tiden, det er et tidsspenn som nesten utgjør en firedel av Selskapets historie. Du har skapt et livsverk som jeg har fått følge i størsteparten av denne perioden, både på nært hold og på større avstand. Mange er som meg slått av at dine verk fra siste tiår, som danner tyngdepunktet i denne utstillingen, ikke fremstår som et forvitret aldersverk. De virker like så heftige og bankende som de unge villes maleri på tidlig 80-tall. Det er en fargeeksplosjon og figurativ fandenivoldskhet i disse bilder som man ikke har sett hos deg tidligere.*

H: Ja, disse klin røde bildene kan virke voldsomme i sin råhet. Men det måtte til for å frigjøre meg. Blåse nytt liv i bildene mine. Jeg har dempet det etter hvert.

*J: De er jo en bølgetopp i din produksjon. Det skjer noe nytt, også kvalitativt. Ganske sjeldent i et aldersverk. Den - i hvert fall i våre øyne - purunge kunstneren og kritikeren Tommy Olsson har kalt deg "Norges yngste maler i en alder av 80".*

H: Men det er ikke det samme som å te seg ungdommelig. Jeg er enig med Solstads professor Andersen i at å opptre ungdommelig når man har kommet opp i en viss alder, ville være usmakelig. Men likeså pinlig er det å påberope seg alderens autoritet overfor de unge.

*J: Hvorfor er det pinlig? Betyr ikke aldring også tilvekst av kunnen og kyndighet?*

H: Fordi du da lett forveksler erfaring med rutine. Rutinen er drepene for kunsten. Jeg er ingen opp-

visningskunstner. Til erfaringer hører også å legge ørkenvandring bak seg. Da står man bare løpet ut, vitende om at det går over en gang. Muligens vokser ens kunnen til tross for perioder med dvale, men tvilen vokser like meget. Og begge deler er viktig. Det gjelder å gjøre spenningen mellom dem produktiv. Jeg unnviker ikke risikoen, jeg oppsøker den.

*J: Du tar større sjanser enn i yngre år?*

H: Jeg er blitt modigere med alderen. Jeg tar større sjanser. Jeg har erfart at det er feigt å lukke porter. Når man blir klar over det, åpner de seg igjen. Å komme videre betyr for meg å komme meg nærmere inn på livet. Jeg kjenner meg stadig bedre igjen i mine siste arbeider. Talentet skjuler ikke lenger. Det er nemlig det en kunstner kan: skjule seg bak talentet. Det har jeg kvittet meg med. Fremskritt? Kanskje består det nettopp i det å ha stadig mindre å skjule. Og det ikke uten grunn når man nærmer seg døden, man tenker over tingene og analyserer seg selv. Jeg kan riktignok ikke sette det på begrep, men jeg kan sette det om i bilder. Og bildene forstår meg bedre enn jeg selv kan – i hvert fall de som jeg føler å ha lykkes med. Og jeg tror at jeg sanser mer. Det å sanse mer er intimt forbundet med å ta ting inn over seg, på godt og vondt. Også de ubehagelige. Nettopp dem. Se livet i kvitøye. Da kan bilder bli uttrykksfulle.

*J: Livet, sier du. Mitt inntrykk er at selv de blant dine bilder – og det er det mange av – som er preget av møtet med andre kunstnerskap og kunstverk, selv de som siterer andre kunstverk, aldri vil slå seg til ro med kun å være replikker i en kunstnerisk diskurs. De vil alltid være verdensbilder. De lukker seg ikke om seg selv, de har åpne porer.*

H: Dialogen med kunsthistorien har alltid vært viktig for meg. Men viktigere enn kunstnerisk replikkveksling er for meg at denne dialogen tjener til å si noe om samtiden. Ikke i form av budskap, ikke som paroler. Kanskje er mine bilder mindre politiske i dag enn på 70-tallet, men de tar i minst like stor grad verden inn over seg, er like så opprørte og yter forhåpentligvis like mye motstand. Kunsten er for meg intet apart univers.

*J: Ordet "dødsfordriv" minner om et annet begrep, "dødsdriften" fra Sigmund Freuds skrift "Hinsides lystprinsippet" fra 1920. Det er et vanskelig og spekulativt begrep fordi det skal omfatte både aggresjons- og (selv)destruksjonsdriften. Kanskje er det ikke noe begrep, bare en metafor. Jeg er ikke ute etter å psykoanalysere ditt verk, men jeg synes det er noen slående paralleller her. Det er åpenbart at destruksjon og aggresjon nesten er "leitmotiver", ledende motiver i ditt livsverk.*

H: Det er riktig at jeg har vært opptatt av livets destruktive krefter i mitt kunstneriske arbeid. Mange billedtitler sier det rett ut. Og fornemmelsen av den destruktive kraften i meg, også overfor mitt eget liv, har

vokst med alderen. Men jeg er likevel skeptisk overfor ordet dødsdrift. En romantisering i form av døds lengsel appellerer ikke til meg. Jeg skjønner ikke at det har noe med meg å gjøre. Det der bør du forklare nærmere.

*J: Poenget mitt er følgende: Jeg tolker Freuds tanke slik at jeget befinner seg i spenningsfeltet mellom selvdestruktive og selvhevdende krefter. Hos nevrotikeren fører dette til en uløselig konflikt som tvinger ham til å gjenta nettopp det som traumatiserer ham og øker hans skyldfølelse. Hos kunstneren derimot – som hos deg - er denne spenningen sublimert og kilden til den kunstneriske energien, nettopp det kraftfeltet du snakket om. Det gir for meg talen om det demoniske mening. Gjentakelsestvang blir til gjentakelseslyst. Denne Sisyfos vil at steinen ruller ned igjen.*

H: Du nevner skyldfølelsen. Forut for denne samtalen har du presentert for meg et essay av den tyske poeten Gottfried Benn om "aldrig som et problem for kunstnere".

*J: Ja, det var en tale han holdt som markerte hans comeback etter siste verdenskrig.*

H: Det var en bemerkning som faller nesten i forbigående og som taleren ikke følger opp: "Er uttrykk skyld? Det kan være det". Denne bemerkningen tenner meg. Det ligger noe der. Kanskje ville skyldbvissthet være mer dekkende enn skyld, en bevissthet som ikke nødvendigvis grunner i en konkret skyld i moralsk forstand. Det er mer eksistensielt enn som så. Det treffer

den nakne nerven direkte, uten omvei over moralen. Mer som en type bevissthet som innhenter Josef K. – en av mine antihelter – som heller ikke synes at han har gjort noe galt og likevel hentes inn av knugende skyldbevissthet. Bak uttrykksbehovet ligger slagget av det jeg har opplevd, traumer som ikke vil gi seg, ikke bare traumer, bevares, men de er alltid med. Og så ikke å forglemme den andre siden av saken: innsikten i at kunsten fråtser på livet. Tenk på Ibsens ”Når vi døde vågner”!

*J: Det minner meg om Joseph Beuys' ord: "Vis dine sår!"*

H: Mine sår er én ting. Jeg er glad i bilder som forteller noe om mitt liv. Bilder er gode hvis du selv er helt og holdent i dem, uten å holde noe tilbake. Det er en sannhet i utsagnet at alle gode bilder er selvportretter.

*J: Det er ikke det samme som å være selvcentrerte, selvforelskede. Narsiss maler ikke bilder.*

H: Nei, det er to poler mitt arbeid beveger seg mellom. Det dreier seg om mitt liv *i verdenen*. Bilder som svarer på mine spørsmål til livet, til tilværelsen. Men hvis jeg vil lage bilder som sier noe om meg og verdenen, verdensbilder som du kaller dem, må samfunnets traumer krysse mine egne. I dette skjæringspunktet forsøker jeg å lage kunst. Og til dette trengs like mye livserfaring som kunsterfaring.

Jeg forstår ikke så mye av Beuys' kunst. Mitt formbegrep er et annet, mer konservativt om du vil.

*J: Vi er begge enige om at det kunstneriske uttrykk er nedfelt i formen. Uttrykket må finne sin form. Det er gammel lære.*

H: Uttrykksbehov har alle. Kunsten trenger det artikulerte uttrykksbehovet: formdriften. Det er formen ved et motiv som setter meg i gang. Det er formen jeg vil ha frem.

*J: Du er da ingen formalist!*

H: Nei, formalist er jeg ikke. Form som stilisering interesserer meg lite. Formen – eller kimen til en form – jeg er ute etter må være ladet, den må være pregnant i ordrett betydning.

*J: Det er noe i dette forholdet mellom uttrykk og form som bringer meg tilbake til Freuds "dødsdrift". Gottfried Benn krever i sin nevnte tale at kunstverket må være "fullendt" når det er ferdig. Hva han sikter til med ordet "fullendt" blir klart i et av hans sene dikt der han kaller det fullendte kunstverk for "formstilt": uttrykket finner sin form, idet uttrykksbehovet stilner, legges dødt i formen. Vi er igjen tilbake hos Freud: formdriften er den sublimerte dødsdriften. Walter Benjamin – en annen av våre helter fra fordums dager – skrev at verket er konsepsjonens dødsmaske.*

H: Jeg husker den, ja. Men jeg er ingen bilddödare. Jeg gir meg ikke med det ferdige bildet, fullendt eller ei. At jeg mener å ha kommet i mål med et arbeid, betyr ikke at jeg mener å ha kommet til veis ende. Bildet skal være mettet av uttrykk, men ikke være mettet av uttrykk. Det må gjerne varsle om det neste, være et løfte om at det

kommer mer, at jeg ikke gir meg. Ikke ennå. Steinen skal trille nedover igjen, for å bruke ditt bilde. Sitter den fast skal jeg sparke den.

*J: Kunsthistorikeren Øyvind Storm Berke har fremhevet at en verkproduksjon krever disiplin og hardt arbeid. Og: "Blekens kunst er sterkt verkorientert". Men i det radikale modernistiske verkbegrep ligger også den utopiske ideen om det siste (mulige) bildet. Hvert verk bør ta sikte til å oppheve alle andre – også de kommende – være det finale bildet. Slik som fysikken strevet, og kanskje fremdeles strever etter – hva vet jeg – den endelige verdensformelen.*

H: Det siste bildet er ikke mitt program. For det siste bildet kan da ikke bare være en målsetting for kunsten alene?! Det siste bildet – det må da være bildet som endelig forsoner kunst og liv. Det er nettopp uforsonetheten mellom kunst og liv – og dessverre mest sannsynlig uforsonligheten – som gjør at kunsten fortsetter, at jeg ikke kan gi meg. Jeg kan ikke forsoner meg med verdenen slik den er, jeg kan ikke bare resignere overfor det smertefulle liv, menneskenes vilkår.

*J: Du har en stor verkproduksjon bak deg. Men den ser ikke ut til å være resultat av en organisk utvikling som kontinuerlige lag av vekstringer. Din produksjon er preget av avbrekk, brudd, skiftninger...*

H: Det skyldes både ytre påvirkninger og indre skiftninger. Jeg har hatt lengre påtvungne pauser på grunn av sykdom.

*J: Er det dem du sikter til når du snakker om ørkenvandring?*

H: Nei, ikke til dem. Ørkenvandring var perioder i mitt liv der jeg arbeidet mye uten å få til noe særlig. Kraftfeltet var stengt. Bildene ble tørre. Jeg stanget. En slik periode var tiden etter utstillingen på Festspillene i Bergen i 1978. Den tok 9 år, helt frem til mitt arbeid med Hedda Gabler. Bortsett kanskje fra de fire kulltegninger "Hommage à Arne Nordheim" i 1983.

*J: De som henger i Oslo Konserthus?*

H: Ja, det var en topp i en død periode. Det skyldtes mye det nære vennskap med Arne Nordheim, som har betydd meget for meg.

Men sykdomsperiodene ser jeg annerledes på. Jeg ble formet under dem. Det er her jeg gjorde noen grunnleggende eksistensielle erfaringer. Ble konfrontert med sider av livet jeg ikke kunne vike unna for. De er et reservoar. Uten dem ville mine verk være utenkelige.

*J: I tillegg var det så å si etterskjelv, for eksempel perioden der du ikke kunne male, men måtte konsentrere deg om kulltegninger. Som en dyd av nødvendighet.*

H: Dyd av nødvendighet? Nei – det synes jeg er for svakt uttrykt. Det høres ut som å kompromisere med skjebnen. Jeg kunne ikke gi meg, måtte ta det som en utfordring til å lage noe jeg helt og holdent kunne stå inne for. Etter et motto som visstnok stammer fra Nietzsche: "Det som ikke kaster meg om kull gjør meg sterkere." Jeg ble

sterkere, og det ble noen av mine beste ting ut av det, noe som også mine kritikere har vært enige i.

*J: Så finnes det andre skiftinger i din produksjon som åpenbart ikke skyldes ytre påvirkninger. Skiftet fra rent maleri til collage-bilder for eksempel, eller derifra til en slags ekspressiv realisme for å så vende seg til en friere figurasjon som i de siste år nesten nærmer seg tasjismen.*

H: Det kommer an på hva du mener med ytre påvirkninger. Problemer som oppstår i bruken av materialer og teknikker har ikke nødvendigvis med kunstinterne erfaringer å gjøre. Det er noe annet om jeg med collage-bilder reagerer på det som opprører meg i den store verden vi begge må leve i, eller om jeg må ta et oppgjør med mitt nærmeste liv og forsøke å gjøre noe ut av det som angår alle.

*J: Som med dine avskjedsbilder fra far og mor?*

H: Ja, jeg fant at en realistisk tilnærming var den eneste vei for meg å gå. Med den påkjenningen dette innebar. Noe annet er det som du ikke kan unndra deg å ta inn over deg selv om det kommer fra sekundære kilder som aviser og andre medier. Det ene er det umiddelbare nærvær av det uoppgjorte i mitt eget liv; det andre er at jeg ikke kan forsone meg med tilværelsens fandenskap, med urett, jeg kan ikke gi blaffen i andres lidelser. Det ene ryster meg, det andre opprører meg. De er beslektede, men likevel forskjellige impulser som krever ulike formsvar.

*J: I dine collage-bilder er uforsonligheten du taler om, meget tydelig. Kunsten skal ikke være et seditativ, men et foruro-ligelsesmiddel. Alle disse fotografiene fra aviser og andre medier som fastholder verdens djevleskap som du har sakset ut og limt inn i dine bilder, de forsvinner jo ikke under maleriet. På et vis blottlegger maleriet mer enn det til-dekker. Billedokumentene lar seg ikke helt innlemme i kunsten, de lar seg liksom integrere, men ikke assimilere.*

H: Nei, og det er nettopp det de heller ikke skal. Til en viss grad er maleriet et lokkemiddel til ikke å snu blikket fra dem. Var det ikke vår felles, avdøde venn Trygve Nergaard som påpekte det?

*J: Ja, skjønnhet som felle. Det husker vi begge godt. – Men til tross for brudd og skiftninger i din produksjon er det påfallende at du har et repertoar av motiver som du har vendt tilbake til i store perioder av din produksjon. Motiver fra Trondheim selvsagt, særlig Vår Frue kirke, som åpenbart står ditt hjerte nærmere enn Nidarosdomen, fotomotiver som jødegutten eller den avrevne hånden i piggetrødet fra krigen i Vietnam, egne billedfunn som ishockeyspilleren beilende eller tilbedende foran kvinneskikkelsen, den mediterrane bukkebæreren i Picassos skulpturale versjon eller arken som dukker opp i ruinlandskapene fra de siste år.*

H: Ja, det er motiver som ikke slipper tak i meg. De beveger meg fremdeles og de forfører meg også. Men det er et gjensidig erotisk forhold. Du kan ikke tvinge et motiv. Forsøker du å fastholde et motiv går det garnt. Det er som å fastholde en plutselig innskytelse. Det er

den sikreste måten til å få den til å gå i glemmeboken. Du må lure motivet som et bytte, du må forføre motivet til å være med på leken. Selv om det er dødsdansen.

*J: Jeg vil gjerne snakke med deg om et motiv som ikke er så åpenbart, men som er en gjenganger i ditt verk – i hvert fall i mine øyne. Det har mye å gjøre med det vi allerede har snakket om, både i denne samtalen og tidligere. Jeg tenker på samspeillet og motspillet mellom konstruktive og destruktive krefter. Hvis vi går tilbake til dine første kulltegninger..*

H: som ble til i min tid som lærer ved Institutt for form og farge på NTHs arkitektavdeling på 1960-tallet. Resultat av et meget inspirerende samarbeid med kolleger og studenter. En av de beste perioder i mitt liv.

*J: Det var åpenbart en intim sammenheng mellom oppgavene dere stilte arkitektstudentene og oppgavene dere stilte overfor eget kunstnerisk arbeid.*

H: Ja, veien fra klasserommene til atelierene var kort, både fysisk og mentalt. Det var her jeg kunne lære meg billedarkitektur, finne meg et formalt ståsted. Kulltegnene er et godt eksempel på det. Vi ble omtalt som billedbyggere.

*J: Men det er noe rart her. Nettopp i kulltegnene mener jeg å spore en uro, at du føler deg ubekvem med disiplinen, bundet..*

H: Nei, det synes jeg ikke. Det var ingen disiplin som

ble meg pålagt utenfra. Den var selvvalgt og lammet meg ikke. Tvert om, den skolerte min formbevissthet. Og det kommer meg til gode, den dag i dag.

*J: Men du slo deg da ikke til tåls med kun å kultivere en formoppskrift, med bare å ville det du kunne – slik Magne Malmanger i sin tid skrev om dine kolleger og deg i "Gruppe 5"?*

H: Jeg har da stor sans for det kultiverte maleri! Mine akvareller og pasteller er da kultiverte! Mye av grafikken også.

*J: Det benekter jeg slett ikke. Men du har ikke nøyd deg med kun akvareller og pasteller. Du har valgt andre teknikker for å komme de eksistensielle erfaringene vi snakket om, inn på livet.*

H: Valg av teknikk er selvsagt ikke tilfeldig. Det er intimt knyttet til tematikken, til valg av motiver. Noen ganger viser det seg først underveis at teknikken har vært en portåpner. Men igjen, la meg holde fast: det er ikke motivet som billedgjenstand, så rystende den enn kan være, det er motivets form som er utløseren for mitt arbeid.

*J: Den uroen jeg mener å finne i flere av dine kulltegninger fra denne tiden ved arkitektavdelingen, har å gjøre med denne spenningen mellom konstruktive og destruktive krefter. Midt blant instituttets billedbyggere laget du tegninger der verdenen ser ut til å ha kommet ut av vater.*

*Når jeg holder de to kulltegninger "Kraner" fra 1961 og 1962 sammen mener jeg å se at den siste gir konstruksjonen en slagside, det kommer en bevegelse inn i bildet som ikke fanges opp. Samme år lager du tegninger der en hel stabel av hus ramler til siden. Det ferdige er falleferdig? Litt av et motiv for en lærer ved en arkitektavdeling må jeg si! Minner meg om barnebarnets største glede: å smadre tårnet av byggeklosser bestefar møysommelig har stablet opp for ham. Mot den utbredte forestillingen om at kunsten skal bringe kaos i orden skriver filosofen Adorno et sted: "Det er kunstens oppgave i dag å bringe kaos inn i ordenen".*

H: Ja, jeg kjenner meg igjen i det – jeg bringer også kaos inn i ordenen, kanskje for å finne nye muligheter, men kanskje også som protest mot det stivnede i samfunnet. Samtidig forsøker jeg også å få tak i tilværelsens innebygde poesi – det rene poetiske uttrykk, som på sitt beste forlener kunsten med en sublim glede ved tilværelsen. Denne innebygde kraft, som sannsynligvis er det største en kunstner kan oppnå – ja, om det så er bare å touche det.

*J: Denne sublime gleden, det er dødsfordrivet, ikke sant? Det er lett å miste den av syne når samtalen drifter mot det uhyggelige i kunst og liv. Et nøkkelbilde i din produksjon er for meg kulltegningen "Kondemnering" fra 1967, altså fra samme perioden. Den er mesterlig. Den inneholder motpolene, det poetiske og det destruktive. En enorm kuleformet slegge er i ferd med å knuse en bro eller en husvegg. Samtidig er denne sorte kulen, som speiler en*

*vinduslignende lysfleck – en pupille, bildets blikk på betrakteren, bildets aura. Likevel er det også selve instrumentet for slaget, sjokket som ødelegger auraen. En god stund før vi begynte å snakke nærmere om Walter Benjamin, har du på en paradoksalsk måte billedgjort de to begrepene som han legger til grunn i sin analyse om kunstverkets utsatte situasjon i tidsalderen for reproduksjonsteknikkene. Og det er mer her i mine øyne. Det er også tidens pendel som slår. Og denne mer eller mindre tydelige pendelbevegelsen som bildene fastholder, dette memento, ser jeg som en gjenganger blant dine motiver. Det kan dreie seg om kirkeklokken som sprenger tårnet, lysekronen som svaier, dyreskrotten eller en hengende diktator som dingler. Det er denne uroen jeg tenker på.*

H: Vi er begge kommet opp i en alder der vi ikke så lett kan fortrenge tidens trussel. Det skjerper blikket for den slags. Men mot uroen, bevisstheten om tidens ubønnhørlige gang står denne opplevelsen av tidsløshet, dette øyeblikket som setter tiden ut av kraft og som Franz Werfel kalte for dødsfordriv, og som jeg kaller den sublim gleden ved tilværelsen. Nettopp for ens egen produktive uro er denne erfaringen så viktig. Det er kunstens paradoks.

*J: Flere av dine siste arbeider har du gitt tittelen "Do not go gentle"..*

H: Det er begynnelsen på et dikt Dylan Thomas skrev til sin dødssyke far, en innstendig oppfordring til ikke å gi seg uten kamp, til å ta et oppgjør med døden.

*J: Som et slikt oppgjør kan man også forstå dine heftige bilder fra de siste år.*

H: Men så finnes også motivet "Stillheten etterpå" hentet fra et dikt av den aldrende Rolf Jacobsen.

*J: Denne stillheten blir hos deg til et panorama etter syndfloden med arken som vrak.*

H: Ja, det er stillheten etter katastrofen. Men denne stillheten er poetisk. Det er en poetisk stillhet på tross. Hele min kunstneriske produksjon har vært en kamp mellom lengselen etter poesien i tilværelsen og opprøret mot barbariet i den samme. Adorno har utstilt et poesiforbud etter katastrofen, etter Auschwitz. Jeg håper at mine beste bilder holder stand mot dette forbudet. Klart at det finnes begge sinnsstemninger hos meg, den opprørske og den melankolske.

*J: I det selvportrettet du har malt i 2008 trer den melankolske frem. Men samtidig opptrer du ganske "gentle" i dette bildet, makelig henvendt til betrakteren, en hånd i lomma, den andre holder en sigarett uten røk. Og du som har sluttet å røke for lenge siden.*

H: Jeg trengte en hvit farge foran den mørke undergrunnen.

*J: Dette er en slags svar på Munchs selvportrett, malt 1895 i Berlin da han var 32 år gammel, ikke sant? Den gamle Bleken svarer den unge Munch.*

H: Nei, det tenkte jeg overhode ikke på.

*J: Det er da en slående korrespondanse her! Munchs holdning kan på første øyekast virke selvsikker, nesten blasert, var det ikke for hånden som ser ut til å holde skjelvende den rykende sigaretten. Ansiktet vendt mot betrakteren, er vart, nesten værende. Ditt ansikt og ditt blikk på fotografiet du har collagert inn i bildet er også vendt mot betrakteren. Det har alderens markante trekk.*  
H: Uhyggelig melankolsk, sier noen av mine venner.

*J: Ja, nettopp. Siden antikken har melankolien blitt ansett som det skapende menneskets grunnstemning. På tysk finnes det nydelige ord "Weltschmerz", lidelsen ved tilværelsen. Aner man ikke at holdningen til kunstneren er en smule lutende? At hodet heller litt til venstre, bare litt, men merkbart nok at det synes som om han lytter inn i dette mørket, mens han synes å gå varsomt fremover. Hvor hen?*

H: Men jeg har malt et nytt selvportrett etterpå som er fratatt den melankolske attityden: kunstneren som arbeideren. Tilbake til arbeidet!



# BLEKEN, BILDENE OG BESTIALITETEN

Av Harald Flor

*”Den rene religiøse følelse tørker ut. Den blir doktrinær og omskrives på en ortodoks maner. I kunsten kan religionen bli et motiv til inspirasjon”.*

*Antonio Gramsci*

I Hallvard Bræins film, ”Håkon Bleken, maler” fra i fjor foretar kunstneren og regissøren en europeisk reise til møter med tre av Blekens framstående forgjengere. I Londons Tate Britain ser de Francis Bacon store minneutstilling. Picassos ”Guernica” er hovedmålet for turen til Reina Sofia i Madrid, mens møtet med ”Isenheim-alteret” av Matthias Grünewald i Colmar avslutter den kunsthistoriske ferden.

Blekens beundring for denne trioen er velkjent, og han har ved flere anledninger uttrykt sin dype respekt både muntlig og skriftlig. Denne aktelsen artikuleres også filmatisk gjennom Bræins framstilling. Ikke minst når en ryggvendt Bleken fanges inn i konsentrert oppmerksomhet foran ”Guernica”. I en slik ”lydhør” scene synliggjøres også det faktum at bestialitets bilde - som Francos militære allierte i den tyske Condor-legionen utløste gjennom bombingene av Baskerbyen – rommer mer enn Picassos pasjonerte protest mot massakren av sivile i 1937.

Bleken betoner ofte at det er *form* som opptar ham. Ut fra det aspektet er den meningsmettede morfologien i ”Guernica” en uuttømmelig kilde. Rikdommen på symbolske referanser som kanaliseres inn i nye sammenhenger, karakteriserer en annen side ved verket som Bleken må ha blick for. ”Guernica” har dessuten røtter til Europas billedtradisjon, med en spennvidde fra syndflodsframstillingen i et illuminert, spansk manuskript fra 1000-tallet til Poussins maleri ”Massakren på de uskyldige” fra 1628-29. Det er også deler av denne kunstneriske arven Bleken knytter an til i sin kunst. Picassos bruk av fotografisk-dokumentarisk støtte-materiale<sup>1</sup> under arbeidet med ”Guernica” ligner dessuten den praksis som både Bacon benyttet og Bleken anvender, selv om deres metoder er innbyrdes forskjellige.



Håkon Bleken foran Guernica av Picasso

Foto: Hallvard Bræin



Matthias Grünewald; *Isenheimalteret i Colmar*, 1513-1515

Tilknytningen til Matthias Grünewald er et fellestrekk for de tre billedkunstnerne, slik den også har vært for en rad av deres kolleger i det 20. århundre. Gjenoppdagingen av Grünewalds kunst og kunsthistorikernes arbeid med å lokalisere opphavsmannens identitet på 1800-tallet, førte til en omfattende interesse for kunstnerskapet. Og særlig hovedverket i Colmar. Den franske symbolisten Odilon Redon kopierte en beslektet "Korsfestelse" i Karlsruhe omkring 1895, og fikk flere etterfølgere blant kolleger i Tyskland. Der kom den glemte Grünewald snart til å inngå i en *tysk kanon* sammen kunsthistoriske mestre som Altdorfer, Cranach, Dürer og Schongauer. Ekspresjonisten Max Pechstein og Neue Sachlichkeit-maleren Rudolf Schlichter understreket begge denne *tyske* karakteren ved forgjengerens verk.

I Otto Dix' hovedverk "Krigen" (1929-32) vitner både det ekspressivt ekstreme i den maleriske utformingen og den firedelte billedflaten av tre, om at Grünewalds mørke korsfestelsesframstilling fra pestepidemiens tid danner en tydelig resonansbunn for sorgarbeidet over første verdenskrigs bestialitet. Der gir også betoningen av det *tyske* en dissonant dysterhet til den forferdende visjonen av det skyttergravshelvete som kunstneren opplevde på Vestfronten. For Bleken ble det engasjerte forholdet til Dix' maleri også en veiviser mot Grünewalds "Isenheim-alter", som han så en gang i original før ferden vi kan følge på filmen. Men det er også grunn til å anta at Blekens opplevelser av de postapokalyptiske omgivelsene under sin tid i Tysklandsbrigaden i 1947 må ha ligget som et incitament for denne kunstneriske orienteringen.<sup>2</sup>

Med sine aggressivt agerende og defomerte figurer i til dels skingrende fargekontraster regnes Picassos lille maleri "Korsfestelsen" fra 1930, som et av arnestedene i hans egen kunst for storverket "Guernica". To år seinere – i perioden fra 17. september til 21. Oktober – skulle han arbeide intensivt med samme subjett i 13 tegninger. Denne serien på papir som snart ble viden kjent gjennom å publiseres i første nummer av surrealist-tidsskriftet "Minotaure" i 1933, hadde Grünewalds "Isenheim-alter" som utgangspunkt.

Picasso studerte ikke forgjengerens verk på stedet, men brukte bøker og plansjer i sin intenst utforskende og varierte dialog med "Korsfestelses"-motivet i Boisgeloup-atelieret. Denne tilnæringsmåten ble typisk for mange billedkunstnere i det 20. århundre. Dessuten påpeker den franske filosofen Gilles Deleuze en annen side ved billedkunstnerens situasjon de siste 50 åra, når han i sin bok om Francis Bacon fra 1981 skriver at "moderne maleri er beleiret og invadert av fotografier allerede før kunstneren begynner å arbeide på den hvite og jomfruelige lerretsflaten".

Picassos sensibilitet for såvel det smerteridde subjettet som den outrerte plastiske formen hos Grünewald overrasker ikke. Særlig med tanke på hans spanske bakgrunn og tidligere opptatthet av El Grecos eksalterte og kroppslig langstrakte figurgalleri. Picasso kanaliserte sin ekspressive energi gjennom stadier av en konsentrert prosess. Seriens strekvirkninger skifter fra rabling og risting i en umiddelbar notasjon, via tegninger der legemets linjer danner krampaktige smertespor til presiserte volumer i knokkelaktige kroppsfragmenter.

Død og lidelse er intenst innskrevet i de tretten tegningenes varierte vokabular, som på 60-tallet skulle inspirere en annen dyktig strekkunstner, Willem de Kooning, til en særegen serie tegnet med nervespente linjer og lukkede øyne. I en samtale med den ungarsk-franske fotografen Brassai i 1943 spurte Picasso: "Kjenner du "Korsfestelsen" av Matthias Grünewald?

Jeg elsker det maleriet, og forsøkte å fortolke det. Men hver gang jeg begynte å tegne så utviklet det seg på en annerledes måte og i en ny retning".

En annen kunstner Bleken setter høyt, Graham Sutherland, sa i et katalogintervju fra 1969 om Grünewalds verk: "Jeg verdsetter kanskje det maleriet mer enn noe annet, og det teller blant de største til alle tider". I Sutherlands egen korsfestelsesframstilling i St. Matthew Church, Northampton fra 1946 er da også forgjengerens maleri et tydelig utgangspunkt. Men muligens mer enn det? Kanskje fungerte forbildet i tillegg som en eksistensiell og etisk støtte for den tidligere offisielle krigskunstneren i hans kirkelige oppdrag. Der søkte han både å bearbeide egne, tunge opplevelser, og de forferdende inntrykkene av bestialiteten i de da nylig frigitte fotografiene fra Bergen-Belsen og Buchenwald.

Bleken lot en slik dobbelhet - eller dobbeleksponering - forvandles til gjennomiktig gru i en sakral bestilling av Korsveien til den katolske St. Olavs kirke i Trondheim for 35 år siden. De 15 små maleriene ble malt over en collagegrunn av oppklebete fotografier fra krig, revolt, tortur og undertrykking i nær fortid og en like grusom samtid. Noe av et nøkkelbilde for undertegnede - og en ikketroende som står uten relasjon til maleriseriens liturgiske funksjon - er motivet "Korset overrekkes". Det rommer også sentrale elementer som peker framover i Blekens produksjon.

Bleken gir der det symmetrisk stilte korset en flertydig dimensjon. Den umiskjennelige karakteren av antikkens fryktinngytende torturinstrument dannes ved at det støter opp mot ansiktet på et av Francos siste garotterte ofre, fra samme år som diktatoren døde og bildet oppsto. Samtidig synes det dystert malte krusifikset til å framtre som et ideologisk legitimerende tegn gjennom nærheten til Pinochet med sine mørke solbriller. Videre reiser det seg som et anklagens symbol, ved å heves med den avskutte og napalmbrente hånda som franske Ghislain Bellorget fotograferte i piggråden rundt en USA-base under Vietnamkrigen.

Denne krasse sammenstillingen assosierer også til den chilenske folkesangeren Victor Jaras skjebne. Pinochets bødler knuste hans tonevare hender, før de gjennomhullet kroppen med skuddsalver foran øynene på de andre tilfangetatte på Santiagos fotballstadion i 1973. Få år før hadde den amerikanske kardinalen Spellmann forkynt at "Våre militære er Jesu Kristi soldater i Vietnam". Blekens bruk av bestialitetens billedfragmenter under de sorgstemte og transparente strøkene i øker, må trolig ha virket som et særlig sterkt budskap i en katolsk kontekst.

Året etter tok Bleken opp korsfestelsestemaet på ny i de to første av tre frittstående og større versjoner med "Nedtagelsen" som motiv. Metoden var den samme med å male over en beslektet fotografisk collagegrunn. Om

utgangspunktet for disse bildene skrev kunsthistorikeren og vennen Trygve Nergaard i sin innsiktsfulle bok om kunstneren blant annet: "Hans egen søkende religiøse følelse bringer ham stadig tilbake til den problematiske konfrontasjon mellom det gripende ved motivene i den kristne billedtradisjon og den uendelige lidelseshistorie som utspilles i historien".<sup>3</sup>

I "Korsnedtagelsen" er fotomotivene stemt med melankolske mollklanger i prøyssisk blått og dissonante detaljer i gult, rosa og rødt. Det mest påfallende var kanskje Blekens *reformulerte* framstilling av det klassiske temaet, gjennom at likkledet som blir senket fra de enorme korsene synes fylt av flere og anonymiserte personer. Dette grepet bidrar til å synliggjøre og metaforisk markere makthaveres overgrep mot utallige, navnløse mennesker gjennom tidene. Eller det Nergaard så talende betegnet som "den uendelige lidelseshistorie som utspilles i historien".

Gjennom denne måten å avdekke og kanalisere et kritisk og subjektivt potensial i den kristne religionens mest brukte motiv, knytter Bleken an til en mangesidig praksis blant billedkunstnere i det 20. århundre. Ikke minst hos hans høyst estimerte forgjenger Francis Bacon, som hadde sitt gjennombrudd med verket "Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion" i 1945. I denne grelle og groteske triptyken er den korsfestete – og dermed det kristne håpet – fraværende. Men den midtre furien med bind for øynene rommer en *indirekte*

religiøs referanse ved den motiviske forbindelsen til Matthias Grünewalds "Forhånelsen av Kristus" fra 1504. Det anatomisk deformerte monstret har imidlertid en hybrid karakter, ved også å trekke inn formale elementer fra Picassos bilder av badende fra 20-tallet og scenen med den blodige, skrikende kvinnen i Sergej Eisensteins samtidige film "Panserkrysseren Potemkin".

Blekens behandling av Korsfestelses-temaet i kulltegning og maleri har tatt en ny vending de siste åra. Her blir Kristus-figuren forskjøvet fra sin sedvanlige, symmetriske posisjon og sett fra siden som en stivnet, skyggelagt silhuett. Både de naglete hendene og korsarmene er kuttet ovenfra av formatet. Mens motivet møter sin motpol lenger ned på høyre side, der det opphengte liket av fascismens svarte frontfigur, Benito Mussolini, synes å befinne seg i en pendlende positur. Det er en dunkel og flertydig sammenstilling, som foruroliger gjennom sin prekære billedmessige balanse. Konstellasjonen framkaller dessuten historiske referanser til Il Duce's konkordat med Vatikanet. Den kan videre tolkes som en mørk undertekst om dagens stigende beundring for diktatoren, med en utbredt valfart til Mussolinis mausoleum i den italienske byen Predappio.

De suggestivt sammenstilte kontrastene kan også gi assosiasjoner til Renato Guttusos maleri "Korsfestelsen", som er et av de viktigste verkene i Italias kunst på 1900-tallet. Den konfesjonsløse kunstnerens framstilling lar oss se tortur-

scenen ovenfra, og dreiningen av perspektivet skjuler delvis Kristus' ansikt bak den røde røveren som henger på et svart kors. Det som i enda større grad opprørte politiske og kirkelige myndigheter da maleriet ble vist på den relativt liberale Bergamo-prisens utstilling i 1942, var "det flagrant blasfemiske" i at en naken Maria Magdalena tørket vekk blodet fra den korsfestetes likbleke kropp.

At soldathesten i forgrunnen minner om det dødsredde dyret i "Guernica" ga enda en betydningsretning til Guttusos maleri. Den italienske kunsthistorikeren Enrico



Francis Bacon; Midtparti av *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944



Renato Guttusos; *Korsfestelsen*, 1941

Crispolti har beskrevet det dramatisk grupperte bildet som "et folkets skrik og mer av et tragediekor enn sorgen over en individuell skjebne". Hans kollega, Maurizio Calvesi, peker på hvordan "Korsfestelsen" også ble oppfattet som "en gjennomsliktig metafor for de massakrene som hadde utspilt seg fra Etiopia til Spania på grunn av fascismen". Maleriets kontroversielle karakter framgår for øvrig av det faktum, at det etter Bergamo-prisen ikke ble vist på noen offisiell italiensk utstilling før Veneziabiennalen i 1972.<sup>4</sup>

I det kjente fotocollage-bildet "Madonna tar av seg glorien" fra 1977 lar Bleken en liggende, lett kledd versjon av Jomfru Maria oppgi sin hellige status. Hun

framtrer i sitt mismot over en krigsherjet verden som en sorgens søster av og like sårbar skikkelse som Guttusos Maria Magdalena. Selv om den uttrykksbærende formen er forskjellig. Med italienerens ekspressivt illevarslende koloritt i kontrast til de tungsindige tonene av blått, som mørkner melankolsk over den anti-andakt som hans norske kollega iscenesetter.

Spanjolen Antonio Saura delte Guttusos politisk radikale synspunkter, men befant seg billedmessig fjernt fra den italienske malerens realistiske formspråk. I sin rad av ekspresjonistiske og fargemessig asketiske variasjoner over "Korsfestelsen", søkte Saura med utgangspunkt i Velazquez' versjon av motivet å framkalle en rystende billedmessig protest mot Franco-diktaturets undertrykking. Hans Kristusfigurer er med sine kroppslige krampetrekninger i gestisk malte strøk likevel som hos Guttuso "en gjennomsliktig metafor" for tilstanden i et voldsridde regime. Der dessuten den kirkelige institusjonen også sto på makthavernes side.

Det samme var tilfelle i Østerrike under siste verdenskrig. Dette forholdet danner en mørk resonansbunn i Arnulf Rainers bearbeiding av fotograferte deler og detaljer i svart/hvitt fra Matthias Grünewalds "Isenheimalter". I et større utsnitt kutter Rainer "Korsfestelsen" fra bredde- til høydeformat, slik at bare Johannes Døperens pekende hånd og Maria Magdalenas bedende hender blir med på bildet. Det understreker utgangs-

punktets kontraster mellom forløperens profeti som Grünewald også har *skrevet* på billedflaten, og den ordløse sorg som gjennomryster kroppen på den forminsket Maria Magdalena.

Rainers bearbeiding av Kristus' nesten abnormt store og asymmetrisk arrangerte legeme er ikke mindre dramatisk. Tette streker av svart grafitt og blå oljestift formelig risper som piskeslag og levrer seg lik blodspor over den torturerte kroppen. Ved å isolere den korsfestete fra alterets andre og formatmessig reduserte persongalleri, eliminerer også Rainer den betydningsmettete kontakten til middelalderens verdiperspektiv som ofte forbindes med Grünewalds mesterverk. Detaljene av de krampaktige hendene er fotografisk speilvendt, for å markere en annen distanse til det smerteridde utgangspunktet. Likevel gir de krotete strekene sterkere preg av å snitte frenetisk i de naglete nevene, enn å retusjere det grufulle synet av dem.

Blekens bemaling av Bellorgets bilde med den avrevne hånda fra Vietnamkrigens tid er beslektet med, og foregriper Rainers såkalte "Overarbeidinger" av Grünewalds altermotiv tidlig på 80-tallet. Plasseringen i piggråden av legemsdelen fra den bestialske behandlede FNL-soldaten, gjorde ikke bare den aktuelle terroren tydelig i 1975. Brutaliteten i det billedmessige fragmentet er også nærliggende å se i en kirkelig sammenheng, som en dobbel metafor for tornekrone og nagler.

Med sine nye, *malte* reformuleringer av Bellorgets bilde, går Bleken bort fra den detaljerte karakteren hos det fotografiske forelegget. I et diptykon henger en truende neve i mørk silhuett ovenfra i høyre hovedfelt, som et dystert ekko fra den herjete hånda. Den holder et illevarslende lys festet til en tynn tråd ned mot en arm, som løfter seg med krampaktig åpne fingre mot skinnet. Det er en sterk, symbolsk ladd sammenstilling, som også kan ha oppstått gjennom en billedmessig dialog med det skjærende lyset og desperasjonens gester hos hendene i "Guernica".

Denne konstellasjonen blir enda mer meningstung, ved at det opphengte liket av Mussolini kommer inn som en makaber motsetning. Mannen som bisto Franco i hans nedslakting av Spanias folk, pendler som et kadaver mot billedflatens vekslende mellom disharmonisk illuminerte toner og mørke mollklanger. Når den korsfestete er framstilt bortvendt og i kull på et mindre sidefelt, blir også den svart/hvite kontrasten til hovedfeltets dramatiske koloritt et betydningsmettet brudd i Blekens uttrykksfulle bilde.

Måten Matthias Grünewald bruker hendene som et eksepsjonelt ekspressivt og mangesidig meddelelsesmiddel i "Isenheim-alteret", har trolig vært en viktig impuls for Bleken. Men i sitt billedmessige spill over dette "partituret" trakterer han sine egne idiommer på så vel improvisatorisk som motivisk uavhengig maner.

I en av hans siste kulltegninger av en slaktehusscene oppleves også indirekte gjenklangen av proporsjonsforholdet mellom den overdimensjonerte Kristus og lille Maria Magdalena i "Korsfestelsen".

Bleken har komponert sin sammenstilling med en liten, lys skikkelse nede til venstre, som ser opp mot den mer enn dobbelt så store skrotten. Den spenningsfylte konstallasjonen mellom levende menneske og avlivet dyr, forsterkes visuelt gjennom at det digre slaktet som bryter høydeformatets grenser også forskyves mot høyre billedkant. Dette resulterer i en asymmetri, som ikke bare fins tydelig markert hos forgjengeren. Ubalansen bidrar også til å billedgjøre et underliggende ubehag ved menneskets rovdrift på naturens utsatte ressurser. Konstruksjonen av kroker, taljer og vaiere som holder skrotten opp, er dessuten en anordning som synliggjør samme kynisk-rasjonelle innstilling.

Slaktet har også en lang tradisjon som malerisk metafor for Kristus' offerdød. Bleken kjenner selvfølgelig Rembrandts versjon i clair-obscur, som ble billedmessig fortolket med ekspresjonistisk temperatur av Chaim Soutine i forrige århundre. Den opphengte skrotten i Annibale Caraccis barokke "Slaktebutikken" som hans landsmann Guttuso gjenbrakte i markedsscenen "La Vucciria" på 1970-tallet, er et annet kjent eksempel på en slik dialog. Men kanskje identifiserer Håkon Bleken seg mer fundamentalt med Francis Bacons ord:

"I "Korsfestelsen" jobber jeg egentlig med mine egne fornemmelser og følelser. Det grenser til arbeidet med et selvportrett, kan man si"<sup>5</sup>.

#### NOTER

- 1) Katalog til utstillingen "Guernica" i Musée National Picasso, Paris 2007.
- 2) Trygve Nergaard: "Håkon Bleken", ARS, 1986.
- 3) Trygve Nergaard: "Håkon Bleken", ARS, 1986.
- 4) Crispolti i katalogen til "Corps Crucifiés", Musée Picasso, 1992. Calvesi i katalogen til "GUTTUSO", Whitechapel Gallery, London 1996. Samtale med Guttuso, Moderna Museet, Stockholm, 1978.
- 5) David Sylvester: "Samtal med Francis Bacon", Forum, Stockholm 1975. (Med unntak av sitatene fra Trygve Nergaard, er de andre fotnotene mine oversettelser).



# HÅKON BLEKEN

Av Øivind Storm Bjerke

Håkon Blekens malerier fra det seneste tiåret kan for yngre generasjoner av kunstinteresserte framstå som spontane vitnesbyrd om følelser som flommer fritt fra kunstnerens indre over i bildene. En slik oppfatning ser bort fra Blekens fotfeste i en tradisjon som vektlegger det konstruktive elementet i billedbyggingen. Bleken er en kunstner preget av eksperimentvilje, men eksperimentene strekker seg ikke til å kaste vrak på en forståelse av kunst som er knyttet til at ideene blir materialisert i form av tradisjonelle kategorier av verk som røper den største respekt fra kunstnerens side både for de tekniske, håndverksmessige og genremessige krav innenfor de enkelte kunstformer. Det betyr blant annet at selve billedformatet er et sentralt anliggende og at et bilde skal fungere som en form som har sitt utgangspunkt i den flaten bildet formes på og de virkemidlene som blir tatt i bruk. Innhold og form er ikke uforenelige størrelser med et forhold som kjennetegnes av gjensidig avhengighet og fruktbart samspill for å kunne kommunisere, og valget av materialer, formater og teknikker er i seg selv meningsbærende. Forankringen i en tradisjon som understreker de konstruktive og rasjonelt billedbyggende elementer har vært Bleken til stor støtte ikke minst de siste ti årene; en periode hvor han har bevilget seg et større handlingsrom som maler enn tidligere. Den stramme formmessige grammatikken i bunnen blir en

garanti for at improvisasjoner, innfall og utfall ikke skal ende som uartikulerte utbrudd der det formløse tar overhånd og skyver bildet i retning av rent føleri. Setter man det siste tiårets produksjon inn i sammenheng med den tidligere produksjonen, ser man at det er sterke forbindelseslinjer, på samme tid som de har en voldsom intensitet som antakelig kun kan forklares ved at Bleken har malt hvert og ett av dem som om det kan være det siste bildet.

Bleken forholder seg fritt og skapende til de kunsthistoriske referansene og vi kjenner igjen trekk fra så ulike historiske referanser som konstruktivisme, ekspresjonisme, surrealisme og fotorealisme. Kubismen var den stilretning den unge Bleken hadde sterkest bånd til og Picasso den enkeltkunstner han kanskje har hentet mest fra. For Bleken er de ideologiske holdningene de enkelte kunstene representerer mindre viktig enn hva han selv har å hente fra deres kunst og innenfor den brogede gruppen av surrealistene har han fått impulser fra så forskjellige hold som Dali og Ernst. De dekorative kvalitetene i Matisse's flatestil har heller ikke gått ham hus forbi, men den rene øyenslyst hadde ingen høy status innen den form for abstraksjon *Gruppe 5* utøvde, den var sett på som overflattisk og lettvinnt, og Bleken selv har veket tilbake når han har nærmet seg et uttrykk som

kunne oppleves som rent dekorativt. Her stiller han på linje med den tradisjon i europeisk billedkunst som alltid har sett på smektende fargekombinasjoner og glatte overflatevirkninger som dekadent i kontrast til rene farger og enkle sammenstillinger. Bleken tilhørte de mange unge som fikk sitt første møte med bredden i Munchs maleri gjennom utstillingen av Munchs etterlatte verker i Nasjonalgalleriet rett etter krigen. Det ble et møte der den sene Munch med en friere og mer direkte stil dominerte framfor en Munch som ble assosiert med det sene 1800-tallets symbolisme. Det er karakteristisk for Blekens utvikling som kunstner at det kan ta lang tid før et inntrykk får innpass i hans kunst og forbindelsen til den sene Munch blir først tydelig i produksjonen fra 1980-tallet og utover. Når Arne Ekeland alltid har hatt en sterk tiltrekningskraft på Bleken, kan det delvis forklares med at denne kunstneren på samme tid forholdt seg til den klassiske tradisjon og var åpen for impulser fra så forskjellig hold som dekorativ plankubisme, ekspresjonisme, surrealisme og sosialistisk realisme. Ekeland og Bleken har også det til felles at de innleder en dialog med kunst som befinner seg i til dels motstridende posisjoner.

Norsk maleri har aldri befunnet seg i noen avantgarde posisjon i forhold til den internasjonale kunstneriske utviklingen på 1900-tallet, men har utspilt seg mot bakteppet av den internasjonale utviklingen preget av en fordykning i og dialog med den kunsthistoriske arven,

framfor å ha vært drevet av originalitetsjag og programmatisk overskridelse. Den vide veven av referanser det er naturlig å plassere Blekens kunst inn i fører til at det er mulig å se hans kunst i skiftende perspektiver uten at den ene synsvinkelen utelukker den andre. Han er da også den norske kunstner i sin generasjon som har generert suverent mest tekst.

I tiår etter tiår har Bleken bidratt til norsk kunsthistorie med markante verk som samlet utgjør et imponerende og bredt sammensatt hele. Kunstneren har framstått med kompromissløse formuleringer og kontroversielle standpunkter i forhold til de herskende kunstideologier og i sin tematikk. I motsetning til et flertall av de modernister fra sin egen generasjon Bleken kan assosieres med, beveget han seg aldri helt vekk fra referanser til realmotiver i sine bilder; selv når han kan virke som mest nonfigurativ på det tidlige 1960-tallet. Den menneskelige figur har alltid stått i sentrum for hans virke og individet og relasjonene det enkelte mennesket står i, kan hevdes å utgjøre kjernen i Blekens kunst. Det gjelder både når bildene er orientert mot formmessige problemstillinger og gjennom motivene som blir tatt opp.

Bleken har alltid vært opptatt av forholdet mellom kunst, liv, død og hva som faller inn under et vidt begrep om det åndelige. Perspektivet han legger an har et idéhistorisk grunnlag preget av 1940 – 50 – tallets kulturkamper der forholdet individ – samfunn, åndlighet

og materie ble drøftet og belyst i skyggen av krigsårenes erfaringer. Dette ståstedet ble utfordret av en mer radikal og sosialkritisk fundert posisjon ble for Bleken ble aktualisert på 1960-tallet gjennom vennskap med Trygve Nergaard og Jan Brockman, og tilført en dialektikk i tenkning og praksis som siden har virket som en surdeig for stadig fornyelse.

Blekens kunst kan sies å hvile på en forestilling om at det figurative bildet setter betrakteren i kontakt med hva figurasjonen referer til. Bruken av realistisk motivgjøngivelse ble av mange av etterkrigstidens ledende teoretikere og kritikere vist bort fra maleriet. Maleriet skulle konsentrere seg om å rendyrke det mediumspesifikke, og figurative referanser og det å fortelle ved hjelp av bilder ble henvist til medier som film og fotografi. Bleken har forholdt seg til utfordringen fra det hold, ved å introdusere fotografisk materiale i bildene. Figurgjengivelsene veksler i bildene mellom fotografier, en fotografi basert tegnet eller malt virkelighetsgjengivelse og abstrakte symboler som hviler på konvensjoner, som det kristne kors. Referansene i bildene kan også være metaforer hentet fra litterære tekster.

I lys av samtidens diskusjon om maleriet og hva som hører hjemme i maleriet, kan det påstås at et av de gjennomgående temaene i Blekens kunst er sammenføringen i samme verk av ulike representasjonsformer. Former som spenner fra den rent geometriske non-

figurative konstruksjon, som nesten alltid er til stede som et mer og mindre synlig skjelett i bunnen av en komposisjon og representasjoner hvor det foreligger en direkte sammenheng som i fotografiet eller relasjonen er konvensjonsbetinget som når han bruker et innarbeidet symbol som korset. Det kunstneriske bildet krever for Bleken en konstruksjon som reflekterer ikke bare den individuelle kunstner men den kultur og tradisjon han står i og er en intellektuell aktivitet.

Sammenføringen av representasjonsmodi kulminerer i hva som kan beskrives som en serie av allegorier over etterkrigstiden der han over en strengt oppbygd geometrisk komposisjon maler over en bunn av collage bygget opp av fotografisk materiale. Fragmenter av fotografiene punkterer de malte flatene der hvor "virkeligheten" stikker fram. Innholdet i fotografiene opptrer som pekere til historiske begivenheter og personer. De opptrer på linje med et sannhetsvitne om sin tid; Et objektivt korrelat som bidrar til å sette et fenomen i parentes i forhold til kunstnerens eget personlige og følelsesmessige engasjement; en form for fremmed blick som føres inn i bildet. En slik bruk av collagen kan vi også finne i forbindelse med Blekens malte portretter.

I et av selvportrettene fra de senere årene har kunstneren satt et bilde av seg selv inn i maleriet i form av et fotografi klebet på lerretet. Fotografiet er revet langs kanten

slik at papirstykket det er kopiert på, blir markert gjennom kontrasten mellom den ulike materialeffekten av fotopapir og lerret; Kopien i svart – hvitt danner et bilde i bilde. Fotografiet har få detaljer i høyre ansiktshalvdel vet at denne delen er kraftig eksponert, mens ansiktshalvdelen som ligger i skyggen, tegner markerte slagskygger langs nese, munnviker, i rynker og hudfolder. Skyggene forsterkes ved å bli malt over med svart og fiolett slik at de på samme tid aksentueres og stiliseres til et abstrakt ornament. Abstraheringen av motivet gjennom å male på fotografiet blir en understreking av de ulike representasjonsmodi i bildet. Fra nakken stikker fram noen pjuskete fjon av hår. De markeres med høylys mens reflekser i denne ansiktshalvdelen males med oker. Figuren er hyllet i en blå kåpe som er malt med markerte korthugne strøk som gir et sterkt stofflig preg. Skikkelsen er svakt skråstilt mot venstre som om den baner seg vei framover i motvind. Det gir bevegelse i bildet, samtidig som man ikke kan unngå å assosiere til hvordan Bjarne Ness benyttet den skråstilte figuren i to av sine mest fengende malerier; *Feieren* og *Musikanten* – begge bilder Bleken har hatt anledning til å studere grundig i Trondheim Kunstmuseum tilbake til gutte-årene fram til i dag.

I kunstnerens knoklete hånd hviler en sigarett. Det framstår som en humoristisk henvisning til Munchs selvportrett med sigarett. Sigarettene ble alt på det tidlige 1800-tallet et attributt som fulgte intellektuelle og

kunstnere som en stimulus som i likhet med kaffe bidro til både å skjerpe konsentrasjonen og klarne hjernen og unge kunstnere av Blekens generasjon er ofte fotografert med en sigarett i munnviken. I Munchs bilde opptrer sigarettene samtidig som referanse til den lettere dekadente og dandyinspirerte kunstner og en abstrakt fargemasse som skikkelsen trer spøkelsesaktig fram fra. Bleken har slukket sigarettene og blir ikke foranledning til å male ubestemmelige fargeformasjoner, men sigarettene står i stedet for penselen som er det konvensjonelle attributt for maleren. Nede til venstre farer noen gule, grønne flekker over lerretet og kan assosieres til blader eller søppel som blåser forbi. Den blå koloritten kan oppleves som en henspilling på romantikkens yndlingsfarge – som i norsk maleri aldri har fått et sterkere uttrykk enn i Harald Sohlbergs *Natt* med motiv fra kirkegården på Røros og hans *Vinternatt i fjellene*. Også hos Bleken kan vi anta at en viss fargesymbolikk der det blå henspiller på noe dypere enn hva overflaten gir alene; noe ubestemmelig som både er skremmende og lokkende; den sinnsstemning som er typisk for den tilstand som betegnes med begrepet ”sublim”.

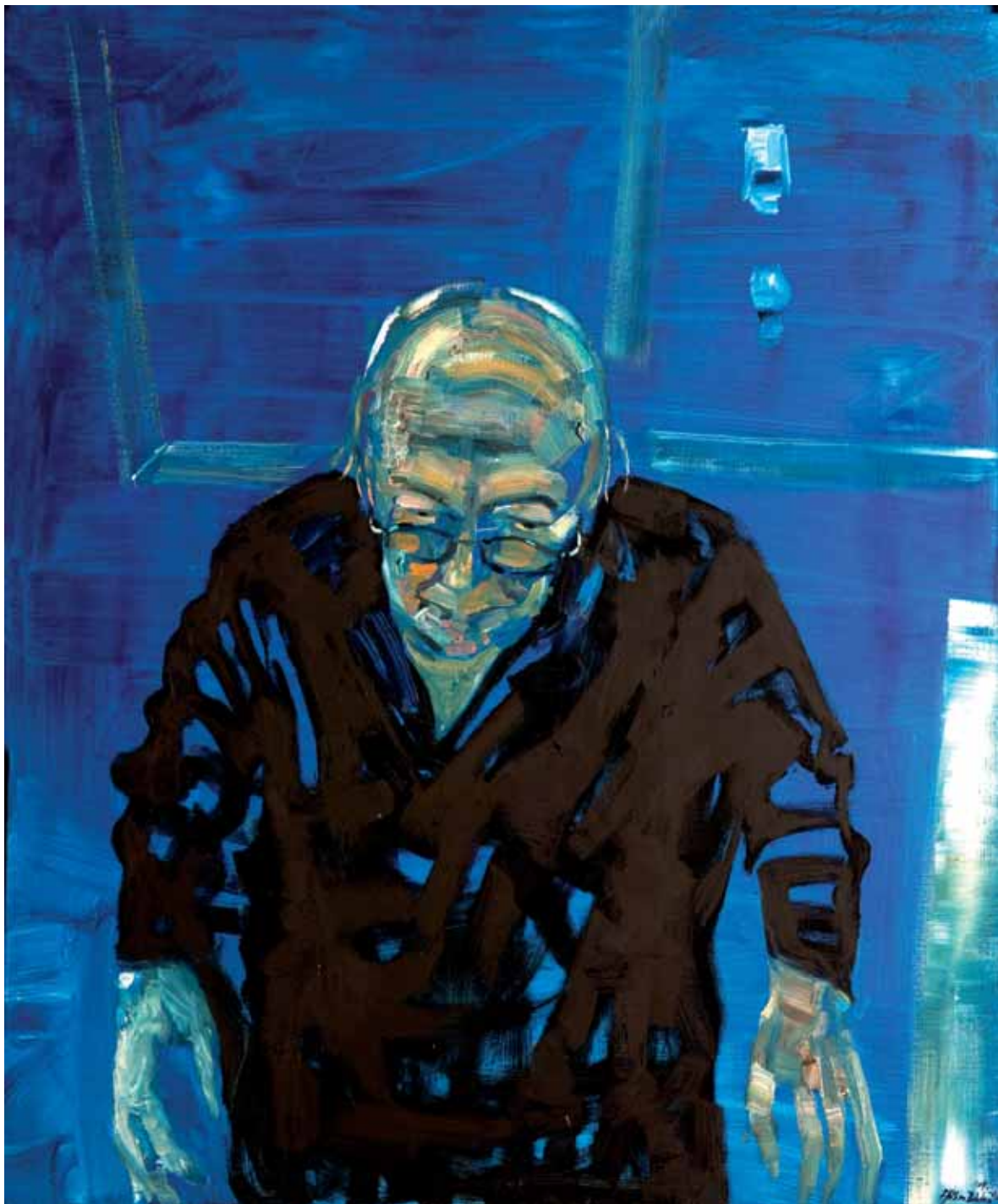
Bleken har alltid foretrukket selv å velge sine modeller. Det gir ham stor frihet i utformingen av bildet og som portrettmaler har han aldri hatt noen trang til å flattere; Tvert i mot har han heller opparbeidet et rykte som en portrettmaler som borer seg inn i modellen og løfter fram karakteren på måter enkelte nok kan føle seg

ubekvem med. Blekens portrettmaleri føyer seg inn i en bred europeisk portrettradisjon som i nyere tid har Edvard Munch som en av de betydelige fornyerne og den sterke ekspresjonistiske strømning i 1900-tallets figurmaleri på tvers av ulike avantgardebevegelsers orientering i retninger som fører maleriet bort fra konsentrasjon om opplevelsen av det sanselige, det særegne for de enkleste fenomener, den personlige erfaring og ønsket om å uttrykke autentisitet som et kvalitativt aspekt ved den kunstneriske ytring. Bleken går i mindre grad inn på deformasjoner enn en kunstner som Francis Bacon, som åpenbart spiller en viktig rolle for ham. Forskjellen mellom de to bunner kanskje i at modellen for Bleken ikke i like stor grad er et passivt preparat kunstneren legger under seg og dissekerer.

Han har tidligere gått inn på et følsomt tema da han maler sin far og sin mor i en avsluttende fase av livet. Til disse seriene hvor han maler modeller som befinner seg i en tilstand hvor modellene selv ikke lenger er i stand til hverken å ytre seg eller gi motstand til bildet som blir gitt av dem, har han nå føyd til en ny serie konsentrert om vennen Arne Nordheim, f. 1931. Til grunn for denne serien av portretter ligger fotografier tatt under et besøk på sykehjemmet der Nordheim nå oppholder seg etter et slag. Flere av disse bildene står som hovedverker innenfor Blekens produksjon som portrettmaler, og dermed også innen norsk portrettmaleri.

I ett av bildene er Nordheim sett frontalt og stilt litt skrått ovenfra, kledd i en svart skjorte og med antydningen av et vindu i bakgrunnen og et bord til høyre. Bleken følger en konvensjon i kunstnerportretter der hode og hender gjennom sterk belysning vitner om materialiseringen av ideene gjennom håndverket. Vinduet og bordet skaper en avgrensing og konkretisering av rommet. Uten denne konkretisering kunne den enstonige blå bakgrunnen blitt en litt for utflytende og opplagt referanse til den uutsigelige tomhet vi forbinder med Mark Rothko's fargerom. I et annet portrett som viser Nordheim i en litt sammenkrøpet positur i en stol, blir kroppen omkranset av et mørkt felt som stenger den inne og understreker mangelen på kontakt med omverdenen. Feltet kan assosieres til en konvensjonell symbolikk som ligger i bruken av en båt, et lite hus eller trangt rom som omslutter sjelen på reisen bort fra det dettesidige til det hinsidige. Her er formen mer å likne med et skap, eller en seng som også gir opplevelse av en form som på samme tid som den stenger figuren inne beskytter og skaper trygghet.

I serien av Nordheim kommer til uttrykk den avhengighet og sårbarhet den som er utlevert til sine medmennesker og deres vilje befinner seg i. Det er en personframstilling som er preget av empati og medfølelse, uten å gli over i det sentimentale. Portrettserien av Nordheim blir uvegerlig et uttrykk for et maktforhold der det påligger kunstneren et særskilt



*Avskjed I*, 2009, olje på lerret

moralsk ansvar som i alle tilfeller hvor det foreligger en ubalanse i forholdet mellom to parter.

Maktesløshet hos den som er overlatt til andre etter å ha tapt enhver myndighet over sin egen situasjon, blir problematisert på en for mange kanskje opprørende måte i *Slakt*, 2008. I bildet er ført inn et motiv som bygger på fotografiet av en henrettet Mussolini med tau rundt leggene som henger fra taket på en bensinstasjon til allmenn spott, bearbeidinger av motivet med Jesus nedtakelse fra korset hentet fra et fotografi av en senmiddelaldersk korsfremstilling og serien av kulltegninger han har laget med motiver fra et slakteri.

Bleken tilhører en generasjon som måtte ta stilling til hvordan overgriperne under andre verdenskrig skulle straffes. I debatten som fulgte etter krigen om hvordan overgripere skulle straffes, gjorde enkelte røster gjeldende at den som nå satt med makten og skulle utøve straffefølgelse, ikke måtte falle tilbake til selv å være en barbar. Bleken plasserer sin fortolkning inn i en slik vid og prinsipiell ramme som reiser spørsmålet om den siviliserte borger bør pålegge seg en begrensning i hva som var tillatt å utøve av vold og krenkelser av en motpart uansett hva motparten måtte ha forvoldt av skade og fornedrelse. Når Bleken velger Mussolini er det neppe for å poengtere at mannen får straff som fortjent, men stille spørsmålet om seierherren viser sin storhet ved

å avstå fra utøvelsen av det voldsmonopol seierherren sitter med. Et spørsmål som stadig har sin aktualitet.

Bleken har alltid hatt vilje til å gripe fatt i store og alvorlige temaer i tiden. Gjennom det første tiåret av 2000-tallet har han knyttet an til den flom av inntrykk massemediene har formidlet av terror, krig, fattigdom og forurensing. Det siste temaet finner vi en henspilling på i serien av bilder med tittelen *Stillheten etterpå* – hentet fra Rolf Jacobsens dikt. Tematikken blir betraktet fra det høyst personlige ståsted hvor Bleken selv befinner seg og kan sees som en dystopisk visjon av Trondheim sett fra et perspektiv etter en katastrofe. Kunstnerens høylydte irritasjon og vrede over utviklingen i hans hjemby har vært et stadig tilbakevendende emne både i hans kunst og gjennom avispolemikker det seneste tiåret. Ved å føre det personlige sammen med referanser til så vel Bibelen som klassikere innenfor modernistisk litteratur får vi en bakgrunn av referanser tilgjengelige for enhver betrakter som tar seg tid til å sette seg inn i dem, på samme tid som referansene er såpass generelle at de åpner for betrakterens egne assosiasjoner.

Temaet blir bearbeidet på forskjellig vis ved at kunstneren har organisert billedrommet som en scene der han introduserer fragmenter av kjente motiver fra hans egne tidligere bilder som settes i spill mot hverandre: Der man kan finne konkrete henvisninger til bestemte steder og bygninger i deler av et bilde i form

av realistiske gjengivelser, vil man i andre deler finne litterære skikkelser som aktører. De ulike versjonene inneholder noen av de samme elementer, men kunstneren står fritt i å variere både dem, komposisjonen og koloritten. I en versjon dominert av grønt finner vi skikkelsen av den sammenkrøkte Adrian hentet fra Thomas Manns roman *Doktor Faustus*; konkylien som vi har sett i hans mange bilder med ishockeyspilleren som ligger på kne foran en kvinne; hestehodeskallen som er et gjennomgangsmotiv i mange bilder og som vi også har sett hyppig avfotografert i bilder fra kunstnerens atelier; spiret av Nidarosdomen; stevnen på Noas ark og Jesus ansikt slik Bleken har tegnet den i Veronicas svetteduk og en hestehodeskalle.

*Do not go gentle*, er en annen serie som bearbeider en katastrofestemming. I likhet med *Stillheten etterpå* kjennetegnes serien av permutasjoner ved at ulike deler av bildet introduserer figurgrupper vi kjenner igjen fra en rekke andre tidligere bilder, samtidig som de stokkes om på og får ny mening gjennom henvisningen til et dikt. Dylan Thomas dikt "Do not go gentle into that good night" skaper den samlende overbygning for serien. Diktet var Dylan Thomas' tilbakeblikk på sin fars kamp mot døden og er en oppfordring til å kjempe av all kraft mot utslettelse og mørke og holde fast ved livet og lyset. Både *Stillheten etterpå* og *Do not go gentle* utgjør i tillegg til alt annet man kan hevde om dem som billedserier, kommentarer til Blekens egen kunst, på samme tid som

de tar opp i seg konkrete elementer fra de diktene de referer til. Kunstneren forholder seg til sitt verk som en tekst han fortolker og regisserer på nytt slik at livsverket som helhet holdes levende og aktuelt.



# TILHØRIGHET OG SPLITTEDE FØLELSER

HÅKON BLEKEN OG HJEMBYEN TRONDHEIM

Av Randi Nygaard Lium

Håkon Bleken er født og oppvokst i Trondheim. Sine beste år som kunstner har han hatt i hjembyen, og med sitt sterke engasjement har han i høy grad vært med til å prege den. Hans lyse og gjestfrie atelier på Byåsen med panoramautsikt over byen og ut mot Munkholmen, er fylt med livskraft og energi. Nylig påbegynte bilder, billedprosesser som er kommet godt i gang og ferdige arbeider klar for neste utstilling er stablet side om side. Det er alltid spennende å besøke Håkon. Hvert møte oppleves som verdifullt. Han er en nestor innenfor norsk billedkunst i dag med kunnskap og innsikt langt utover det alminnelige. Han er også stadig på farten. Enten på reise til Oslo der han har sin egen leilighet, eller til hovedsteder i Europa som London, Paris eller Stockholm for å se nye utstillinger. Han er godt orientert og alltid engasjert i det nye som rører seg innenfor kunsten. Håkon Bleken slutter aldri å beundre de store mestere. Samtidig har han blikk for de yngre som er på vei.

## GRÅMØLNA OG KUNSTGAVEN BLEKEN SITTER

Håkon Bleken har sammen med Inger Sitter fått permanent plassering av sin kunst i Trondheim Kunstmuseums nye avdeling i Gråmølna på Nedre Elvehavn, som åpnet 9. November 2008. Her er to av byens beste kunstneres

produksjon sikret for fremtiden. Tilbud om en kunstgave på om lag 350 kunstverk fra Håkon Bleken og 170 fra Inger Sitter dannet startskuddet til at Gråmølna som visningssted for kunst ble til virkelighet.

Man kan kanskje spørre seg om hvorfor det nettopp er Håkon Bleken og Inger Sitter som blir trukket frem? Samtidige kunstnerkolleger i Trondheim er sentrale både i en regional og nasjonal kontekst. Kunstnerfelleskapet Gruppe 5 besto foruten Håkon Bleken av Lars Tiller, Roar Wold, Ramon Isern og Halvtan Ljøsne. Professor Arne E. Holm var en sterk pådriver for det kunstneriske fellesskapet i Gruppe 5 som også var knyttet til arkitektavdelingen ved Norges Tekniske Høgskole. Trondheim Kunstmuseum eier sentrale verk av Gruppe 5- kunstnerne og av en rekke andre anerkjente kunstnere fra regionen som Jakob Weidemann, Nils Aas og Knut Rose, men det var nettopp selve donasjonen fra Bleken og Sitter som åpnet vei for finansiering fra Nedre Elvehavn AS og Trondheim kommune.

Kunstmuseet i Gråmølna, opprinnelig en mølle fra 1840-årene, er blitt en suksesshistorie basert på et godt samarbeid mellom de to kunstnerne, en privat investor (Nedre Elvehavn AS), offentlige tilskuddspartnere og

Trondheim Kunstmuseum, som hadde det kunstfaglige ansvaret i prosjektperioden. Museets oppgave var også å sørge for offentlig finansiering til den daglige driften. Dette var en forutsetning for den store satsningen fra Nedre Elvehavn AS. Det ble gjennom flere år søkt om økonomisk støtte til driften. Kulturminister Trond Giske innvilget dette i 2007. Det ble gjennom dette årlige tilskuddet mulig å opprette fem nye stillinger; konservator, kunstpedagog, vaktmester, resepsjonist og vakt. Gråmølna viser kunstgaven fra Håkon Bleken og Inger Sitter, men er også i høy grad en viktig arena for andre kunstneres utstillinger. Det satses på et variert og spennende program av norsk og internasjonal samtidskunst.

#### FORHOLDET TIL TRONDHEIM

Håkon Bleken gir uttrykk for at han er veldig glad for Gråmølna og for den måten som han blir ivaretatt på der. Men hans forhold til Trondheim har ikke alltid vært godt. Han har hatt et hat / kjærlighetsforhold til hjembyen. Utallige saker har irritert han, ikke minst når det har funnet sted nedrivning av fine historiske bygninger. Likeledes dårlig gjennomtenkt oppføring av ny arkitektur som har ødelagt god utsikt, og også svekket Trondheims preg som middelalderby. Han har gjennom mange år vært en aktiv debattant i blant annet dagspressen for å synliggjøre sine meninger. Håkon Bleken har sine meningers mot. Han innrømmer samtidig at

dette til tider har straffet seg, og at det oppleves som sårende. "Jeg er ikke så tøff som folk tror" <sup>1)</sup>.

En viktig seier i hans engasjement for bevaring av eldre trondheimsarkitektur, var kampen for å bevare Svartlamoen som var en nedrivningstruet trehusbebyggelse i østbyen i Trondheim. I denne kampen mot det offentlige samarbeidet han med Håkon Gullvåg. Ved å male bilder på bygningene, og ved det få stor oppmerksomhet pressen, greide de to kunstnerne å stanse kommunens vedtak om nedrivning. I dag er byens befolkning takknemlig for innsatsen deres. Østbyen med Svartlamoen har utviklet seg til å bli en dynamisk bydel med mange kulturelle aktiviteter. Under restaureringen av Vår Frues Kirke var Håkon Bleken også aktiv og entusiastisk. Denne gangen viste han sitt engasjement forbevaring av byens eldre arkitektur ved å donere kunst for salg med fruekirken som motiv. Inntektene av salget ble brukt til istandsetting av kirken, blant annet nytt tak. I andre større saker har Håkon Bleken ikke nådd fram med sine synspunkter. I sin tid var han motstander av at Trondhjems Kunstforening ga fra seg kunstsamlingen i form av et gavebrev til det nye Trondheim Kunstmuseum, som ble opprettet sommeren 1997. Om denne saken ble det også en heftig avisdebatt.

Snart ble Håkon Bleken allikevel en god venn og støtte-spiller for det nye Trondheim Kunstmuseum. Allerede et

år etter at det ble opprettet hadde han stor, retrospektiv utstilling der. I intervjuet med han den 10. november 2009 uttaler han seg også varmt om Trondheim Kunstmuseum som han vurderer som et meget godt og viktig museum. Han betrakter faktisk stedet som sitt "andre hjem" der han har gått i utstillingene helt fra han var 13 - 14 år.

Og med et lunt glimt i øyet og i en forsonende tone sier han om hjembyen:

*Jeg kan ikke klage så veldig mye på en by som har gitt meg mitt eget museum. Kunstmuseet og Gråmølna gjør Trondheim til en kunstby<sup>2)</sup>.*

Som nyutdannet maler fra Kunstakademiet i Oslo i 1952, hadde han samme året første separatutstilling i Trondhjems Kunstforening i lag med kollegaen Leif Egil Reitan. Håkon Bleken debuterte også på Høstutstillingen i 1952.

Utstillingen i Trondhjems Kunstforening mottok rosende omtaler, blant i Dagsavisen:

*Det er to meget unge trøndermalere som i morgen åpner en felles utstilling i Kunstforeningen. Leif Egil Reitan er 25 år, og kameraten, Håkon Bleken, er 23. Likevel har vi her en utstilling som vil vekke interesse; og unge innslag i Kunstforeningen bringer alltid et friskt vær med seg. Begge to røper i sine arbeider en sterk uavhengighet. Det er en velgjørende blanding av friskhet og dristighet over mange av*

*arbeidene. Hver har de en sal med 25-30 oljebilder, og deler så den tredje salen hvor det er grafikk, akvareller og tegninger. Begge to har tidligere deltatt i kollektivutstillinger også i Trondheim, men for begge vedkommende er dette den første separatutstilling<sup>3)</sup>.*

## RØTTER OG TILHØRIGHET

Håkon Bleken ble født i Trondheim den 9. januar 1929.

Han bestemte seg tidlig for å bli billedkunstner selv om faren hans som var arkitekt, ønsket at sønnen skulle velge den samme levevei. Håkon Bleken var først elev på Kunstskolen i Trondheim i årene 1948-49, der han hadde Karsten Keiseraas og Oddvar Alstad som lærere. Tiden på Kunstskolen ble på et vis forskole for Statens Kunstakademi i Oslo. Håkon Bleken kom inn på Kunstakademiet i 1949, og fikk Jean Heiberg som professor. Jean Heibergs anerkjente Matisseinspirerte maleri kom til å kollidere med den unge Håkon Blekens ideer om sitt maleri. Egentlig ble han nesten kvalt av holdningene til maleriet på Kunstakademiet. At han ikke fant sitt eget uttrykk, viste seg også ved innsending til de årlige Høstutstillingene i Oslo der han opplevde å bli refusert 10 ganger.

1950-årene ble derfor på mange måter en tung tid for den unge, begavede kunstneren fra Trondheim. Sitt eget kunstneriske uttrykk utviklet han først etter at han flyttet tilbake til hjembyen på begynnelsen av 1960-

tallet, og tikk stilling som underviser ved Norges Tekniske Høgskole. Han forteller at der opplevde å møte et vennlig og faglig stimulerende miljø, med billedkunstnere underviste de unge arkitektstudentene i blant annet tegning.

*Folkene og miljøet betydde mye, det brakte meg på rett kjøll igjen, spesielt Arne E. Holm. Maleriet i Trondheim ble nasjonalt i de årene. Sammen med kunstnerne i Oslo brakte NTH-miljøet det nonfigurative maleriet fra i Norge. Det var også Høgskolemiljøet som hadde gode kontakter i Danmark, og som kom til å stå bak oppbyggingen av danskesamlingen i kunstmuseet. Kunstsamlingen der skiftet nå profil fra å være regional til å bli internasjonal. Trondheim hevdet seg sterkt i det norske kunstmiljøet*<sup>4)</sup>

Som underviser lærte Håkon Bleken selv mye av studentene forteller han entusiastisk. De hadde en gjensidig lærerik og stimulerende dialog, ikke minst når det gjaldt det å utnytte mulighetene med kullstiften i tegning. Inspirert av studentene og av sin egen undervisning, fordypet Håkon Bleken seg i kulltegning i atelieret sitt på NTH. Han fant frem til et overbevisende og nyskapende kunstnerisk uttrykk med kullet.

#### KUNSTNERIRSK GJENNOMBRUDD

Med de figurative og ekspressive kulltegningene hadde Håkon Bleken sitt kunstneriske gjennombrudd med sin separatutstilling i Kunstnernes Hus i Oslo i 1971.



Scener fra et ekteskap, 1998, olje på lerret, 150 x 200 cm

Samme utstilling var blitt vist i Trondhjems Kunstforening året før, da Trygve Nergaard var intendant. Billedkunstner Ove Stokstad ble meget begeistret for Håkon Blekens utstilling i Trondheim, og var en pådriver for at den skulle videre til hovedstaden. Til tross for at gjennombruddet til Håkon Bleken fant sted i Oslo, trekker utstillingen linjene tilbake til miljøet i Trondheim der han først ble lagt merke til, og fikk tilbud om å ha kullstiftutstilling i Kunstforeningen. Skjebnen til andre byer enn hovedstaden er ofte den at utstillingene ikke påkaller seg den samme oppmerksomheten. Selv om trønderne var våkne og bevisste omkring Håkon Blekens talent, kom det nasjonale gjennombruddet først med utstillingen i Oslo.

Fra arbeidet med kullstiften skaptet ideer til en videre utvikling med hans maleri. I lag med kollegene i *Gruppe*

5 kom han i 1960-årene til å representere et non-figurativt billedspråk. Men allerede på 1970-tallet beveget Håkon Bleken seg i andre retninger. Han var meget godt litterært orientert og interessert et figurativt uttrykk med mulighet for et narrativt billedinnhold. Med inspirasjon fra Francis Bacon og gruppen *The School of London* begynte Håkon Bleken å utforske en ny figurasjon, et postmodernistisk bilde med mennesket i sentrum. Emosjonelle tema omkring fremmedgjøring, sjalusi, ensomhet og lidelse kom frem i maleriene utover 1970, 80 og 90-årene. Her er slektskap med andre kunstnere, blant annet Knut Rose og Kjell Erik Killi Olsen. Håkon Bleken fant sitt uttrykk for visualisering inspirert av litteratur. Ikke minst Knut Hamsun og Oscar Wilde ble viktige litterære inspiratorer for han i det kunstneriske arbeidet. Det samme gjelder Henrik Ibsens *Hedda Gabler*. Begjær, seksualitet og død er tema som kommer til å gå igjen i flere bilder, blant annet i maleriet *Wer Die Schönheit Angeschaut Mit Augen* fra 1998.

I de figurative arbeidene ble det også mulighet for å visualisere relasjoner og tilhørighet til hjembyen Trondheim. Et interessant eksempel på dette er maleriet *Scener fra et ekteskap* fra 1998. Bildets teknikk er en kombinasjon av collage og maleri. Arkitekturfragmenter fra trondheimsarkitektur er komponert sammen med figurasjoner der hans foreldre og tårnet på Vår Frues kirke er tydelige bildelementer. Moren ligger på

dødeleiet, malt i samme formspråk som i et selvstendig maleri med samme motiv. Dette billedutsnittet er plassert øverst til venstre på den mørke, gråblå himmelen, nesten parallelt med tårnet på Vår Frues kirke som er i midten av bildet.

Det fragmenterte byrommet med blant annet bilde av Stiftsgården, Bryggerekka, Rådhuset og Trondheim havn er kjølig og stramt, men samtidig vakkert. Håkon Bleken har malt sin far som en høy og stram skikkelse til høyre i bildet, og en mindre utgave av han er plassert helt til venstre. Faren er i samme skikkelse som den i maleriet av *Over og ut* fra 1976. Nederst til høyre i bildet er et lite, erotisk billedfragment av en kvinne.

Med den vakre byen og den historiske arkitekturen som en nøytral bakgrunn, fremstår bildet som en personlig kommentar til problematiske familieforhold. Som kjent forteller Håkon Bleken i boken som kom ut på Aschehoug forlag i 2008 (redaktør Stein Slettebak Wangen) om en vanskelig barndom. Håkons mor skildres som den omsorgspersonen som kom til å få skikk på oppveksten til Håkon og hans bror og søster.

## URO OG FREMMEDGJORTHET

### *Pasteller*

I forbindelse med at Håkon Bleken fylte 75 år den 9. januar 2004, hadde han en fantastisk utstilling av

pasteller i Trondheim Kunstmuseum. Utstillingen fikk meget gode anmeldelser, blant annet i Morgenbladet. Pastellene representerte noe nytt i hans kunstnerskap, samtidig som de naturligvis også kan ses som en videreføring av arbeidet med kulltegning. Nå med mer farge. I hvert fall kom en ny og følsom koloritt frem i pastellene. Noe sart og poetisk, gjerne i kontrast til det mørke og truende.

Jeg kom til å se en urovekkende surrealistisk skjønnhet i pastellene. De oppleves som vakre, men samtidig er det en uhyggelig tone til stede. Jeg fornemmer en stemning av melankoli. Muligens en grunnfestet følelse av fremmedgjøring. Ved krigens utbrudd i Norge den 9. april 1940 var Håkon Bleken en gutt på 11 år. Han forteller at krigens mørke og uhygge har satt dype spor i han, og okkupasjonstiden kom til å prege hans barndom. Dysterhet er den dominerende stemningen i mange av kulltegningene hans også.

Håkon Bleken skildrer i pastellene noe personlig, uten at det oppleves som privat. Snarere som en allmenn tilstand av en melankoli knyttet til byen. En stemning som vi finner igjen hos flere kunstnere fra mellomkrigstiden, en tid med arbeidsløshet og fattigdom. I Norge og ute i verden. Sentrale i kunstnerisk sammenheng er blant annet forfatteren Frans Kafka fra Praha Tsjekkoslovakia og den tyske maleren Otto Dix. Sistnevnte er en kunstner som Håkon Bleken setter

høyt. Noe av den samme tunge stemningen som Frans Kafka og Otto Dix opplevde i sine hjemland, kom til å prege Norge under okkupasjonen av Tyskland i årene 1940-45. Den unge Håkon Bleken fikk dette under huden, idet han opplevde okkupasjonen i Trondheim på nært hold.

Samtidig som den noe uhyggelige stemningen i pastellene kan ses i sammenheng med en historisk situasjon, kan de også tolkes eksistensielt med aktualitet for enkeltindividet i dag. Uro, krig og rastløshet preger verden. I etterkrigstiden har samfunnet endret seg radikalt. Å finne seg selv og sin egen identitet er i høyere grad enn hos tidligere generasjoner blitt et individuelt prosjekt. Den enkelte definerer ofte sitt ståsted i en situasjon hvor normer, regler og ritualer ikke lenger har samme betydning som tidligere. Hvordan defineres jeget hvis det forpliktende og trygge fellesskapet ikke lenger finnes? Den moderne utviklingen i samfunnet har gitt muligheter og frihet for den enkelte, men også nye problemer. Forholdet mellom frihet og tilhørighet kan være problematisk. Den totale frihet og uavhengighet kan bli til et møte med sårbarhet og isolasjon. For kunstnere vil dette også kunne bety nye muligheter for kreativ aktivitet. En følelse av å kunne skape ut ifra et udefinert rom. Trygghet kan bli en sovepute mens "uro" blir en kilde til skapende arbeid. Denne kilden fornemmer jeg at Håkon Bleken er i kontakt med i sitt kunstneriske arbeid.

Motivene i pastellene er hovedsakelig hentet fra hjem-trakterne; Trondheim, Bymarka og hytta i Åsen. En serie med blå bilder er fra havneområdet i Trondheim: *Påske*, *Sneblaff* og *Skumring*, 2004. Bildene har et poetisk lys og uttrykker en sterk naturfølelse. Tynne, skarpe spydlignende tårn rager opp mot himmelen, og forstyrrer idyllen. Det samme gjør de mørke, noe utydelig arkitekturformene som gir assosiasjoner til uttrygghet i havneområdet.



*Nordre*, 2003, pastell, 77 x 107 cm

Pastellen *Nordre* fra 2004 er et bybilde med motiv fra Nordre gate med blikket vendt mot Vår Frue Kirke. Kirkens kraft og historie kommer til uttrykk i den monumentale, grå mursteinsarkitekturen. Dette inntrykket forsterkes ved at husene i Nordre gate har noe av den samme grå fargen som kirken. Det samme gjelder de to personene som beveger seg i den snøkledd

gata oppover mot kirken. Røde vimpler henger ut fra butikkene i Nordre gate. De er stramt geometriske, nærmest som maskelignende former. Vimplenes klare røde farge kan henseile på blod og død. Den trygge stemningen i middelalderbyen Trondheim trues. Er roen og idyllen kanskje en illusjon?



*Aske*, 2003, pastell, 77 x 107 cm

Pastellen *Aske* fra 2004 har motiv tegnet etter den store bybrannen i Trondheim i 2003, der et helt kvartal med trehusbebyggelse fra 1800-tallet brant ned. Bildet har en lysende gul ild som spruter av kraft. Arkitekturelementene faller sammen. Verket oppleves som et potent uttrykk der ilden er symbol for en utemmet kraft som gir varme, men som samtidig er destruktiv og nedbrytende. Dette urovekkende kunstverket tolker jeg som en påminnelse om menneskets litenhet og sårbarhet overfor natur-elementene.

I pastellene møter vi surrealismen i Håkon Blekens kunst. De vakre landskapene uttrykker en underliggende stemning av melankoli. Kunstnerens opplevelse av fremmedgjøring uttrykkes med små sikre grep. Disse bildene gir et visuelt uttrykk for hans hat / kjærlighetsforhold til hjembyen Trondheim. Kolorittens rike register i valører og kontraster kombinert med kunstnerens grunnleggende kjennskap til bymotivene, frigjør uttrykkene.

Håkon Bleken har i løpet av de siste 10 årene blitt friere som kunstner. Han leker og eksperimenterer mer med virkemidlene. Resultatene er både spennende og overbevisende. Jeg ser i pastellene til Bleken inspirasjon fra surrealisten Salvador Dali. Han står for perfektjonisme og skjønnhet, kombinert med underliggende surrealistisk uhygge og destruksjon. De samme virkemidlene som Håkon Bleken her søker og behersker på en fantastisk måte.

#### NOTER

- 1) Fra intervju med Håkon Bleken i hans bolig i Dyrborgvei nr. 35 i Trondheim, den 10.11.2009
- 2) Intervju med Håkon Bleken den 10.11.2009
- 3) Dagsavisa 14. November 1952: *To unge kunstnere stiller ut. Leif Egil Reitan og Håkon Bleken i Kunstforeningen.* Signer A-y
- 4) Intervju med Håkon Bleken den 10.11.2009



# SPOR AV TEMPUS FUGIT?

## KULL SOM MATERIALE I BILLEDKUNSTEN

Av Cathrine Hovdahl Vik

Reservene av kull er de største av jordas fossile energiresurser. Kull er verdens viktigste energibærer for kraftproduksjon. Om lag 40 % av all elektrisk kraft i verden produseres i kullkraftverk. Kullet som energiresurs finner vi også i billedverdenen. Kullet som materiale i kunsten er en ressurs i form av et redskap til å uttrykke seg visuelt. Gjennom skapelsesprosessen kan det også se ut som om det konstitueres energi hos kunstnere som Håkon Bleken. Hans kullarbeider er bærere av energi på flere plan. Han formidler energi gjennom sitt billedmessige uttrykk. Kullarbeidene syder av kraft og styrke. Det forsiktige og sarte står i sterk kontrast til det mørke og skarpe uttrykket. Det er sterkt, det er vart, og det er kraftfullt. Håkon Blekens energi og følsomhet forenes i uttrykksfulle billedkomposisjoner.

## KULL SOM MATERIALE

Kullstift er forkullede grener av løvtre som bøk, lind og piletre. Kullstiftens hardhet beror på treetts vekst. En kan også lage stifter av finknust kull som blir bundet sammen ved hjelp av gelatin, olje eller voks. Disse stiftene gir gjerne en jevnere sverting og fås som små blyanter eller blokker.

Kull som materiale i kunsten er intet moderne grep. Maleriene i Altamirahulen skriver seg antagelig fra år 15 000–12 000 f.Kr. Her er det benyttet pulverisert trekull og det naturlige mineralet oker. Dette ble blandet med flytende bindemiddel som dyrefett for så å bli gnidd på steinveggen med hendene eller bli påført med grove pensler laget av strå eller dyrebust. Enkle midler med kraftfull virkning.

Håkon Bleken har arbeidet mye med kull, men selv om redskapet er enkelt, er kulltegningene hans det på ingen måte. Her er kompliserte komposisjoner og universelle betraktninger gitt et visuelt formspråk. Bleken ble for alvor fascinert av kullet under sitt lærervirke ved arkitektavdelingen, Institutt for form og farge, ved NTH. Gjennom sin kontakt med studentene utviklet han en særlig interesse for kullets muligheter. Kollegaen Lars Tiller, som regnes som en fornyer av kulltegningen på 1950-tallet, foreleste i tegning og gav studentene oppgaver hvor de skulle bruke kull. Ved bruk av geometriske sjabloner ble det skapt rom. Bleken sier selv at han lot seg inspirere av studentene, og at han lærte mye av dem. Arbeider fra denne perioden synliggjør en lek og utforskning av form og rom. Hvordan bygge rom ved hjelp av form og farger på en todimen-

sjonal flate? Geometriske figurer og valører fra gråskalaen er sentrale elementer i tegningene fra denne perioden. Da Bleken debuterte på Høstutstillingen, var det med nettopp kull som materiale.

## BLEKEN SOM FORSKER

Håkon Bleken har forsket mye på kullet som materiale innenfor billedkunsten. Han har utforsket og utviklet ulike teknikker og metoder for kullets anvendelse i visuelle fortellinger. Med fysiske elementer som kullstift, papir, hender og fiksativ formidler Bleken intellektuelle og eksistensielle betraktninger.

Bleken har ulike tilnæringsmåter når det gjelder arbeidet med kull. Kullets egenskaper som materiale i billedkunsten åpner for mange ulike uttrykk. Valøren varierer fra svakt grått til det dypeste sorte, alt avhengig av hvilket trykk som blir lagt i påføringen. Ved å benytte breidsida av kullstiften eller blokka under påføring blir avsvertingen en helt annen enn ved å bruke spissen. Flaten kan bli vel så sentral som streken, og uttrykket blir nærmest malerisk. Bleken har videreutviklet bruken av sjablonger etter perioden ved NTH. Han har tatt nyhets fotografiet i bruk, og han kombinerer sort-hvittkopier med kull og fritegning.

For å bevare et kullarbeid må overflaten fikseres, slik at kullet ikke drysser av eller falmes. Bleken bruker ikke

fiksativet bare i avslutningsfasen, men tar det aktivt i bruk under skapelsesprosessen. Ved å fikserer underveis kan han bygge lag for lag med kull. Ved å påføre store mengder fiksativ tar arbeidet nye retninger. Ved hjelp av filler og avisepapir fjerner Bleken overskuddet av fiksativ, han trekker av fargepigmenter, og tilbake står nye uttrykk. På denne måten fremprovoserer han et mindre kontrollert uttrykk som kan føre det videre arbeidet i nye og kanskje uforutsigbare retninger.

## FRA FORM TIL FIGURASJON

Arbeider av kull inngår som et sentralt element gjennom hele Blekens kunstnerskap. De gjenspeiler gjerne utviklingen hans innenfor maleriet, men ikke bare det. Kulltegningene hans tilfører kunstnerskapet vel så mye som de reflekterer det. I likhet med Blekens utvikling innenfor maleriet kan vi også i kulltegningene se en dreining mot det figurative formspråket. Som han selv sier: "Verden er alltid figurativ."<sup>1</sup>

Til tross for at kulltegningen går parallelt med Blekens øvrige arbeid, har produksjonen foregått i mer eller mindre avgrensede bolker. De første større presentasjonene var *Fragmenter av et diktatur* (1970), *Fragmenter av en kjærlighet* (1972) og *Fragmenter av sannheten* (1973). Alle disse har en nokså avgrenset innholdsramme, noe som ikke er tilfellet for Blekens videre produksjon. Nye bildelementer ser dagens lys i Blekens



*Prosessen* (del 1 av triptykon) , 2008, kull på papper, 85 x 105 cm

motiver. Slaktehuset er et tilbakevendende element fra slutten av 70-tallet. Blekens bruk av slaktet kan muligens sidestilles med andre billedkunstners bruk av akten. Det er en formstudie hvor teknikk, komposisjon og formøvelser finpusses.

Håkon Bleken synliggjør en historisk og kulturell bevissthet. Motivkretsen er omfattende, men vi kan likevel se at enkelte bildelementer følger ham gjennom flere tiår. Vi kan oppleve et påfallende fravær av natur- og landskapsskildringer. Mennesket står sentralt, enten i relasjon med andre eller til arkitekturen og byen. Kvinnen, hånda og ishockeyspilleren er repetitive elementer. Ved å sette disse inn i ulike kontekster åpnes det for nye tolkninger. Bleken bygger rom rundt sine figurer, men de er sjelden steds-spesifikke. Ved å tilføre nye bildelementer og variasjon i sammenstillingen av figurene blir disse vedvarende elementene variable meningsbærere. Bleken har uttalt: "Man må ikke spørre om meningen med livet, man må gi det mening."<sup>2</sup>

På samme måte kan man si at han ikke spør etter betydningen av det enkelte bildelementet, men i stedet gir det mening. De ulike figurativene blir bærere av ulike meninger og åpner for et sett av tolkninger og betraktningsmåter. "Det er intet som er vakkert eller uttrykksfullt, hvis det ikke assosieres med noe utenfor objektet selv."<sup>3</sup> Hva de assosieres med, er avhengig av betrakterens referanserammer.

Denne utstillingen ved Trondheim Kunstmuseum viser hans nyeste arbeider i kull; flere av disse er aldri vist tidligere. De vitner om et kontinuerlig fokus på tiden og døden, individet og samfunnet, og på forholdet mellom det konstruktive og det destruktive. Her synliggjøres en videreutvikling av Blekens tidligere produksjon med en tilbakevendende bruk av klare bildelementer, men satt inn i nye sammenhenger. Hans strenge og klart avgrensede komposisjon forenes med det oppløselige og frie. Denne samlingen av kullarbeider markerer ikke noe brudd eller noen stagnasjon, men viser en kunster som har funnet sitt uttrykk, og som fortsatt er i stand til å gå nye veier.

## PROSESSER OG PROSESSEN

*Prosess* er tittel på flere verk av Bleken. Blant annet har et tredelt verk, et triptyk, i Trondheim Kunstmuseums eie fra 1979 denne tittelen. Med utgangspunkt i dette verket har Håkon Bleken nå laget en ny versjon til denne utstillingen. Med kunnskap om Blekens nære forhold til litteraturen er det nærliggende å trekke linjer mellom billedkunsten og det litterære verket med samme navn. I *Prosess* (1925) av Franz Kafka befinner vi oss i en nærmest absurd labyrint av et rettssystem. Dette verket, som først ble publisert etter forfatterens død, og som anses for å være hans hovedverk og et av de betydeligste litterære verkene i moderne tid, har gitt oss begrepet "Kafka-prosess". Med det henspeiles det på en umulig kamp mot et ugjennomsiktig byråkratisk



*Prossessen* (del 2 av triptykon) 2008, kull på papper, 85 x 105 cm

system. Menneskets litenhet ses opp mot det moderne samfunns nye systemer. Enkeltindividet fungerer som en liten brikke i en større kontekst hvor individene er fremmedgjorte i helheten. Hovedpersonen, Josef K., blir overraskende pågrepet, og han får aldri noen klarhet i hva saken hans egentlig handler om. Hver gang han tror han har funnet nøkkelen til forståelse av det hele, dukker det opp nye uforklarlige momenter som gjør ham maktesløs. Er det forholdet mellom mennesket og institusjonen Bleken ønsker å formidle i arbeidene sine med samme navn? Rekkefølgen av motivene i triptykene har mye å si for hvordan vi leser dem. Om en tar utgangspunkt i Blekens tenkte plassering av verkene, kan en oversettelse gi betydelige paralleller til Kafkas *Prosesen*. Det første verket har myke og organiske former og linjer som omslutter to figurer som er sentralt plassert i billedflaten. Dette strammes opp av noen vertikaler og bruddstykker av en diagonal linje. De sentrale figurene har en stram holdning som forsterkes av bruken av lys og skygge. Kanskje er det rakryggede soldater med våpen? Dette kan leses som en skildring av miljøet rundt hovedpersonen.

Så følger den dømtes vei til rettsvesenet. Med lutet rygg føres han fremover. Kun hovedpersonen er fremtredende, men ytterligere tre figurer befinner seg i bakre del av billedflaten. Det er ingen interaksjon mellom personene, den enkelte "styrer" med sitt og befinner seg i sitt eget lukkede rom. Dette verket har også referanser til Jesu vei mot korset og kanossagang.

I siste del av verket kan en tydelig se en massiv figur sentrert i billedflaten. Den sentrale posisjonen og den konsentrerte og lukkede formen fungerer som et blikkfang. Oppmerksomheten ledes videre til både venstre og høyre, men blikket faller stadig tilbake til midtpartiet. Det er noe mektig og bestemt over denne skikkelsen som gir assosiasjoner til makt. Her er det harde linjer og lukkede rom, mens omgivelsene er mer organiske og oppløste i formen. Enkeltindividene er en utydelig masse i periferien, makta og systemet er lukket og nærmest utilgjengelig. Det er her dommen felles.

Til tross for de assosiasjoner som knyttes til tittelen på dette verket, kan også tankene trekkes mot musikken. Her er former som refererer til musikalske elementer som slagverk, mikrofon og gitarer. En gjentakelse av enkelte formelementer gir en følelse av takt og rytme. De vertikale linjene og kontrastene mellom de mørke og lyse partiene underbygger dette repetitive elementet. I det ene bildet antydes flere musikere med ulike instrumenter og en vokalist i fremre del av billedflaten. Trommeslageren er sentrert i billedflaten i et annet, mens to musikere med sine instrumenter innehar den samme plasseringen i det tredje verket. Publikum befinner seg i rommene rundt musikerne.

Musikeren har et helt annet forhold til sitt publikum enn hva som er tilfellet hos billedkunstneren. Møtet med publikum er mer direkte hos musikeren. Mens publikum



*Prosessen* (del 3 av triptykon) , 2008, kull på papper, 85 x 105 cm

er til stede og lytter til musikken over tid, mottar billedkunsten gjerne bare et blikk. En kan si at billedkunstnerens direkte kontakt med sitt publikum er langt flyktigere enn en musikers. Men om en snur på dette, kan en også si at en konserts varighet er begrenset, mens opplevelsen av billedkunsten kan være tilnærmet uendelig. I motsetning til Bjarne Ness' fremstilling av musikeren som et ensomt menneske utenfor samfunnet, plasserer Bleken flere musikere sammen. Disse kunstnerne har nær kontakt med sitt publikum, både gjennom musikken og i sin henvendelse til oss betraktere ved en frontal fremstilling av flere av figurene.

Hva som er den korrekte tolkningen av Blekens *Proessen*, er umulig å fastslå. Nettopp her ligger mye av kvaliteten i verket. Det åpner for uendelige tilnæringsmåter og betraktninger. Det man imidlertid kan si, er at dette er et godt eksempel på en av arbeidsprosessene til kunstneren. Bleken lar seg gjerne inspirere av nyhetsfoto fra aviser. I dette tilfellet har det vært et avisoppslag fra en konsert med Terje Tysland. Til tross for bruken hans av dette visuelle mediet, lukkes ikke tolkningen og opplevelsen av verket. Med kunnskap om kunstnerens interessefelt, arbeidsmetoder og inspirasjonskilder føres publikum inn i ulike tankerekker. Men denne kunnskapen er ikke de eneste nøklene til forståelse av verket. Blekens åpne tilnærming til ulike temaer har en romslighet som er muliggjort gjennom en presis komposisjon og formsikkerhet.

## TEMPUS FUGIT

Håkon Bleken har gjennom mange tiår vært med på å prege den norske kunstarenaen. Han har nådd en respektabel alder, men produksjonen hans er fortsatt betydelig og i stadig utvikling. Bleken refererer til tiden som en ting, og at det er evigheten som byr på de store overraskelser: Dommen, døden, dypet<sup>4</sup> Det er en gitt sannhet at tiden flyr, at tiden flykter fra oss alle. Men når dommen faller, har Bleken etterlatt spor. Tilbake står mektige dokumenter i form av kunstverk: dokumenter på samtiden de er skapt i, men også bilder på de mer grunnleggende og universale aspektene ved livet og døden. Verkene blir som avtrykk av universelle og litterære fortellinger.

At vi ved å se på Blekens kulltegninger kan trekke linjer mange tusen år tilbake, forteller mye om kunstens grunnleggende betydning for menneskeheten. I hvilken grad kunsten ble laget for sin egen skyld, er fortsatt et mysterium, men dens kraft er representativ for all kunst som følger etter. På samme måte er kanskje Blekens anvendelse av kullet representativ for kommende tiders anvendelse av kull innenfor billedkunsten?

## NOTER

- 1) Bleken, Håkon: *Mellom fargene – Nedtegnelser*, Communication forlag, Trondheim 2002, side 41
- 2) Ibit, side 59
- 3) Ibit, side 33
- 4) Ibit, side 21





*Tempus fugit (Roma)*, 2009, kull, 62 x 92 cm



*Aggresjon*, 2006, olje på lerret



*Engel sprenger klokketårn, 2005, olje på lerret*



*By*, 2006, olje på lerret



*Gjøglerne*, 2009, olje på lerret



*Oppstilling*, 2008, olje på lerret



*Mot vinduet*, 2009, olje på lerret



*Rom*, 2008, olje på lerret (Tore A. Holms samling)





*Stillheten etterpå I*, 2008, olje på lerret



*Stillheten etterpå II*, 2008, olje på lerret



*Natten*, 2008, olje på lerret



*Avisleseren*, 2009, olje på lerret



*Slakt I*, 2008, olje på lerret (Statskraft AS)



*Slakt II*, 2009, olje på lerret



*Ishockeyspiller og dame (hvit), 2008, olje på lerret (Tore A. Holms samling)*



*Ishockeyspiller og dame, 2009, olje på lerret*



*Ishockeyspiller og dame, 2009, olje på lerret*





*Ishockeyspiller og dame, 2009, olje på lerret*



*Selvportrett, 2008, olje på lerret*



*Nils Aas modellerer meg, 2008, olje på lerret*



*Jazz*, 2008, olje på lerret



*Do not go gentle...*, 2008, olje på lerret



*Stillheten etterpå IV, 2009, olje på lerret*



*Utenfor byen, 2008, olje på lerret*



*Stilleheten etterpå III (utsnitt), 2008, olje på lerret*





*Avskjed IV*, 2010, olje på lerret



*Hvit fugl, 2008, olje på lerret*



*Crucifixion/Oppvåkning*, 2008, kull, 85 x 105 cm



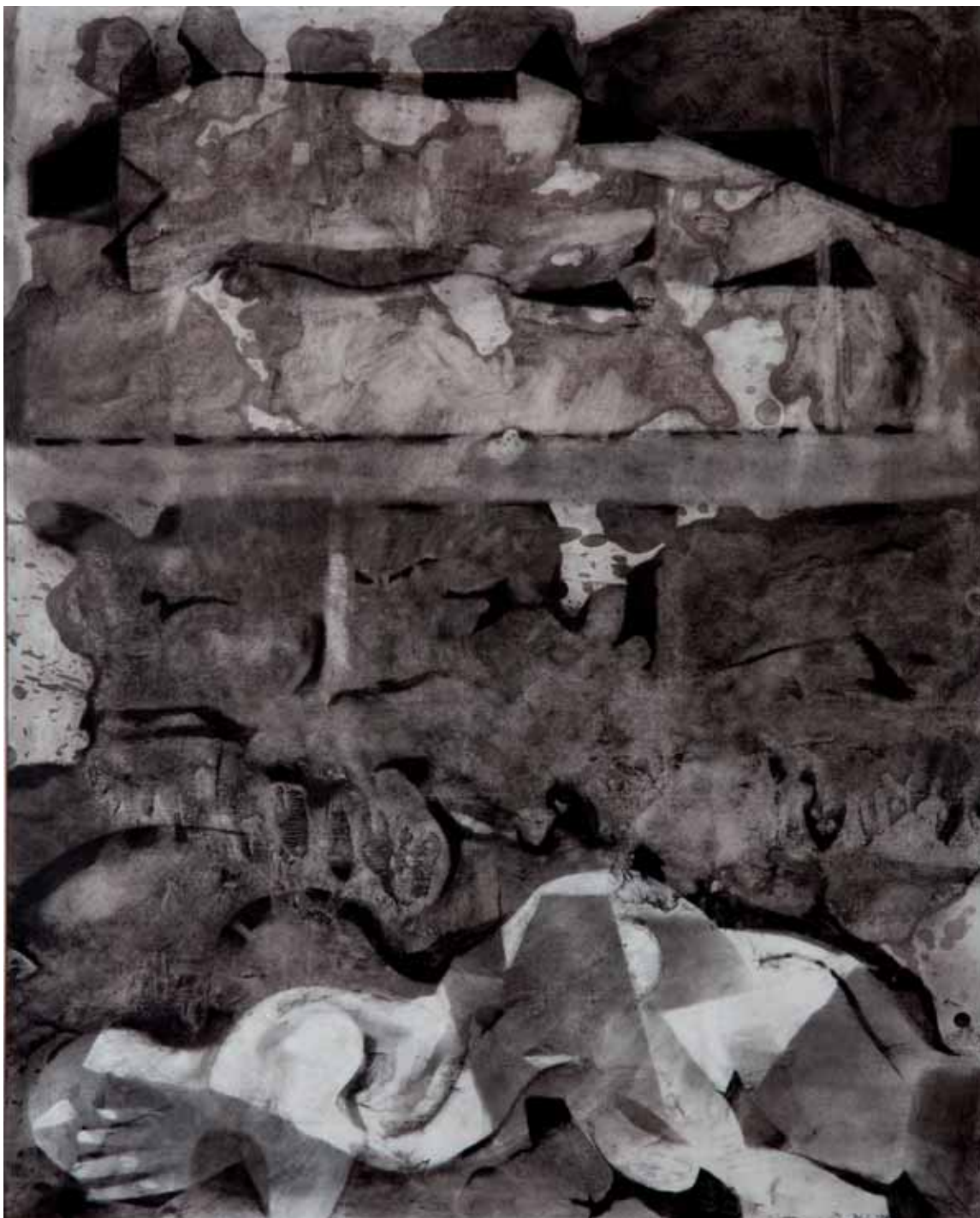
*Il Duce*, 2009, kull, 100 x 115 cm



*Slakthus*, 1978, kull, 95 x 63 cm



*Visjon I*, 2009, kull, 105 x 85 cm



*Jord*, 2008, kull, 105 x 85 cm



*Floden I*, 2008, kull, 85 x 105 cm





*Gutt, 2010, kull, 105 x 85 cm*



*Figurer i rom, 2009, kull, 70 x 100 cm*



*Fleur de Mal*, 2010, kull, 105 x 80 cm

# VERKSLISTE

## MALERI

Tittel	År	Teknikk	Eier	Sidehenvisning
Avskjed I	2009	opl	K.E.	s 30
Avskjed II	2009	opl	K.E.	
Avskjed III	2010	opl	K.E.	
Avskjed IV	2010	opl	K.E.	s 73
Avskjed V	2010	opl	K.E.	
Aggresjon	2006	opl	P.E.	s 50
Avisleseren	2009	opl	P.E.	s 59
Bordet	2009	opl	K.E.	
By	2006	opl	P.E.	s 52
Den fremmede	2009	opl	K.E.	
Do not go gentle...	2006	opl	P.E.	s 1
Do not go gentle...	2009	opl	P.E.	s 2
Do not go gentle...	2008	opl	Sparebanken Midt-Norge	s 69
Do not go gentle...	2008	opl	P.E.	
Dommerne	2005	opl	Trondheim Kunstmuseum	
Engel sprenger klokketårn	2005	opl	P.E.	s 51
Fragmenter	2007-10	opl	K.E.	
Gjøglere	2009	opl	K.E.	s 53
Hvit fugl	2008	opl	P.E.	s 74
Ishockeyspiller og dame	2008	opl	K.E.	s 63
Ishockeyspiller og dame	2009	opl	P.E.	s 64
Ishockeyspiller og dame (hvit)	2008	opl	Tore A. Holms samling	s 62
Ishockeyspiller og dame	2009	opl	K.E.	s 65
Ishockeyspiller og dame	2009	opl	Trondheim Kunstmuseum	
Jazz	2008	opl	K.E.	s 68
Kafkas søstre	2009	opl	K.E.	
Mot vinduet	2009	opl	K.E.	s 55
Nagels selvmord	2010	opl	K.E.	
Natten	2008	opl	P.E.	s 58
Nature Morte	2008	opl	P.E.	
Nils Aas modellerer meg	2008	opl	P.E.	s 67
Oppstilling	2008	opl	P.E.	s 54
Rom	2008	opl	Tore A. Holms samling	s 56
Selvportrett	2008	opl	K.E.	s 66
Selvportrett	2010	opl	K.E.	s 6
Slakt I	2008	opl	Statkraft AS	s 60
Slakt II	2009	opl	K.E.	s 61
Stillheten etterpå I	2008	opl	Trondheim Kunstmuseum	s 57
Stillheten etterpå II	2008	opl	Sparebanken Midt-Norge	s 57
Stillheten etterpå III	2008	opl	K.E.	s 72
Stillheten etterpå IV	2009	opl	Britannia Hotell	s 70
Utenfor byen I	2008	opl	K.E.	s 71
Utenfor byen II	2008	opl	K.E.	
Vårbilde	2005	opl	K.E.	

## KULLTEGNINGER

Tittel	År	Str	Sidehenvisning
Bødlen	1970	63 x 45 cm	
Crucifixion/Oppvåkningen	2008	85 x 105 cm	s 75
Drømmen (Triptykon)	1978	à 115 x 80 cm	
Figurer i rom	2009	70 x 100 cm	s 82
Fleur de mal	2010	105 x 80 cm	s 83
Floden I	2008	85 x 105 cm	s 80
Floden II	2008	85 x 105 cm	
Gutt	2010	105 x 85 cm	s 81
Il Duce	2009	100 x 115 cm	s 76
Jord	2008	105 x 85 cm	s 79
Kampen	1970	45 x 63 cm	
Konfrontasjon	2010	105 x 75 cm	
Kvinnehode*	1970	63 x 45 cm	
Massakre (Triptykon)	2008	à 82 x 105 cm	
Oppstilling ved vinduet	2009	85 x 75 cm	
Oppstilling*	1970	45 x 63 cm	
Prosessen (Triptykon)	2009	à 85 x 105 cm	s 43, 45, 47
Rester*	2008	70 x 100 cm	
Slakthus	1978	95 x 63 cm	s 77
Slakthus I	1998	95 x 63 cm	
Slakthus II	1998	95 x 63 cm	
Slakthuset	2009	195 x 132 cm	
Tempus fugit (Roma)	2009	62 x 92 cm	s 49
Visjon I	2009	105 x 85 cm	s 78
Visjon II	2009	105 x 80 cm	

\* P.E.

Resten er i kunstnerens eie

