



# Amerikanske sommerfugler

Side 2 omslag

# **AMERIKANSKE SOMMERFUGLER**

## ***GRAS, POLITIKK OG POP***

16. mars – 11. mai 2003  
Rogaland Kunstmuseum

Denne katalogen er utgitt i forbindelse med utstillingen  
*Amerikanske sommerfugler: GRAS, politikk og pop*  
ved Rogaland Kunstmuseum, 16. mars – 11. mai 2003.

Kuratorer: Roald Kyllingstad, Inger M. Renberg  
og Ellen M. Sæthre.

Katalogredaksjon: Roald Kyllingstad, Inger M. Renberg  
og Ellen M. Sæthre.

Fotografiene er levert av:

Nasjonalgalleriet i Oslo: kat. nr. 1, 2, 3, 10, 12, 22, 29, 30, 32,  
41, 42, 43, 44.

Rogaland Kunstmuseum står for det øvrige fotomateriell.

Katalogens forside har utsnitt fra:

Per Kleiva, *Amerikanske sommarfuglar*, 1971.

Repro og trykk: Speialtrykk A/S

© Rogaland Kunstmuseum og artikkelforfatterne, 2003.



ISBN 82-992559-4-5

# Innhold

Forord .....	7
<i>Ellen M. Sæthre</i>	
Et glimt av GRAS .....	9
Summary .....	13
<i>Johan Fredrik Urnes</i>	
GRAS from an Art Historical Perspective .....	15
Sammendrag .....	21
<i>Ellen M. Sæthre</i>	
GRAS og den politiske virkeligheten .....	23
Summary .....	27
<i>Inger M. Renberg</i>	
Illustrasjoner .....	29
Katalog .....	44



## Forord

Det har nå gått nesten 30 år siden GRAS ble oppløst. Siden den gang har det blitt vist retrospektive utstillinger av gruppen i Hammerlunds kunsthandel i Oslo (*GRAS – 10 år etter*) og på Søgne gamle prestegård (*Grafikergruppen GRAS 25 år etter*).

Grunnelementet i Rogaland Kunstmuseums mønstring er GRAS-gruppens grafikkmappe fra 1971. Fjorten kunstnere er her representert med ett trykk hver. For å vise det kunstneriske og politiske klima GRAS-kunstnerne opererte i, har vi i tillegg valgt å bruke en av utstillingssalene til noe vi kan kalle et dokumentasjonsrom med plakater, postkort o.l. som var en viktig del av deres virksomhet. De forandringer som ble gjennomført i 1970-årenes kunstnerpolitikk var for en stor del GRAS-gruppens fortjeneste. Det var en brytningstid i det norske kunstmiljøet. Utgangspunktet var det foregående tiårs utålmodige diskusjoner, ikke bare om uttrykksformer, men også i høy grad spørsmål som dreide seg om en ny organisasjonsstruktur for billedkunstnere.

Av de fjorten kunstnerne har vi ønsket å gi en bredere presentasjon av noen, nemlig de fem som i ettertid tydeligst viser hva GRAS stod for: Anders Kjær, Per Kleiva, Morten Krohg, Victor Lind og Willibald Storn.

Selv om noen av GRAS-kunstnerne var mer politisk agiterende enn andre, hadde de et mer eller mindre felles politisk ståsted. Selve billedspråket var derimot langt mindre ensrettet enn man kunne vente. Mye av inspirasjonen her kom fra amerikanske kunstnere. Det ble vist store utstillinger av amerikansk kunst blant annet på Louisiana i 1964 og 1971. Etter et par tiår sterkt dominert av abstrakt kunst var man blitt oppmerksom på det voldsomme potensialet som lå i en direkte gjenspeiling av våre urbane omgivelser. Andy Warhols suppebokser, Roy Lichtensteins forstørrede tegneserieruter, James Rosenquists billboard-malerier og Claes Oldenburgs kjempehamburgere i vinylplast virket befriende på mange unge kunstnere.

Denne utstillingen hadde aldri blitt slik den er, hvis det ikke hadde vært for den store interessen kunstnerne har vist og assistansen de har gitt når det gjelder dokumentasjonsmaterialet. For dette ønsker vi spesielt å takke Anders Kjær, Per Kleiva, Victor Lind, Morten Krohg og Willibald Storn. Disse kunstnerne har også vært svært behjelpelige med å oppspore og låne verk som ellers ville vært utilgjengelige. Kuratorer for utstillingen er undertegnede sammen med formidlingsleder Inger M. Renberg og billedkunstner Roald Kyllingstad. Vi ønsker også å takke

Museet for Samtidskunst, Haugesund Billedgalleri, Lillehammer Kunstmuseum og de private eierne for deres velvilje og utlån av verk. Ikke minst vil vi takke Nasjonalgalleriet som har vist stor velvilje ved å låne ut hovedparten av GRAS-mappen.

Rogaland Kunstmuseum håper utstillingen ikke bare vil glede, men også være en tankevekker for publikum. At aktuelle problemstillinger vil gi grunnlag for fremtidige diskusjoner om politisk kunst. Dagens kunstscene, som til dels igjen preges av kunstneres engasjement og stillingtagen i den dagsaktuelle sosiale og politiske situasjonen, har gjort det ønskelig og verdifullt med et gjensyn med GRAS-kunstnerne, som så kompromissløst gikk inn i sin egen tid.

Hjertelig velkommen!

*Ellen M. Sæthre*  
Direktør



Johan Fredrik Urnes

## Et glimt av GRAS

I det politiske klimaet som hersket på det tidlige 1970-tallet, ble GRAS-medlemmenes opptredener i offentlige debatter nærmest å betrakte som en del av den kunstneriske virksomheten videreført i en annen form. GRAS brøt med skillet mellom kunst og politikk og ga begge samfunnsområdene felles ytringsformer. Det kan sees både i form og innhold i gruppens kunst. Kunsthistorisk er GRAS best kjent som et fellesskap av grafikere, en sammenslutning av unge kunstnere som arbeidet med grafikk og som delte verksted for en tid (1970–1974).

I løpet av 1960-årene hadde imidlertid det nonfigurative maleriet blitt et kjennetegn for den mest oppdaterte eliten i norsk kultur- og næringsliv. Akademisk skolerte kunstkritikere med blant andre Peter Anker i spissen, kjempet for å fremme forståelse for et maleri som bare *var* maleri uten å *forestille* noe annet. Norsk Hydro hadde satt en standard for det kultiverte borgerskap idet de engasjerte Jakob Weidemann til å lage et veggmaleri i inngangspartiet til sitt nye hovedkvarter i Oslo.

Diskusjonene om kunst på 1950- og 60-tallet polariserte kunstpublikumet i Norge: For eller mot non-figurativ billedkunst. Motstanderne så det non-figurative bildet som fremmed, ubegripelig og stundom som en bisarr form for svindel. Når toneangivende kunsthistorikere, kritikere og kunstnere allikevel betraktet det non-figurative maleriet som det mest relevante uttrykket for samtiden, hang det blant annet sammen med vurderingen av bildets *form* som overordnet. Det vil si måten det var malt på, teknikk og komposisjon. Fra denne synsvinkelen var det underordnet, og i mange tilfeller irrelevant, om et bilde kunne tilskrives et *innhold* i form av et gjenkjennelig motiv. Diskusjonen gikk høyt og hardt, undertiden med innslag av sjikane. Den akademiske tittelen *magister* ble brukt som skjellsord. Men henimot slutten av 60-tallet dabbet det gradvis av for siden bare å blusse opp med ujevne mellomrom. For denne perioden ble det non-figurative maleriet stående som kunsthistoriens vinner, og det er slik vi kjenner det gjennom Pariserskolen og navn som Jakob Weidemann, Inger Sitter og Carl Nesjar. Men for deler av publikum forble denne kunsten et uttrykk for de privilegerte: For magistrene som hadde utdanning til å snakke forklarende om den, og for et borgerskap som hadde midler til å kjøpe den. Satt på spissen kan man si at det non-figurative maleriet definerte god kunst, og tilslutning til den tanken definerte god smak da GRAS så dagens lys rundt 1970.

For GRAS måtte kunsten stå for noe mer enn form. Medlemmene hadde sin kunstneriske skoloring i orden og kjente godt til den estetikken de skulle utfordre. Tidlig på 1900-tallet hevdet Henri Matisse at maleriet skulle være en kilde til harmoni og glede, noe ”den travle forretningsmann kunne komme hjem til, og nyte som et glass vin etter en anstrengende dag”. Så langt en slik tankegang hadde overlevd i publikums forhold til billedkunsten, så GRAS kunstens oppgave som noe helt annet. De så også et annet publikum: *Folk* snarere enn ”den travle forretningsmann”, og politisk engasjement fremfor harmoni og nytelse. Evnen til å vekke publikum var GRAS’ krav til kunsten, og virkemidlene måtte tilpasses dét: ”...med ”kunst” mener (vi) framstillinger av noe som angår oss, om framstillingen er slik at den får det som angår oss til å angå oss enda mer”, sa representanter for gruppen i forbindelse med utstillingen *Miljø-70* i Trondhjems Kunstforening (1970). At kunsten til GRAS var ment for de mange, viste seg også i en bevisst prispolitikk. Gruppen gikk til det skrittet å fastsette maksimumspriser på sine grafiske blad. Kunsten skulle være så *billig* at ”vanlige folk” hadde råd til den. Det var en sabotasjeaksjon mot ideen om kunst som et opphøyet eksklusivt gode for de få. På toppen av dette bestod GRAS-grafikken for det meste av figurative bilder med en klar politisk slagside: mot krigen i Vietnam, utbytting og forurensning, for fred, solidaritet og miljø.

I en tradisjonell forståelse av kunst og kunsthistorie er maleriet uten tvil den gjenstanden som mest entydig oppfattes som kunst. Særlig det ekspressive maleriet, med tykke strøk og tydelige spor av kunstnerens bevegelser med penselen, blir gjerne tolket som et direkte uttrykk for kunstnerens individualitet og kamp med materialet. Maleriet er enestående, det lages ett og ett eksemplar, og selv om kunstneren jobber i serier eller maler samme tema flere ganger, så er ikke to malerier helt like. I det sosiale liv hefter det en særlig ærverdighet ved det å eie originale malerier av anerkjente kunstnere. Derfor ble grafikken, og særlig silketrykket (*serigrafiet*) viktig for GRAS. Silketrykket var i utgangspunktet en industriell teknikk, hovedsakelig brukt til etiketter, reklameplakater, tekstiler og så videre.

Trykkene lages ved at man presser farge på papir gjennom en silkeduk spent ut på en ramme. Duken dekkes med en spesiell film, hvor man skjærer åpninger der fargen skal trenge gjennom silken, eller deler av duken kan fylles med lim slik at fargen går gjennom der duken er åpen. Farge legges oppi rammen og dras over duken ved hjelp av en gummirakel. Papiret som ligger under mottar farge der silken er åpen. Man trenger én ramme pr. farge. Prosessen gjør det mulig å trykke store

opplag med jevn kvalitet. Den er også velegnet til fotooverføringer, noe GRAS-medlemmene visste å benytte seg av. Bildene og teknikken de var laget i, utgjorde til sammen et slagkraftig estetisk-politisk uttrykk. Med sitt opphav i industri og reklame er det *flate* silketrykket den rake motsetningen til det *pastose* (tykke strøk) maleriet. I grafikken snakker man heller ikke om én original. Alle nummererte og signerte trykk gjelder som ”ekte”.

Navnet GRAS var Per Kleivas påfunn. I utgangspunktet var det en midlertidig betegnelse, men den ble altså sittende så lenge arbeidsfellesskapet bestod. Navnet spiller på et bredt assosiasjonsregister: Gras er livskraftig og naturlig, det spirer og vokser. I motsetning til det danskpåvirkede bokmålsordet ”gress”, borger det for ekte og opprinnelig norskhet og en tilhørighet til *grasrota*, det tidlige 1970-tallets uttrykk for menigmann/-kvinne. Navnet kan uttrykke et romantisk ønske om å representere noe uforstilt, ekte og oppriktig. Allikevel er GRAS’ visuelle språk gjennomsyret av ironi og sarkasmer side om side med likefremme uttrykk for kampånd og fortvilelse. Det mest kjente eksempelet på det første er nok Per Kleivas *Amerikanske sommarfuglar*. Her er et av romantikkens fremste tegn for ynde og uskyld, sommerfuglen, spleiset med amerikanske militærhelikoptre. I bildet er fargene snudd. De amerikanske sommerfuglene svever gjennom nattermørke, rett mot betrakteren over en eng av flammer. Den logiske fortsettelsen av fortellingen i bildet er at vi som ser på, blir de neste som skal stå i flammer. Det er interessant å merke seg hvordan helikopteret, i kjølvannet av Vietnamkrigen, er blitt noe mer enn et militært våpen. Både gjennom Kleivas bilder, utallige filmer og TV-serier fremtrer helikopteret som et billedspråklig tegn for truende, absolutt og dødbringende makt.

Det viktigste med GRAS er, etter min mening, at de tok pulsen på samtiden og utviklet sterke uttrykk i dialog med internasjonale impulser. Amerikanske forhold gjør seg sterkt gjeldende i denne sammenhengen, både som gjenstand for kritikk og som kunstnerisk inspirasjonskilde. Andy Warhol og popkunsten må nevnes når man ser GRAS i en internasjonal sammenheng, delvis gjennom det tekniske fellesskapet de har i silketrykket, men også i det uproblematiske forholdet de hadde til det figurative og bruken av fotografi i kunstbilder. Victor Lind, Willibald Storn og Morten Krohg viser hvordan GRAS-medlemmene grep fatt i billedspråket som fantes i populærkulturen, reklamen og journalistikken, og brukte dette kunstnerisk og politisk.

Victor Linds silketrykk *My Love My Lai* er klippet sammen av et reportasje-

og et reklamefoto slik at de danner ett bilde. Reklamefotoet danner en indre ramme i bildet. På venstre side av en madrass ligger en attråverdig dame, til høyre ser vi verken ektemann eller elsker. Her er det klippet et hull i reklamebildet som tilsynelatende matcher konturen til den fraværende personen. Bildet under sengen er snudd nitti grader så vi må legge hodet skjevt til høyre for å se at det viser ofrene for en massakre i Vietnamkrigen. I denne groteske sammenstillingen av erotisk ladet konsum i Vest og massakre i Øst, har Lind klippet inn ordene My Love, to engelske ord som gjenkjennes overalt i verden og minner både om kjærlighet og kulturell dominans. Samtidig er My Love, fonetisk og som skriftbilde, snublende nært My Lai, navnet på landsbyen som var åsted for amerikanske soldaters drap på et femhundretalls ubevæpnede sivile i 1968. I denne enkle, symmetriske komposisjonen er det som om Victor Lind tar med seg den barnlige forestillingen om det fryktinngytende som bor under sengen og viser at virkeligheten er verst.

I *U.S INRI* av Morten Krohg får det amerikanske flagget gjennomgå. Det har fått en bred venstre marg med et foto av drepte vietnamesere fra My Lai. Der flagget normalt har stjerner, finner vi den døde Jesus på korset. Og i stripene finner vi, med nesten usynlige bokstaver, sitatet fra kardinal Spellmann som hevdet at "Våre tropper er Jesu Kristi soldater i Vietnam". I et slikt bilde blir den ideologiske koblingen mellom "Stars and Stripes" og frihet vanskelig å svelge, og den korsfestede Jesus blir heller ikke troverdig som et tegn for kristne amerikaneres neste-kjærlighet.

GRAS' prosjekt bestod i å ta kunsten fra samfunnets maktbærende sjikt og gi den til Folket, til grasrota om man vil. Et av midlene var å skape en kunst som såkalt vanlige folk kunne forstå på bakgrunn av egne erfaringer og kunnskaper, uten omstendelige forklaringer fra allehånde magistre. Et annet middel var å frarøve kunsten overklassestempelet ved å selge grafikk billig. Forsøk på å ta kunsten fra samfunnseliten, eller å etablere alternative kunstformer eller estetikker som skal undergrave rådende maktforhold, finner man flere av i kunsthistorien. GRAS hører hjemme i en slik sammenheng, fra deler av dadaismen rundt første verdenskrig via John Heartfields slående fotomontasjer i mellomkrigstiden til 68-generasjonens diverse former for aksjonisme.

## Kilder

*GRAS 25 år etter*, utstillingskatalog utgitt av Søgne kunstlag 1996 med tekst av Gunnar Danbolt og kunstnerne

*GRAS - 10 år etter*, utstillingskatalog utgitt av Hamnerlunds A/S 1983, med tekster av Harald Flor og Jon Øien

## **A notion of GRAS**

### Summary

The production of GRAS in a historical light must be viewed both with regards to the artistic atmosphere that permeated the Norwegian artistic scene in the late 1960s and the early 1970s and with regards to the socio-political situation that was then dominant in the society as a whole.

The production of GRAS can be regarded as in opposition to the non-figurative image that was prominent in Norway in the 1960s. Accepting that the dominant aesthetic taste of the period emphasised the non-figurative form, the movement by GRAS to draw on other inspirations and artistic formulations was as significant as their political sympathies and aspirations. Those sympathies and aspirations took hold in their work through both subject matter and the intentions from which their creative acts grew.

For the GRAS artists, the work of art as a physical entity represented more than just an interest in form, void of a possible relationship with its contemporary public. The work of art according to GRAS demanded that the beholder and the public took a stance to its import and the conditions concerning its existence. The inexpensive production of works of art, assisted by the silkscreen technique, was for example a politicised act in itself. As such, GRAS works were not simply politicised through the preferred subject matter. Since the group also attempted to tear down the division between high and low art, a division that was against their political views, the group intentionally created art for the people and not specifically for the economically fortunate few.

What is interesting with regards to GRAS' production, however, is that they managed to unite the political and the aesthetic in their works, hailing their aestheticised argument in both individual works and group productions, as they attended to the roots of the social situation in Norway of the 1970s.



Ellen M. Sæthre

## GRAS from an Art Historical Perspective

During the early 1970s, the Norwegian artist collective GRAS took form and disintegrated in a period that spanned four short years. Established in 1970, fourteen of the group's members would participate in GRAS' most recognised group production, a folder of an equal number of silkscreen prints – one by each participating member.

The significance of the folder with regards to the question at hand is that it relates directly to the group's preferred artistic forms, inspired by both Hard Edge and Pop art. On the one hand, Bjørn Arne Krogstad's simple yet striking tricolour composition *Untitled* (1971) calls on similar forms found in other Hard Edge inspired works, while on the other hand and in sharp opposition, Morten Krohg's *Do you know how to reach the influential Californian market?* (1971) recalls Robert Rauschenberg's flat, 1960s silkscreen paintings. Within the range of artistic articulations that these two works present, the notion of the artistic form of GRAS can be introduced.

It is important to note that to identify the individual productions of the group as simply one of two borrowed forms is to introduce an idea of GRAS that lacks an understanding of the individuality of its members, the socio-political foundations of the group as a whole, and the significant creative freedom that those forms afforded the GRAS group. Although the members shared some common traits grounded in the artistic and political radicalism that some of the central members brought to the group, their diversity found in both form and intention certainly defines the group as much as it divides them. Anders Kjær, Per Kleiva, Morten Krohg, Victor Lind, and Willibald Storn are traditionally brought forth as the central figures of the group; this idea is not only reinforced by a study of the variety of styles that these artists brought to the group, but also through insight into their contributions to the group's establishment. Where Storn and Kleiva stood behind its establishment – Storn had the idea, Kleiva had the name – Krohg found the space in which they could establish their workshop. Lind, one of the more politically oriented artists of the group, developed an aesthetic that, like Kjær's, expressed their political interest in the contemporary society – something that proved to be an essential aspect of GRAS' interest and work. Politics is not only present as subject matter, it

is also the foundation supporting the group's existence and creative production. In addition, with regards to the artistic form, these artists represent the span of which GRAS included in its visual formulation; Kleiva's *Flo og Fjøre* (1971) and Kjær's *Lay Lady Lay* (1970) stretches that formulation in one direction while Lind's *Mere og mere – flere og flere* (1972) and Storn's *Budskap om rikets tilstand* (1972) stretches it in another, only to be balanced off by Krohg's *Byråkrat* (1974) and other Rauschenberg inspired combines. These lines, however, are far from set; rather, their fluidity offers a sense of creative flexibility that unites the group as a whole.

Sources feeding the artistic formulation of these works can be found in the American art scene that had by then not only become established, but that had long since begun to be shown in larger exhibitions in Europe. By 1971, in the early days of GRAS' existence, an exhibition of American art from 1950 to 1970 was on show at the Louisiana Museum of Modern Art. Here, not only works by the New York School (Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning, Barnett Newman), but also Hard Edge artists (Kenneth Noland, Ellsworth Kelly) were exhibited along side of Pop artists (Andy Warhol, Tom Wesselmann, Roy Lichtenstein). This range of artists corresponds with the 30-year period that proved to be the most significant for the establishment of the American art scene and the shaking of the foundations of its European counterpart. As GRAS had already taken form by 1971, direct inspiration must have come to fore at an earlier point. Important sources for members of GRAS have been named as a 1964 Pop art exhibition also at Louisiana, art journals, prominent artists working primarily with silkscreen such as Josef Albers and Robert Rauschenberg, and other international exhibitions such as the Venice Biennale and the Documenta in Kassel. The GRAS group wasn't without Norwegian inspiration either; examples of silkscreen works and folders can be found in both the 1940s and 1950s, but it would first be with the establishment and development of GRAS that the silkscreen technique would flourish in Norway.

Although several American artists can be brought forth in comparison with the GRAS members at hand, this is by no means a claim that GRAS was merely a stepchild to the American and specifically the New York scene. In any regards it can at the very most be considered a hybrid, where that artistic form was mixed with the group's aspirations. GRAS achieved a representational form that directly attended to the society from which it sprung both on the level of its subject matter and on the level of its physical existence. With regards to the political subject matter alone, the material and technique used underlined the subject in the sense that images belong-



ing to real life situations could be successfully transmitted to the creative form and transformed to carry new import and life. Kleiva achieved this in his *Amerikanske sommarfuglar* (1971) where butterfly wings are attached to helicopters, opening for readings of the completed work that extend beyond a discussion of composition and form. Another potent example can be seen in Storn's many eclectic compositions that include both press clippings and photography. This act emphasised the status of the subject matter as contemporary; the urgency of the message and the reality of its subject matter were made clear.

In relation to the physical form of the work, the silkscreen technique not only ensured the inexpensive reproduction of art – making it available to the common public – it also made it possible to employ photography and clippings from the popular press in the creative act, reflecting back onto the subject matter present in the work. Several of the elements used in the compositions of this period are ones that the contemporary public would have easily recognised. Specific film footage, now film stills, appears for example in Krohg's works *Welcome home soldier I and II* (1971). The notion of using the recognisable image was also used by Storn when he composed *Ofring* (1971), where a Vietnam scene is placed in a collage that included an array of popular press clippings – a collage that then became the basis of the final silkscreen work. Another example is found in Lind's oversized *Mere og mere – flere og flere* where the familiar image of death and destruction of war is multiplied and reproduced, amplifying the morbid reality of the war situation in sharp contrast to the bright green dollar bills that line the picture's bottom edge. As such, *Mere og mere – flere og flere* can be compared to Warhol's *Five Deaths Seventeen times in Black and White* (1963) and *Saturday Disaster* (1964), where the multiplied image of mutilated accident victims is at once numbing as it off-handily plays with a deep sense of depersonalisation.

A significant difference between Pop art, and especially New York Pop art, and GRAS was that the latter didn't play with the idea of capitalistic goods and value on the same level that Pop art freely could. Pop thrived on the capitalistic culture from which it sprung; its criticism of that culture, albeit serious at times and frivolous at others, could more easily be tongue-in-cheek than that political criticism fronted primarily by Lind. Krohg's *Hot Summer – Newark 1967* (1971) reveals much of the same intensity of criticism as seen in Lind's work, but here Krohg presents an unnerving sense of dripping sarcasm. Echoing Wesselmann's *Great American Nudes*, Krohg presents a split image where the upper section is filled by

a stylised blond nude in a side/frontal position while, in sharp contrast, the lower section is filled by the photographic image of an Afro-American woman faced down on the pavement, a victim of the race riots in Newark in 1967. The idealised and the real, art and reality, Krohg composed an image that could all but take the skeletons of contemporary society lightly.

The difference, then, between GRAS and Pop art seems to insist on being an iconographical one – not a stylistic one. Art history has other examples of that type of difference; however, the most relevant for the purpose at hand here can be found in Robert Rosenblum's 1965 distinction between Pop art and that which he defined as Non-pop art. Non-pop art was simply that which attended to the stylistic elements of Pop art, but which did not speak the same aesthetic language; Pop art called on an exulting of the commonplace in the work, using the visual vocabulary of mass production, while Non-pop did not. Rosenblum held that Lichtenstein, Warhol, and Wesselmann were Pop artists, while Rauschenberg, Jasper Johns, and Jim Dine were not. What is interesting here, however, is when Rosenblum argues that although they are very different with regards to their iconographical value, the style employed by both was in sharp opposition to those venerable humanistic traditions that the aesthetic values of the 1950s would have defended. "So obtrusive," Rosenblum continues, "was the subject matter of Lichtenstein's or Warhol's first Pop paintings that spectators found it impossible to see the abstract forest for the vulgar trees." That abstract value is thus of importance and, what more, in this context it is an interesting idea that justifies further insight.

Two points can be drawn out of this comparison. Firstly, attending to Rosenblum's distinction between Pop and Non-Pop art, a similar type of distinction may be found in Pop and GRAS; iconographically they differ, stylistically they do not. A further specification concerning Pop art can be offered here; New York Pop art intensified Rauschenberg's critique of Abstract Expressionism's relentless interiority through cool impersonality, and by the mid 1960s, Warhol's work was also in dialog with contemporary abstract and minimalist works. Accepting this, the gulf dividing Pop art and abstract art no longer seems as unbridgeable as one would immediately think. Hard Edge abstractionists are not, in other words, as distinct from their Pop art counterparts as the comparison would first imply. The range of artistic form fronted by GRAS loses, thus, some of its awkwardness and the sense of the unity of the group is intensified.

Secondly, accepting that the common distinction uniting Pop art and Non-

pop is their rejection of the aesthetic values of the 1950s, it is tempting to assume that both Pop art and Non-pop shared none of the same intentions with its art historical grandfather and father, respectively. Obviously, there is a substantial difference at play here, one that also relates to the Pop art inspired works of GRAS. Mark Rothko's abstract sublimines and Barnett Newman's images, that he would only begin to title by the late 1950s drawing associations to the feelings he had when he created them, are quite distant from Warhol's multitude of Marilyn Monroes and car accidents or Wesselmann's nudes. Where the former attended to the humanistic values of the individual, the latter was more apt to attend to society at large through the popular image. There was, simultaneously, an important shift in American culture at that time. By the late 1950s, consumerism and mass culture were all-pervasive in America. An example of this is seen in the growth of television sales on Madison Avenue in New York between 1949 and 1951; the escalation was from 12.3 million to 128 million dollars in sales revenue.

GRAS, however, not only attended to society at large when such was present as subject matter; they also attended to specific political issues as well. But although the GRAS group attended in part to the political interests prominent in the 1970s, it is quite a different matter to associate the whole production of GRAS to a common political manifesto. Rather, their common socio-political foundation allowed for the range of visual vocabulary that the group represents. Lind's strong, politically inclined subject matter seen in *Alle ting har to sider* (1972), for example, is absent in his contribution to the GRAS folder. This latter work, *Fest* (1971) retains its simple geometric imagery while it denies, in the most part, any political associations; Eva Lange's *Frø* (1971) does the same. What more, to assume that the presence of political subject matter is the only way in which politics can be present in the art of GRAS is to underestimate not only the individuals of the group but also the extent to which the socio-political situation permeated the group and their intentions. The silkscreen technique itself and the multiple production of each piece gained a politicised value, as this act of creation not only denied the one-of-a-kind status of art, it also simultaneously denied the economic hierarchy of the art world.

With regards to the artistic form, the more pure Hard Edge examples present in the group, such as *Lay Lady Lay* and Krogstad's *Untitled*, need not, it thus has been found, be considered as too distant from remaining GRAS examples even though the socio-political situation that founded them as well is not as clearly present in the subject matter. The result, then, of this brief art historical study is not so

much a conclusion as a confirmation of sorts. The hybrid form of GRAS was a unique artistic language that did not share the iconography of the American scene, even though they are stylistically akin.

Having ascertained that certain elements in GRAS have been drawn from Pop art in the stylistic sense of the term, having attended to the connection between Pop art and Hard Edge, and accepting the above argument with regards to the form of GRAS, the span of artistic styles that the GRAS folder draws inspiration from can now be viewed as a united whole – with a stamp of the social and political interests firmly embedded in the collective achievement of the group. What sets GRAS apart from its artistic sources is that the subject matter when present as such in the body of the work has a unique relationship with the political agenda of its time. It is here that the significance of the group and their socio-political situation comes to the fore and the works are presented as distinctly political when such subject matter is present or not. The production of the GRAS group, then, as exemplified here in the form of the collective achievement is permeated by its own historicity. By form, import and existence, GRAS aggressively grasped its own time.

## Sources

Danboldt, Gunnar. *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, 2<sup>nd</sup> edition Det norske samlaget: Oslo, 2001.

Helliesen, Sidsel. *Norsk grafikk gjennom 100 år* Aschehoug: Oslo, 2000.

Hopkins, David. *After Modern Art: 1945-2000* Oxford University Press: Oxford, 2000.

Rosenblum, Robert. *On Modern American Art: Selected Essays by Robert Rosenblum* Harry N. Abrams, Inc.: New York, 1999: 186-9.

## **Et kunsthistorisk perspektiv på GRAS**

### Sammendrag

Kunstnergruppen GRAS' mappe med 14 silketrykk spiller på viktige uttrykksformer fra 1960-tallet, først og fremst popkunst og hard-edge. Inspirasjonskilder som Andy Warhol, Robert Rauschenberg og Josef Albers viser det spekteret av uttrykksformer som GRAS-kunstnerne hadde tilgjengelig til egen kunstnerisk produksjon.

Selv om GRAS-kunstnerne benyttet seg av 60-tallets formspråk, er gruppen generelt sett spredt når det gjelder inspirasjonskilder. Noen av kunstnerne fokuserte på politisk innhold, mens andre rendyrket formen og lot kunstverket stå uten sterke referanser til politikk.

Silketrykkteknikken egnet seg både til valg av motiver og til å holde kostnadsrammen nede. Med lave produksjonskostnader kunne kunsten lettere bli tilgjengelig for publikum samtidig som kunstnerne kunne kritisere kunstverdenens eksisterende økonomiske hierarki.

GRAS var et meget tidsaktuelt fenomen med tanke på den politiske så vel som den sosiale situasjonen på 1970-tallet. Det politiske kommer frem i både form og innhold, noe som likevel ikke betyr at det politiske innholdet er til stede i alle GRAS-kunstnernes verker. Slikt sett viste uttrykksformer innen popkunst og hard-edge seg til å være velegnet for GRAS-kunstnerne. Hard-edge var en tidsaktuell rendyrking av formen som ikke ga rom for motiver med politiske føringer, mens popkunsten var en motsetning til 1950-tallets estetiske formål fordi den tillot en aktualisering av motivet. Hos GRAS ble imidlertid begge uttrykksformene politisert. GRAS-kunstnernes verker fremstår først og fremst som politiske, selv om det politiske varierer etter hvordan det blir fremstilt i verket og hvordan det blir lagt frem for publikum.



Inger M. Renberg

## GRAS og den politiske virkeligheten

I ettertid har flere av GRAS-medlemmene påpekt betydningen av den venstreradi-kale politiske plattformen de delte.<sup>1</sup> Det politiske engasjementet var til stede på flere nivå; det handlet om demokratisering av billedkunstnernes fagorganisasjon, om bil-lig produksjon for å få kunsten ut til folket, om kunstens plass i samfunnet, om kun-sten som politisk virkemiddel og om felles syn i politiske saker, noe som særlig kom til uttrykk i kampen mot Vietnamkrigen.

I dagens samtidskunst ser man igjen en interesse for politikk. Men både kunstnere og kuratorer understreker at det dreier seg om en ny form for politisk kunst til forskjell fra den vi kjenner fra 70-årene. En av de tydeligste stemmene i denne sammenheng er kurator for *Documenta 11* (2002), Okwui Enwezor, som mener det kreves en revisjon av 70-tallsånden som satte så sterkt preg på vår for-ståelse av politikk.<sup>2</sup> I et essay om *Documenta 11* skriver filosof Kristin Gjesdal at ettersom vår virkelighet har endret seg – blant annet ved videreutviklingen av multi-nasjonale selskaper og mer uoversiktlige pengetransaksjoner – trengs det analyse-redskaper som kan supplere dem vi arvet fra den klassiske sosialismen. På *Documenta 11* mener hun antikapitalismebevegelsen kom til uttrykk ved utstil-lingens mål om å bevege seg bort fra det eurosentriske kunstbildet samtidig som kunsten ikke skulle trekke seg bort fra folket.<sup>3</sup>

Mye av kritikken mot 70-tallets politiske kunst retter seg mot dens naive plakatfremstillinger med manglende refleksjonsnivå og uten snev av ironi. Samtidig er det verdt å minnes at flere av datidens politisk radikale kritiserte GRAS-kunst-nerne for ikke å være tydelige nok. Heller ikke alle GRAS-medlemmene lot sine politiske holdninger komme frem i kunsten. Rent kunstnerisk var gruppen svært sammensatt. For eksempel uttalte Eva Lange at hun fant det unaturlig å arbeide etter politiske paroler.<sup>4</sup> Uten at det her skal reflekteres nærmere over forholdet mellom deler av nåtidens og datidens kritikk, kan det være interessant nettopp å ha vår tids storpoltiske saker og samtidskunstens politiske vending i bakhodet, når vi betrak-ter GRAS-gruppens kunst: Hvordan kommer den politiske virkeligheten til uttrykk i kunsten? Og hvordan virker bildene på oss i dag?

Med helikoptrene som kommer flygende mot betrakteren i Per Kleivas *Amerikanske sommarfuglar* (1971), vekkes ikke bare minnene om Vietnamkrigen –

som bildet var et innlegg mot – men også følelser knyttet til dagens situasjon, fremfor alt til Irak-konflikten der USAs utenrikspolitikk er gjenstand for stadig økende kritikk. Minnene og følelsene bildet vekker, skyldes nødvendigvis ikke at det har en direkte referanse til politiske hendelser. Utenom tittelordet er det ingenting som tyder på at dette er helikoptre fra USA. Helikoptrene mangler nasjonale symboler, og landskapet er erstattet av et flammehav på bildets nederste kant og av en mørk flate som forestiller natt. I ett av silketrykkene i triptyket *Blad frå imperialismens dagbok* (1971), har Kleiva gjengitt den samme helikopterformasjonen som i *Amerikanske sommarfuglar*, bare speilvendt. Gjennom og rundt de transparente sommerfuglvingene i *Blad frå imperialismens dagbok* ses et landskap, som også er avbildet i de to andre delene av triptyket og i mappetrykket *Frigjering* (1971). Disse fire identiske landskapene er ikke stedsspesifikke; blomsterengen og bartrærne i bakgrunnen gir heller ingen assosiasjon til asiatisk natur. Når Kleivas sommerfugler evner å gi umiddelbare assosiasjoner til Vietnamkrigen, til senere års krigføringer og til dagens trusselbilde, handler det om billedtegnets sterke forankring i vår felles hukommelse. Det har befestet seg gjennom bilder fra media og ikke minst fra utallige filmer. For eksempel kan det være vanskelig å se Kleivas helikoptre uten å tenke på Francis Ford Coppolas *Apokalypse nå* fra 1979.

Annerledes er det med Kleivas silketrykk *Helsing til Ho Chi Minh* (1969), som også var en kommentar til datidens politiske virkelighet. Billedtegnene er transformasjoner av FNL-flagget, men dette flagget viser til en historisk situasjon og har ikke levd videre i vår felles bevissthet på samme måte som helikopterformasjonene. For den som ikke kjenner det opprinnelige symbolet – flagget – mister bildet sitt referansepunkt. FNL (Nasjonal Frigjøringsfront), som ble stiftet i 1960 og som var en revolusjonær bevegelse i Sør-Vietnam, spilte en sentral rolle under Vietnamkrigen i samarbeid med Nord-Vietnam der Ho Chi Minh var president. I Kleivas trykk er flaggets former omgjort til et bølgende hav under en rød himmel, og den gule stjernen er erstattet av en gul lotusblomst. FNLs symbol i form av flagget, blir hos Kleiva et nytt symbol: lotusblomsten, forstått som et fredssymbol, gjør bildet til en fredshilsning til den avdøde Ho Chi Minh (1890-1969).

Etttersom FNL opphørte ved freden i 1975 og flagget ikke har blitt stående som et ikon, kan *Helsing til Ho Chi Minh* for mange oppfattes som et forholdsvis abstrakt uttrykk og uten den aktualiteten *Amerikanske sommarfuglar* har. Det er imidlertid ikke tilfelle for Anders Kjærs *Requiem* (1971) der et foto av Che Guevara er projisert på en rektangulær flate, som kan forestille en gravstøtte. Kjærs bildet ble



laget fire år etter Che Guevara døde i Bolivia. Det var altså ikke en umiddelbar reaksjon på drapet, men et minne over en revolusjonshelt som allerede hadde blitt symbol for kommunisme og frigjøring. I stedet for å referere til en bestemt politisk virkelighet, viser bildet Che Guevaras ansikt – slik vi kjenner det fra plakater og buttons – sammensatt med silketrykkets øvrige elementer i et forenklet uttrykk. Siden Che Guevara er et av vår tids ikoner på linje med Marilyn Monroe og Elvis, må betraktningen av *Requiem* nødvendigvis skje innenfor en felles kulturell og populærhistorisk kontekst.

I *Fredselskeren* (1971) kommenterer Willibald Storn datidens politiske virkelighet ved å avbilde en representant for kapitalismen. I fotoet på collagen sitter en mann til dekket bord med en hærs-kare av servitører i bakgrunnen. En av versjonene til dette silketrykket inneholder en tekstsekvens om kapitalisten som spiser sin egen hånd. Bildet blir dermed en ironisk kommentar der en amerikansk millionær står i grell kontrast til eksempelvis den krigsherjete befolkningen i Vietnam.<sup>5</sup> En slik kontrast kommer direkte til uttrykk i Morten Krohgs *U.S – INRI* (1971) og Victor Linds *My Love My Lai* (1971) og *Mere og mere – flere og flere* (1972). I disse silketrykkene er fotos fra massakre i Vietnam satt opp mot symboler for det amerikanske samfunnet. I *U.S – INRI* er det amerikanske flagget fremstilt i gull og sølv, stjernene er erstattet med et bilde av Kristus på korset og i stripene står teksten ”Våre menn er som Kristus soldater i Vietnam”. Bildet på Vesten er i *My Love My Lai* en velkledd kvinne som spiller på seksualitet idet hun ligger innbydende på en madrass, mens det i *Mere og mere – flere og flere* er dollarsedler. Tekst- og billedsekvensene *Fredselskeren*, *U.S – INRI*, *My Love My Lai* og *Mere og mere – flere og flere* består av, baserer seg på gjenkjennelige uttrykk og forestillinger. Bildene av millionæren, Kristus, det amerikanske flagget, stereotypien av den seksuelle kvinnen, dollarsedlene og bilder av krigsmassakre, er like tilstedeværende i dag som for 30 år siden. Dermed blir disse referansene tydeligere for oss enn de gjør i et verk som *Helsing til Ho Chi Minh*.

I de omtalte bildene utkrystalliserer det seg tre former for symbolbruk. Den første formen handler om verk som selv er blitt symboler for trussel og krigføring (*Amerikanske sommarfuglar* og *Blad frå imperialismens dagbok*), den andre om verker basert på velkjente symboler eller ikoner (f.eks. *Requiem*, *U.S – INRI* og *My Love My Lai*) og den tredje om symboler der referansepunktet er falt eller er i ferd med å falle bort (*Helsing til Ho Chi Minh*). Disse formene for symbolbruk påvirker vår oppfatning av hvordan den politiske virkeligheten kommer til uttrykk i kunsten,

og de hviler mer på forhold som bestemmer ettertidens resepsjon av verkene enn på kunstnerens opprinnelige intensjoner med trykkene.

GRAS-kunstnerne var klokkeklare i troen på at kunsten ikke var autonom og at den hadde muligheter til å referere til noe ytre utenfor seg selv. Holdningen innebar også et nyansert syn på kunstens forhold til virkeligheten; kunsten er ikke en kopi av, men i beste fall en gjendikting av virkeligheten.<sup>6</sup> Måten bildene oppfattes på i dag henger videre sammen med våre forestillinger om den politiske virkeligheten.

## Noter

<sup>1</sup> Se bl.a. *Grafiker-gruppen GRAS 25 år etter*, utstillingskatalog, Søgne kunstlag, 1996.

<sup>2</sup> Gjesdal, Kristin, "En ny politisk kunst?", *Vinduet*, Oslo, 2002, nr. 3, s. 55-61.

<sup>3</sup> *Ibid.*, s. 57.

<sup>4</sup> *Grafiker-gruppen GRAS 25 år etter*, 1996, s. 7.

<sup>5</sup> Opplysning om at bildet fremstiller en *amerikansk* millionær er gitt av muntlig av Willibald Storn.

<sup>6</sup> Jf. bl.a. Krohg, Morten, "Den politiske poet", *Festskrift til Victor Lind*, <http://kunst.no/fest>, 2000.

## GRAS and the Political Reality

### Summary

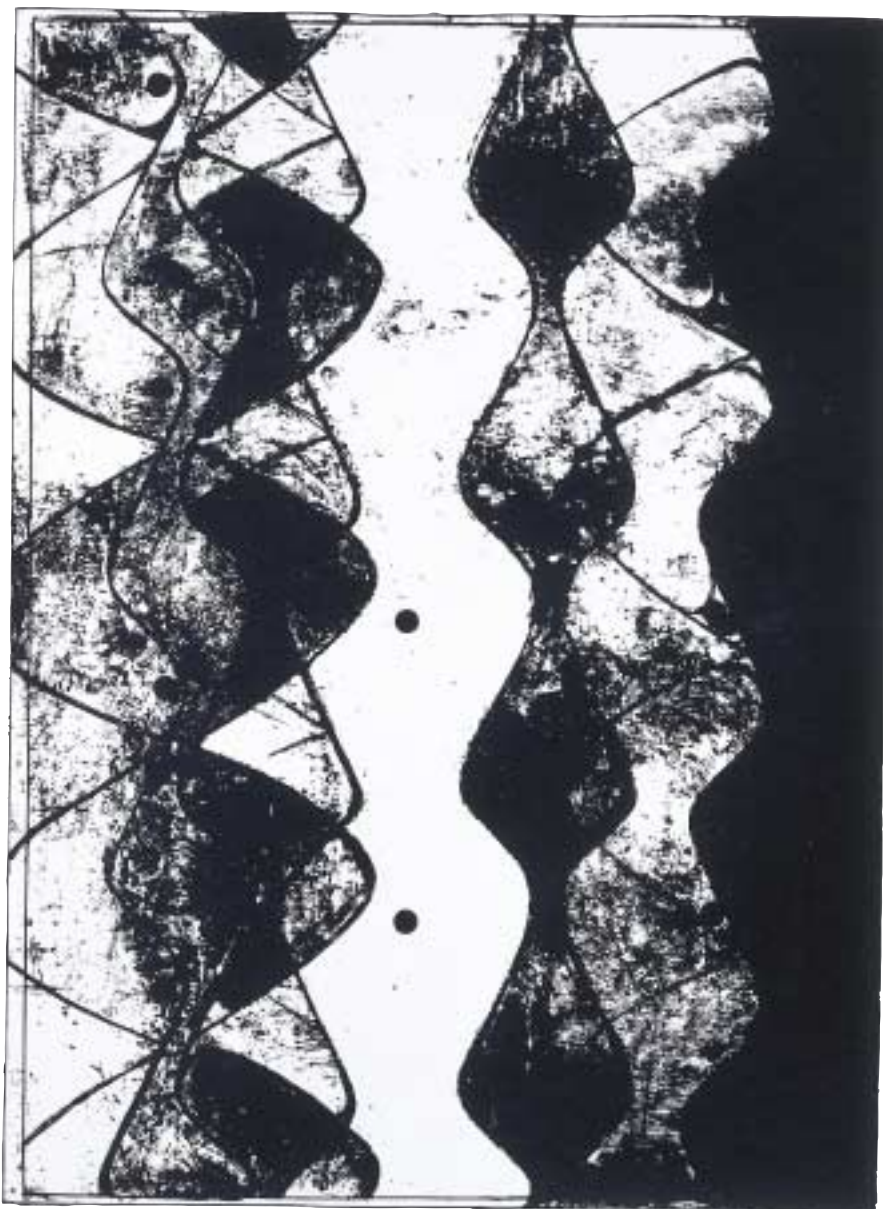
The political issues championed by GRAS related to the contemporary socio-political situation on many levels. GRAS as a group was interested in the democratisation of the Norwegian artists' union, the inexpensive production costs of art to assist in the spreading of art to the general society, the place of art in society, and the use of art as a political tool. The group also shared views on political issues such as the opposition to the Vietnam War. Contemporary criticism of GRAS' approach to the politicised image plays on the sense of naiveté and a lack of critical thought that permeates the work by the group. Without drawing attention to a comparison of historical and contemporary criticism, the politicised image can be reviewed through a contemporary analysis that draws on the problems associated with the historical transfiguration of the image and its import.

Three different situations can be identified in this light. Firstly, the image that has successfully transformed its political subject matter through the import of the work of art has simultaneously achieved status *as* symbol. Per Kleiva's *Amerikanske sommarfuglar* exemplifies this as the work of art is at once symbolic of its political import without the burden of being bound by its historically based political elements. Secondly, images that utilise elements in the construction of the composition – without necessarily becoming 'art symbols' in their own right – are at risk of losing touch with the reference point from which the work is developed when, over time, those elements become weakened. Such examples include images of immortalised figures that persistently retain the ability to refer to their meaning. Thirdly and lastly, images like those that played on existing icons to construct import have not always been equally successful in establishing the longevity of the image. The most prominent example at hand is Per Kleiva's *Helsing til Ho Chi Minh* where, as a commentary on the political situation of the times, FNL's revolutionary flag and a lotus flower are united to present a simple, yet complex image.

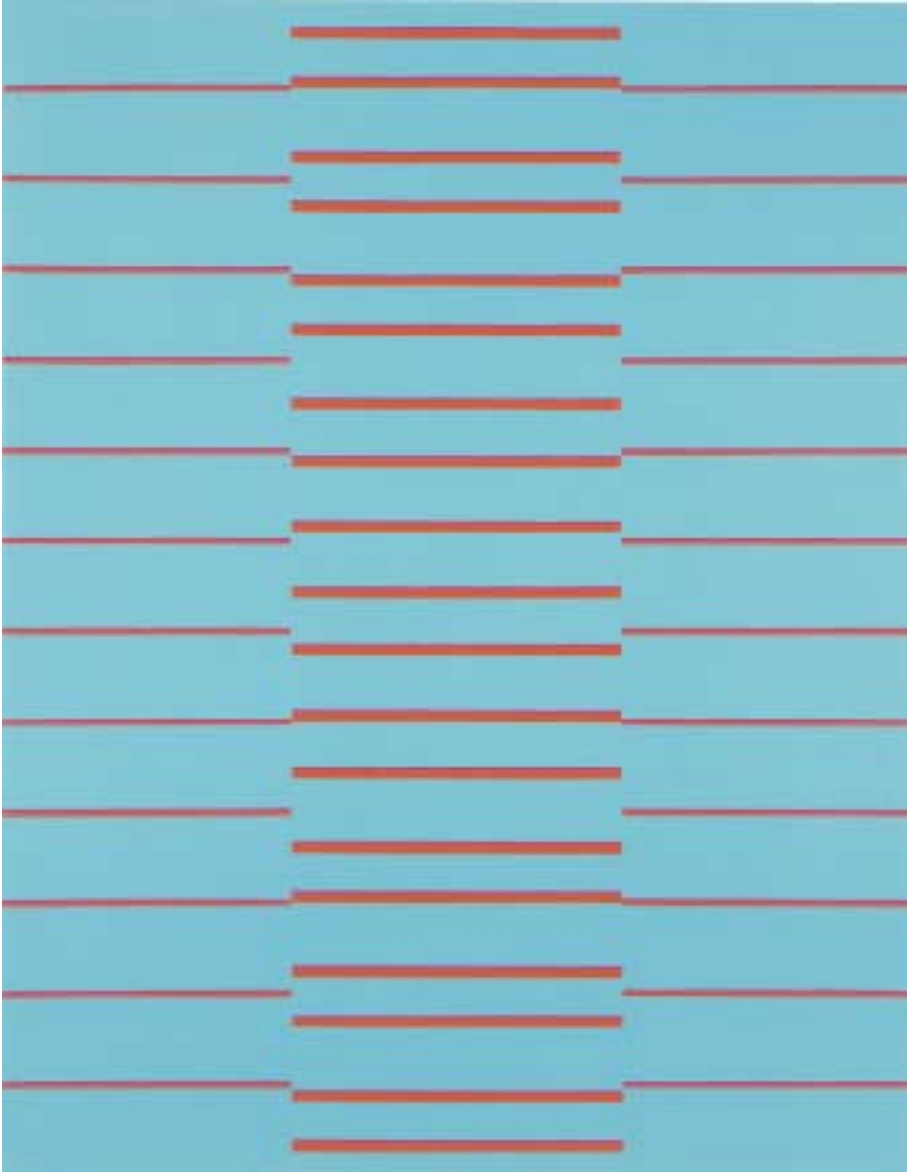
Once the symbols, however, begin to lose their symbolic meaning, the foundation of the work is shaken and the image must be established on another level or risk losing its significance. The importance of this is linked to an understanding of these works, with regards to their art historical and political significance and with regards to their contemporary readings, highlighting both their shortcomings and achievements.



# **ILLUSTRASJONER**



1 Siri Aurdal, *Uten tittel*, 1971



2 Øivind Brune, *Grønn rytmik*, 1971



3 Bjørn Melbye Gulliksen, *Treet*, 1971

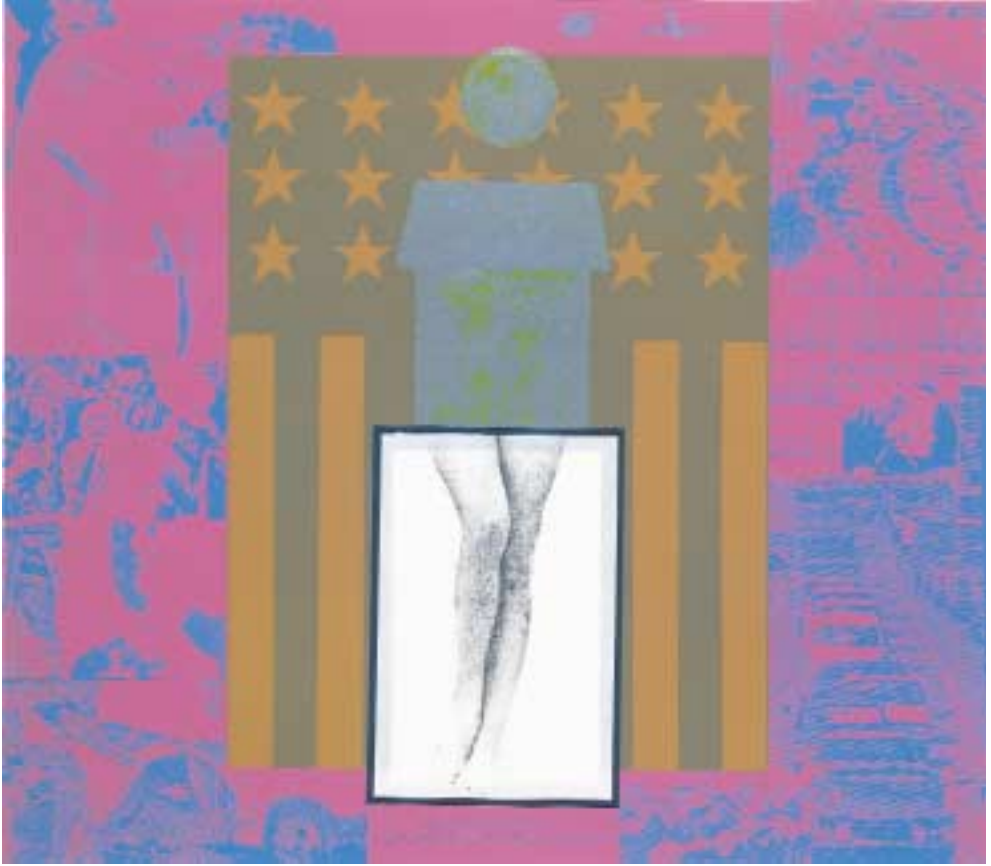




12 Per Kleiva, *Frigjering*, 1971



16 Anders Kjær, *Requiem*, 1971



22 Morten Krohg, *Do you know how to reach the influential Californian market?*, 1971



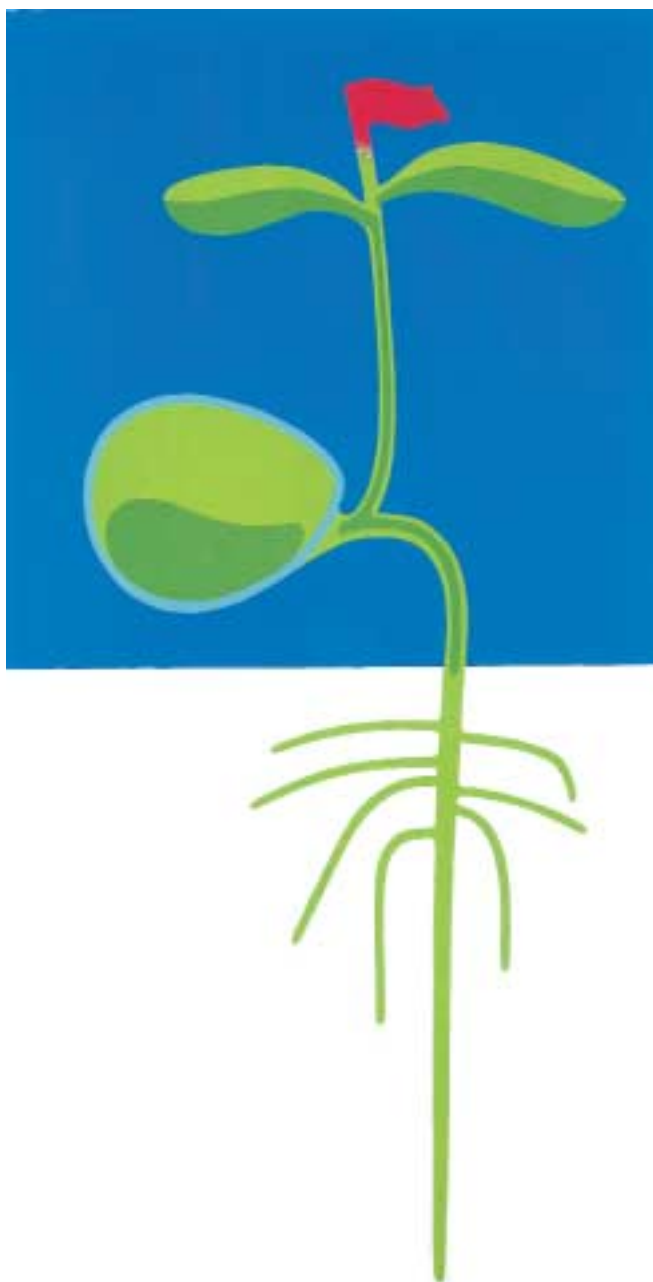
29 Bjørn Arne Krogstad, *Uten tittel*, 1971



**30** Eva Lange, *Frø*, 1971



32 Victor Lind, *Fest*, 1971



41 Olav Orud, *Kimen*, 1971



42 Jan Radlgruber, *Uten tittel*, 1971





43 Asle Raaen, *Karusell*, 1971



44 Egil Storeide, *Vi blir flere*, 1971



46 Willibald Storn, *Fredselseren*, 1971

# Katalog

- Siri Aurdal**
- 1 *Uten tittel*, 1971  
Silketrykk, 71 x 52 cm  
Nasjonalgalleriet i Oslo,  
Inv.nr.NG.K&H.1971.0255
- Øivind Brune**
- 2 *Grønn rytme*, 1971  
Silketrykk, 71 x 55 cm  
Nasjonalgalleriet i Oslo,  
Inv.nr.NG.K&H.1971.0246
- Bjørn Melbye Gulliksen**
- 3 *Treet*, 1971  
Silketrykk, 57,5 x 75 cm  
Nasjonalgalleriet i Oslo,  
Inv.nr.NG.K&H.1971.0259
- Per Kleiva**
- 4 *Kjøttmiddag*, 1965  
Blandet teknikk, 184,5 x 66 cm  
Rogaland Kunstmuseum,  
Reg.nr. 1200
- 5 *Helsing til Ho Chi Minh*, 1969  
Silketrykk, 36 x 50 cm  
Kunstnerens eie
- 6 *Blad frå imperialismens dagbok I*, 1971  
Silketrykk 19/40, 76 x 70 cm  
Rogaland Kunstmuseum,  
Reg.nr. 967
- 7 *Blad frå imperialismens dagbok II*, 1971  
Silketrykk 19/40, 76 x 70 cm  
Rogaland Kunstmuseum,  
Reg.nr. 968
- 8 *Blad frå imperialismens dagbok III*, 1971  
Silketrykk 19/40, 76 x 70 cm  
Rogaland Kunstmuseum,  
Reg.nr. 969
- 9 *Kniv i vatn*, 1971  
Akryl på lerret, 190 x 190 cm  
Kunstnerens eie
- 10 *Amerikanske sommarfuglar*, 1971  
Silketrykk, 96 x 72 cm  
Kunstnerens eie
- 11 *Flo og fjøre*, 1971  
Akryl på lerret, 190 x 230 cm  
Museet for Samtidskunst,  
MS-2637/88
- 12 *Frigjering*, 1971  
Silketrykk, 73,5 x 67 cm  
Nasjonalgalleriet i Oslo,  
Inv.nr.NG.K&H.1971.0251

**13** *Knivbilde*, 1973  
Silketrykk 26/83, 74,9 x 60,7 cm  
Rogaland Kunstmuseum  
Reg.nr. 1202

**Anders Kjær**

**14** *Lay Lady Lay*, 1970  
Akryl på lerret, 210 x 140 cm  
Privat eie

**15** *Tiltenkt Torstein  
Bugge Høverstad*, 1971  
Silketrykk 14/20, 67,5 x 100 cm  
Rogaland Kunstmuseum,  
Reg.nr. 1203

**16** *Requiem*, 1971  
Silketrykk 32/100, 91 x 69 cm  
Rogaland Kunstmuseum,  
Reg.nr. 1223

**17** *Ny morgen*, 1971  
Silketrykk, 65 x 95 cm  
Kunstnerens eie

**18** *Himmelfart*, 1971  
Silketrykk, 65 x 95 cm  
Kunstnerens eie

**19** *Solens begravelse*, 1972  
Silketrykk 32/45, 54,5 x 88,5 cm  
Rogaland Kunstmuseum,  
Reg.nr. 1224

**20** *Sydamerikansk interiør*, 1974  
Silketrykk, 80,5 x 65 cm  
Nasjonalgalleriet i Oslo,  
Inv.nr.NG.K&H.1978.0023

**Morten Krohg**

**21** *Organ for Unge Høyre*, 1969  
Materialbilde, 82 x 52 x 40 cm  
Haugesund Billedgalleri

**22** *Do you know how to reach the  
influential Californian market?*, 1971  
Silketrykk, 60 x 68 cm  
Nasjonalgalleriet i Oslo,  
Inv.nr.NG.K&H.1971.0253

**23** *U.S - INRI*, 1971  
Silketrykk 4/119, 67,5 x 98 cm  
Rogaland Kunstmuseum,  
Reg.nr. 1206

**24** *Hot Summer - Newark 1967*, 1971  
Silketrykk 86/100, 60,5 x 76,5 cm  
Kunstners eie

**25** *Kunst på arbeidsplassen*, 1971  
Silketrykk 16/25, 68 x 80 cm  
Kunstnerens eie

**26** *Welcome home soldier; USA is  
proud of you*, ca. 1971  
Silketrykk 57,3 x 93,8 cm  
Kunstnerens eie

- 27 *Rød fane*, 1972  
Silketrykk, 100 x 67 cm  
Kunstnerens eie
- 28 *Byråkrat*, 1974  
Kommode, papp, skjøtemasse,  
speil, klokkedeler, 80 x 35 x 30 cm  
Kunstnerens eie
- Bjørn Arne Krogstad**
- 29 *Uten tittel*, 1971  
Silketrykk, 53,5 x 67,5 cm  
Nasjonalgalleriet i Oslo,  
Inv.nr.NG.K&H.1971.0252
- Eva Lange**
- 30 *Frø*, 1971  
Silketrykk, 60,5 x 47 cm  
Nasjonalgalleriet i Oslo,  
Inv.nr.NG.K&H.1971.0257
- Victor Lind**
- 31 *My Love My Lai*, 1971  
Silketrykk 55/55, 72 x 64,8 cm  
Rogaland Kunstmuseum,  
Reg.nr. 1204
- 32 *Fest*, 1971  
Silketrykk, 36 x 70 cm  
Nasjonalgalleriet i Oslo,  
Inv.nr.NG.K&H.1971.0254
- 33 *Mere og mere - flere og flere*, 1972  
Latex, lakk og silketrykk på plate,  
244 x 244 cm  
Deponi Rogaland Kunstmuseum
- 34 *Også i Son MY skal  
rosene blomstre*, 1972  
Silketrykk, 76,5 x 47 cm  
Kunstnerens eie
- 35 *Blitz*, 1972  
Silketrykk, 65,5 x 58,5 cm  
Kunstnerens eie
- 36 *Natt*, 1972  
Akryl og lakk på lerret, 130 x 165 cm  
Rogaland Kunstmuseum,  
Reg.nr. 1298
- 37 *Pisken*, 1972  
Akryl og lakk på lerret, 127 x 100 cm  
Lillehammer Kunstmuseum,  
LKM 972
- 38 *Potensial*, 1972  
Silketrykk 27/33, 100 x 70 cm  
Rogaland Kunstmuseum,  
Reg.nr. 1814
- 39 *Alle ting har to sider*, 1972  
Silketrykk 16/25, 67,5 x 100 cm  
Rogaland Kunstmuseum,  
Reg.nr. 1815

- 40 *La tusen blomster blomstre*, 1973  
Silketrykk, 59 x 68 cm  
Kunstnerens eie

**Olav Orud**

- 41 *Kimen*, 1971  
Silketrykk, 72,5 x 37,5 cm  
Nasjonalgalleriet i Oslo,  
Inv.nr.NG.K&H.1971.0249

**Jan Radlgruber**

- 42 *Uten tittel*, 1971  
Silketrykk, 74,5 x 47 cm  
Nasjonalgalleriet i Oslo,  
Inv.nr.NG.K&H.1971.0250

**Asle Raaen**

- 43 *Karusell*, 1971  
Silketrykk, 64 x 56 cm  
Nasjonalgalleriet i Oslo,  
Inv.nr.NG.K&H.1971.0256

**Egil Storeide**

- 44 *Vi blir flere*, 1971  
Silketrykk, 75 x 54 cm  
Nasjonalgalleriet i Oslo,  
Inv.nr.NG.K&H.1971.0258

**Willibald Storn**

- 45 *Eva*, 1971  
Koldnål, 77,5 x 64,5 cm  
Rogaland Kunstmuseum,  
Reg.nr. 1336

- 46 *Fredselskeren*, 1971  
Litografi og silketrykk 48/50,  
81,5 x 67,5 cm  
Rogaland Kunstmuseum,  
Reg.nr. 1205

- 47 *Tid til angsten*, 1971  
Litografi og silketrykk,  
100 x 67,7 cm  
Privat eie

- 48 *Den gale fredsduen*, 1971  
Litografi og silketrykk 7/55,  
100 x 67,7 cm  
Privat eie

- 49 *Ofring*, 1971  
Litografi og silketrykk 27/75,  
100 x 67,7 cm  
Privat eie

- 50 *Budskap om rikets tilstand*, 1972  
Silketrykk, 69,7 x 100 cm  
Rogaland Kunstmuseum,  
Reg.nr. 1834

- 51 *Angsten*, 1973  
Etsning, 74 x 61,6 cm  
Rogaland Kunstmuseum,  
Reg.nr. 781

## ***Følgende verk vises i eget dokumentasjonsrom:***

- Per Kleiva**
- 52 *Stans USA*, 1972  
Silketrykk, 84 x 68 cm  
Kunstnerens eie
- 53 *Stans USA*, 1972  
Silketrykk, 84 x 68 cm  
Kunstnerens eie
- 54 *Stans USA*, 1972  
Silketrykk, 84 x 68 cm  
Kunstnerens eie
- 55 *Stem nei*, 1972  
Silketrykk  
Kunstnerens eie
- Morten Krohg**
- 56 *30. april 1975 Seier!*  
Silketrykk, 61 x 75 cm  
Kunstnerens eie
- Victor Lind**
- 57 *Støtt Jøtul-arbeiderenes streik*  
Silketrykk, 59,5 x 47 cm  
Privat eie
- 58 *Staten er en lommetjuv som gjerne vil omfavne oss*  
Silketrykk, 55,5 x 49,5 cm  
Privat eie
- 59 *Fredspris?*  
Silketrykk, 42 x 30 cm  
Privat eie
- Willibald Storn**
- 60 *...framtida vår?*  
Silketrykk, 87 x 67 cm  
Rogaland Kunstmuseum,  
Reg. nr. 1824
- 61 *La jorden blomstre, la barna le*, 1973  
Silketrykk 1/10, 88 x 65,5 cm  
Rogaland Kunstmuseum,  
Reg.nr. 1818
- 62 *Vi krever fiskerigrensen utvidet!*, 1974  
Silketrykk 9/10, 100 x 68 cm  
Rogaland Kunstmuseum,  
Reg.nr. 1816
- 63 *Kamp gir seier*  
Silketrykk, 90 x 65 cm  
Rogaland Kunstmuseum,  
Reg.nr. 1819



**Anders Kjær**

**64** *STREIK*, 1970

Silketrykk, 100 x 70 cm

Kunstnerens eie

**65** *Tenke på i morgen*, 1972

Silketrykk, 60 x 80 cm

Kunstnerens eie

**66** *Streikevakt*, 1973

Silketrykk, 100 x 70 cm

Kunstnerens eie

Vi tar forbehold om endringer i listen over dokumentasjonsrommet.



nest siste side omslag

siste side omslag