



VESSEL NO. 47, 2019



VESSEL NO. 57, 2020

GUNILLA MARIA ÅKESSON – STILLE VARIASJONAR

Text av Anne Britt Ylvisåker, kunsthistoriker, arbeider idag som førstekonservator ved KODE Kunstmuseer og komponisthjem i Bergen, Norge, med ansvar for samtida kunsthantverk, tekstil, glas og keramik. Hon har tidigare varit universitetslektor i konst- och designhistoria vid Statens högskole for kunsthåndverk og design i Bergen, och chef for De Heibergske Samlinger - Sogn Folkemuseum i Kaupanger. Hon har publicerat ett antal artiklar om kunsthantverk, hemslöjd och bildkonst, samt om traditionstolkning, museisamlings- och utställningsstrategier.

London 2020. Dei små salane i herskaplege *Sommerset House* er fylte til randen under den årlege samlarmessa *Collect*, og midt i menneskemylderet, kakofonien av stemmer og mengder av kunsthantverk som skrik etter merksemd, får eg auge på keramikksylindrane til Gunilla Maria Åkesson på eit bordhjørne. Med sine tynne, rette veggjar og svakt konvekse botnar utstrålar dei ei slags stoisk ro midt i all støyen ikring. *Vessel no. 47*, *Vessel no. 56* og *Vessel no. 57* gjev auga kvile og lågare puls – men berre ved første augekast. Vi ser snart dobbelheita i verka. Medan dei innvendige flatene er dekkja av ein jamn, monokrom glasur i nøytralt svart eller kvit, får glasurane utfolde seg på heilt anna vis på utsida. Knudrete overflater avslører eit livleg og rikt fargespel der fargane renn over og i kvarandre, eller dukkar opp gjennom små «tittehol» i yta.

Effektane oppstår ved først å dekkje leirsylindrane med glasur, for så å gje dei eit strøk med engobe – ei tuntflytande leirmasse tilsett fargestoff – før det vert lagt til fleire lag med vekselvis engobe og

glasurar over dette att, fortel Åkesson. Ulike glasurar vil oppføre seg på forskjellige måtar og ikkje minst reagere både på kvarandre og på engoben, forklarar ho vidare. Blandingane kan byrje å koke under brenninga, slik at kokeboblene dannar små krater i glasuren. Dei kan også krympe, sprekke eller sige i den store varmen. Ujamnskapane etter ei brenning styrer om neste lag med glasur eller engobe vil renne rett nedover skjervan, lage omvegar rundt eller hope seg opp i tjukkare lag. Slik kan det danne seg djupe krater, rifter og boblar i overflatene, og glasurflak kan jamvel losne delvis og bli ståande rett ut som kvasse knivar, som på *Vessel no. 63*. Eller glasuren kan skli seigt nedover sidene og leggje seg nærast som ein blondkant mot botn, som *Vessel no. 5*. Overflatene skapar på eit vis seg sjølve i omnen, og trass i omfattande glasurkunnskapar og lang fartstid som keramikar kjenner heller ikkje Åkesson det endelege utfallet før omnsdøra går opp. Under brenningane kan alt skje – i kvar einaste runde i omnen. Rolla til Åkesson blir å vurdere resultatet, velje ut det ho oppfattar som ferdig,

gå vidare med det som skal få endå eit lag med glasur – og ikkje minst vrake det som er blitt knust eller ikkje lenger har potensial. Verka som til sist passerer det kritiske blikket til kunstnaren – og som er det publikum får sjå – er både taktile og sanslege. Dei vil raskt setje kjensleapparatet vårt i sving. Men dei rike overflatene kan også gje assosiasjonar til noko utanfor seg sjølv, som lyset og stillheita etter eit snøfall, arra og ryknene etter levd liv, eller smerta og uroa når noko har gått riktig ille rundt oss eller i oss. Dei siste åra opplever eg at verka til Åkesson er blitt både heftigare og sårare, meir aggressive og høglytte. Påståelege. Risikable. Rå. Samstundes står dei utvendige glasureksplosjonane i sterk kontrast til roen på innsida. Det oppstår ei dirrande spenning mellom dei indre og ytre flatene, som mellom støy og stillheit, kontroll og kaos. Og alt som skil ytterpunktta frå kvarandre er ein syltynn, skjør og knuseleg vegg av leire.

Eg både undrar meg og kjenner att uttrykket i verka til Åkesson der eg står på *Collect 2020*. For det er slett ikkje første gongen eg ser keramikken hennar. Tvert om har vi følgd kvarandre tett i meir enn 30 år, heilt sidan ho var keramikkestudent på *Statens Høgskole for Kunst- håndverk og Design* (SHKD)¹ i Bergen på slutten av 1980-talet medan eg underviste der. Då vi nokre år seinare møttest att i det statlege *Innkjøpsfondet for norsk kunsthåndverk* var rollene våre endra. Åkesson var blitt ein etablert kunsthandverkar valt inn av fagorganisasjonen sin, medan eg representerte *Vestlandske kunstindustrimuseum*², med ansvar for å utvikle museet si kunsthandverkssamling. I fire år tråla vi Noreg på langs og tvers saman og diskuterte mange slags keramiske



DETALJ, VESSEL NO. 56, 2020

uttrykk. Men på bilturane, bussturane og flyplassane kringom kom samtalen gjerne inn på Åkesson sin eigen kunst. Museet hadde erverva seg eit par verk til samlingane, og eg var nyfiken på bakgrunnen for desse.

Og nettopp desse første innkjøpa av Åkesson sine verk renn meg i hug denne marsdagen i 2020. Korleis kom ho seg derifrå og hit? Kva syns att i dei nyaste verka av det ho var oppteken av då, og sette åra på skulen i Bergen spor etter seg som framleis kan lesast ut av det Åkesson skapar i dag?

La oss gå attende til starten.

«Det är här jag skal gå!»

Ein sommardag i 1987 er Gunilla Maria Åkesson i Bergen for aller første gong. Ho er på tre dagars andre-opptak ved SHKD, og på veg gjennom korridorane i keramikkdavdelinga passerer ho nokre elevarbeid. «Det er här jag skall gå», kjenner ho brått: «Här sysslar dom med det jag är intresserad av – dom unika objekten – där jag får utveckla mig!»³ Tidlegare har Åkesson søkt både *Konstfack* i Stockholm og *Högskolan för design och konsthandverk* (HDK) i Göteborg utan vidare hell, og ho ser seg difor nøydd til å orientere seg utanfor Sverige for å utdanne seg vidare. Vinteren 1986-87 er ho praktikant hjå keramikaren Ulla Viotti (f. 1933), og det er her Åkesson får tipset om skulen i Bergen. Viotti kjenner til den nyttilsette keramikprofessoren ved SHKD, Arne Åse⁴ (f. 1940), som har utvikla sin eigen teknikk med akvarellfargar på porselen, og som dessutan er sterk motstandar av alt hemmelegghaldet kring teknikk og metode som han meiner pregar store delar av keramikkmiljøet.

Åkesson søker Bergen, og denne gongen er det full klaff. Ho kjem inn på keramikklinja ved SHKD, og sjølv om ho opplever første skuleåra som famlande og lett forvirrande, trivst ho godt og er ganske trygg på at ho har teke det rette retningsvalet. Rett nok er ikkje Arne Åse professor ved skulen lenger. Han fekk seg nytt professorat i Oslo, så opphaldet hans i Bergen vart kort. Professorstillinga hans blir i staden delt mellom fleire vikarar som vekslar på å vere på skulen, noko som gjer det vanskeleg å få til god flyt i undervisninga. Dessutan er undervisninga første året i hovudsak tilpassa studentar utan større forkunnskapar om keramik. Med erfaringar både frå *Capellagåden* på Öland, *Nyckelvikskolan* på Lidingö, samt praktikantjobben hjå Viotti, vert det mykje velkjent stoff for Åkesson. Trass i alt dette uventa «rotet» vert det etter kvart endå tydelegare for Åkesson at dei to skulane ho prøvde å komme inn på i Sverige nok ikkje har dei spesielle kvalitetane ho jaktar på, men er meir retta mot industridesign og produksjon enn sjølvstendige kunstnarlege uttrykk: «Jag kom som tur var aldrig in på *Konstfack* i Stockholm. Och hade jag gjort det hade jag aldrig varit där jag är i dag, varken med keramikken eller mig själv», reflekterer Åkesson alt i avgongoppgåva si frå 1992, og held fram: «Så här efteråt kan jag se mina år med keramikken i Sverige som många års försök till apassning.»⁵ Keramiktradisjonen i heimlandet er stor og tung, og det har etablert seg ufråvikelege normer for korleis god keramik skal sjå ut: «Man får vara ganske medveten och stark för att klara finna sin alldeles egna personlighet med ett helt annat uttryck än det traditionen säger är det



HOVEDFAG SHKD, 1992 / GRADUATE EXAM, SHKD, BERGEN 1992.

RYTM, SYMMETRI, KONCENTRATION, STILLHET
RHYTHM, SYMMETRY, CONCENTRATION, SILENCE

Foto: Gunilla Maria Åkesson

rätta.» konkluderer ho etterpåkløkt. Heller ikkje *Statens håndverks- og kunstindustriskole* (SHKS) i Oslo er noko reelt utdanningsalternativ. Vel arbeider dei med unika også der, men i hovudsak med støyping av porselen i gipsformer. Dette er ikkje noko for Åkesson: «Jag ville jobba med leran – som man gjorde i Bergen!»

Andre året byrjar det heile å falle meir på plass. Hanne Heuch (f. 1954) er utnemnt som ny professor etter Arne Åse, og kjem til skulen med friske tankar om kva keramisk kunst kan vere. Ho deler også raust og inkluderande det omfattande fagnettverket sitt med studentane, i tillegg til at ho hentar inn gjestelærarar frå eit vidt kunstspekter til avdelinga. Vel ti år tidlegare hadde Heuch sjølv vore student ved den same skulen, i ein periode med høgt konfliktnivå mellom lærarar og studentar. Frontane den gongen hadde ulike syn på kva fagfeltet skulle vere, og kva det innebar av undervisningstilbod. Då alle keramikklærarane til sist sa opp og forlèt skulen hausten 1977, måtte studentane sjølve ta hand om undervisninga.⁶ Og dei tok ivrig mot oppdraget. Dei inviterte gjestelærarar av internasjonalt format til skulen i Bergen, og dette skulle frå då av bli norm meir enn eit eingongstilfelle ved avdelinga. Medan gjestelærarane dei første åra representerte ei breidde innan keramikfeltet, slepp nyttilsette Hanne Heuch også andre kunstformer til, som kan vere med å utfordre og utvide forståinga av fagfeltet ytterlegare. Det er dette som no skal utgjere den nye kvardagen for Åkesson og medstudentane hennar på instituttet.

«Egentligen förstod jag först ingenting»

Studentane vert oppmoda om å eksperimentere seg fram med materiale, teknikkar og brenningar. Dei prøver seg på raku og saltbrenningar, og Åkesson er jamvel med på å bygge opp og delta på brenninga av vedfyrt omn hjå den norske keramikaren Magni Jensen (f. 1953). Studentane er på studieturar og verkstadbesøk, og gjennom alle gjestelærarane får dei direkte innblikk i korleis svært forskjellige keramikarar heilt konkret jobbar, som til dømes japanske Takeshi Yasuda (f. 1943), norske Torbjørn Kvasbø⁷ (f. 1953), og dei høgst ulike britiske keramikarane Walter Keeler (f. 1942) og Richard Slee (f. 1946).⁸

Og no får Åkesson noko å bryne seg på. «Når jag så kom hit upplevde jag något av en befriande chock,» skriv Åkesson sjølv i 1992: «Här fick jag mer ros för koppen jag hade råkat tappa i golvet än dem som vackert och fint stod kvar på brådan i en stilig rad. *Egentligen förstod jag först ingenting.*»⁹ For professor Heuch, som gjerne blandar keramik med pleksiglas eller andre materiale, og som er særleg ivrig på offentlege utsmykkingar¹⁰ i keramik, er slett ikkje tilfreds med studentar som lagar noko «pent» eller «ok». I staden for å bli verande i det trygge, prøver Heuch å presse studentane ut av komfortsona og få dei til å sprengje grenser og strekkje både seg sjølve og det dei lagar så langt som råd. «Jag har hennes kommentar i huvudet,» erkjenner Åkesson mange år etter: «och hon frågade ‘vad händer om du vänder allt 180 grader?’ Det fanns alltid flera möjligheter. Man skulle inte nöja sig. Man skulle gå så långt man kunde, helst över gränsen till vad som var möjligt (...) och verkligen få fram något som var intressant. Att lite överraska sig själv.»



RÖRELSE V / MOVEMENT V, 2006. Foto: KODE / Dag Fosse

Den som lærer ho aller mest, er likevel den norske biletkunstnaren Svein Rønning. Han gjev henne knusande kritikk under ein oppgåvegjennomgang: «Han blev så arg, så han fikk loss på nånting (...) Han tyckte det var totalt ointressant det jag hade gjort,» ler Åkesson i dag. Rønning forstår rett og slett ikkje kva ho driv på med, og det provoserer henne skikkeleg. Han pirkar borti eitt eller anna som ho berre må djupare inn i, og ikkje minst treng ho å få vise Rønning at ho har noko å fare med – og det hjelper: «Nästa genomgång med mig blev ett väldigt fint samtal!»

Snart tretti år seinare kan Åkesson sitje å filosofere kring «oppvakinga» si: «Det var det här Hanne ville – att dra inn folk som inte var keramiker, för att få den här överbyggnaden och för att kunna ses från olika håll. Och då blev det mycket diskussioner om ideen; om uttrycket

– och når det här fram?» Men det tok nok si tid å kvitte seg av med ballasten ho hadde med frå Sverige: «Jag slet med mig själv mellan det jag trodde 'någon' förväntade av mig att jag skulle göra och det jag egentligen mest hade lust med men inte vågade fullt ut.»¹¹

«rytm, symmetri, koncentration, stillhet»

Etter mange spørsmål og mykje tvil, presenterer Åkesson til sist ei rekkje rektangulære, sterkkulørte modular til avsluttande eksamen. Modulane er som opne boksar utan topp eller botn, og har eit tydeleg arkitektonisk preg. Veggane er skorne røft ut av tjukke, kjevla leirleiver, og forskyvde parvis slik at modulane kan trødast på kvarandre som byggeklossar til eit større byggverk. Samstundes utgjer kvar enkelt av dei eit sjølvstendig «bygg» som sluttar om eit klart definert rom.

Hovudfagsoppgåva minner kanskje ikkje så mykje om det Åkesson skal gjere seinare reint visuelt. Meir relevant er det å lese refleksjonane hennar kring det ho gjer; om alle vala ho tek – og kvifor. Åkesson skriv om rom og arkitektur både som fysiske og metafysiske storleikar; om motpolar som kompletterer kvarandre og skapar likevekt; om menneske, naturen og den evige søken etter det egentlege og opphavelege. Og ho trekkjer fram kunst- og kulturuttrykk som ho både kan kjenne seg att i, og la seg inspirere av.

Det er kanskje på det siste punktet eg meiner å sjå den største forskjellen mellom den unge, søkjande studenten og den modne kunstnaren. Medan studenten Åkesson ser ut til å vende seg utover for å finne eit slags fotfeste og ei kunstnarleg stadfesting, verkar det som om kunstnaren Åkesson av i dag meir går inn i ein dialog med seg sjølv for å finne mening. Og ho arbeider også annleis.

Til den første separatutstillinga si på *Blås & Knåda* i Stockholm i 1994 byggjer Åkesson verka sine i gipsformer, samt støyper eit verk for vegg. Men alt i 1996 tek ho i bruk den urgamle pølseteknikken som ho skal utvikle, forfine, og halde seg trufast til vidare. Pølseteknikken går kort sagt ut på å lage volum av leirremser lagt oppå kvarandre. I førstninga kjevla Åkesson ut lange leirflak som ho brukte å byggje med, og begge dei eldste verka i museumssamlinga vår er laga på denne måten (*Förvandling*, 1998, felles tittel). Flaka ligg synlege som årringar i dei uglaserte leirgodsverka, og nettopp desse uregelrette, litt rufsete og tørre flak-kantane gjev dei elles så presise sirkelformene liv. Det neste verket museet ervervar (*Rörelse V*, 2006), har eit heilt anna uttrykk: Ei buktande organisk form er dekkja av feite glasurar i rosa, kvitt og gulbrunt som sklir over i kvarandre. Skulpturen har noko kroppsleg over seg, og minner først om ekle innvollar eller feittmarmorert kjøt blanda med kroppsleg slagg. Tettare på, derimot, er det lett å la seg forføre av glasuren sin sensuelle dans

over formene og det dynamiske fargespelet i den blanke overflata. Verket vekslar mellom å vere tiltrekkande og fråstøytande.

Eit par år seinare kjem siste verket så langt inn i museumssamlinga (*Avslöjande I*, 2008). Dette består av to amøbiske former som flyt på og rundt kvarandre som i ei heit omfanning. Først tett på kjem det finstilte mønsteret i den lyse glasuren til syne, som tusenvis av såpebobler som har frose fast i rørsle, eller som lav, fiskeskinn eller kanskje klumpar med froskeegg? Også dette verket har noko kroppsleg og tvitydig i seg. Medan utsida er delikat og diskret, openberrart innsida ein kjerne i sprakande raudt og gull som berre kjem til syne om ein tvingar dei to delane frå kvarandre. Verket er både sart og sårt, saftig og sensuelt.

Begge dei to siste verka er laga i pølseteknikk, men brukt på ein heilt annan måte enn det første. For å kunne få til dei heilt frie formene, er leirpølsene lagt over eit indre «skjelett» av leire. Deretter er pølserilene glatta så fint ut at dei ikkje lenger viser. Og vi ser at det dynamiske spelet mellom form og glasur byrjar å bli viktig, samstundes som det i begge verka er ei spenning mellom eit ytre og eit indre.

Ei ny stillheit

Og så blir det heilt stille. I 2009 bryt Åkesson opp og forlèt Noreg og keramikkmiljøet som ho er ein del av, for å etablere seg i heimlandet. I starten er ho utan verkstad, og etter meir enn 20 år i Noreg kjenner ho seg også som ein framand i det svenske fagmiljøet. Når verkstaden omsider er på plass, og ho endeleg kan «restarte», veit ho ikkje lenger kven ho er som keramikar, om ho får til å arbeide eller kvifor ho i det heile skal vie livet sitt til leire. Ho fiklar og famlar, triller pølser, klyper og klemmer, og tvingar seg til å arbeide med leira utan å vite om det fører fram eller kvar ho skal.

Alt attende i 1996 hadde Åkesson trekt inn meditasjon som ein del av prosessen sin. No blir arbeidet som ei meditasjonsøving i seg sjølv. Dei monotone repetisjonane i pølseteknikken gjev tankane fri, og Åkesson erkjenner etter kvart at ho treng å arbeide med keramikkk for si eiga skuld, og at ho må slutte å ta omsyn til forventningar frå andre. Endeleg losnar det! Først lagar ho ein serie bulande, organiske krukker med runda botnar og tronge opningar, som ho stiller ut liggjande i gruppe på underlag av salt eller sand. Overflatene er uglaserte og matt kvite, mot blankglaserte innsider i svart, gult eller kvitt, og dei runde botnane tvinger krukkene til vende seg mot eller frå kvarandre. Dei ligg som satellittar som skal fange opp signal frå eitt eller anna der ute. Og kanskje er det herifrå det kjem, det som vidare skjer?

I 2013 viser Åkesson den første sylinderserien sin, og denne klassiske urforma skal ho halde seg til og vidareutvikle i uendelege variasjonar frå då av. Men framgangsmåten er lik: Først legg ho eit kjevla flak i ei gipsform med svakt konkav botn, som både er med og gjev karet eit lite løft frå underlaget, og samstundes definerer formatet. Deretter festar ho rad på rad med tunne, handtrilla pøselengder langs kanten. Desse stryk ho først ut før ho forsiktig dreier på kavaletten med den eine handa, og formar veggane så tynt ho kan mellom fingertuppene på den andre. Etter nokre få rader blir dei tynne veggane i blaut





AVSLÖJANDE I / REVEALING I, 2008. Foto: Vidar Helle

leire for ustabile til å halde fram, og leira må tørke litt før den toler å få bygd på nokre rader til. Dette er ein av grunnane til at Åkesson arbeider i seriar med fleire sylindrar i gongen. Sidan dei er på ulike stadium i turkeprosessen, kan ho flytte seg frå det eine arbeidet til det neste, alt etter som dei er klare for nye lag med leire. Teknikken er langsam, og for Åkesson blir det å utforme skjerven nesten ei meditativ handling der ho kan oppleve seg i eitt med leira. Slik prøver ho sakte å få kontakt med det ho kjenner er til stades i akkurat dette arbeidet, og som ho ønskjer å få fram og forsterke i prosessen vidare.

Leira ho brukar er armert med papirfiber som gjer den sterkare å byggje med, og dette utnyttar Åkesson til fulle når ho formar veggjar så høge og tynne at dei er på grensa til å kollapse. Nokre av sylindrane hennar er laga i porselen, og er så skjøre at ein kan sjå gjennom dei. Sidan tjukna på dei handbygde veggane vil variere litt, blir også godset meir eller mindre gjennomskinleg, og dette gjev verka puls og liv. Men Åkesson utforskar også andre leirsortar. I serien *Shelter* frå 2015, til dømes, har ho laga store sylindrar i porøst leirgods, tilsynelatande tilfeldig glaserte med lys glasur rennande lag over lag utan heilt å dekkje den raude skjerven. Her blir det ganske simple råmaterialet delvis tildekt; delvis avdekt, samstundes som glasurlaga med ulik grad av transparens skapar rom og landskap i overflata. Først dei siste 5-6 åra går Åkesson over til å eksperimentere med glasurar og engobe påført lagvis, som dei ho viser på *Collect 2020*.

Etter fleire tiårs jobbing har Åkesson endeleg våga å snevre inn talet på variablar og utfaldar seg no innanfor eit ganske smalt repertoar. Ho kan konsentrere seg, gå i djupna, og flytte arbeidet sitt litt etter litt. Det har blitt ei ny ro over arbeida hennar. Og midt i alt det rolege, enkle og kjende, har Åkesson funne ein plass der ho både kjenner seg trygg og ikkje har full kontroll. Ho set noko i spel, og må heile tida vere årvakent til stades i prosessen for å fange det som skjer. Først slik kan ho også «förvåna sig själv» – som professor Heuch mana til.

«Att ständigt fråga varför.

För att kunna ta bort allt som inte behövs.
Att stå naken.

Vägen dit var att låta få mina egna inre
motsatser

Till att samarbeta.»¹²

¹ Skulen har endra namn og status fleire gonger. Først frå *Bergens kunsthåndverksskole* til *Statens høgskole for kunsthåndverk og design* (SHKD) i 1986. Så til *Kunsthøgskolen i Bergen* (KHIB) i 1996, då SHKD vart slegen saman med *Vestlandets kunstakademi*. Frå 2017 er kunst og design frå den tidlegare kunsthøgskolen, saman med *Griegakademiet*, tre institutt ved *Fakultet for kunst, musikk og design* (KMD) ved Universitetet i Bergen.

² *Vestlandske kunstindustrimuseum* vart i 2007 konsolidert med fire andre museum til det som i dag heiter *KODE Kunstmuseer og komponisthjem*.

³ Kunstnarsitata i artikkelen er henta frå intervjuopptak av Åkesson 18. juli 2019, om ikkje anna er nemnt.

⁴ Arne Åse var den første professoren i keramikk i Norge, og tok til i stillinga hausten 1986. Året etter oppretta dei tilsvarande stilling ved Statens håndverks- og kunstindustriskole i Oslo, der Åse hadde vore lærar frå 1969 fram til han byrja i Bergen, og han vende attende til denne skulen – no som professor.

⁵ Gunilla Åkesson, *rytm, symmetri, koncentration, stilhet*, Hovudfagsoppgave vid Institut for keramisk kunsthåndverk, Statens Høgskole for Kunsthåndverk og Design – SHKD, Bergen 1992, s. 28

⁶ Som det står i styreprotokollen: «Keramikkavdelingen må selv bli enige om fagfordelingen av de lærere som skolen skal tilskrive og samtidig finne fram til disse». Referat frå styremøte 21. september 1977.

⁷ Torbjørn Kvasbø, som var student på Bergens Kunsthåndverksskole (seinare SHKD) parallelt med professor Hanne Heuch under den mest turbulente perioden, var perioden 1996-2000 keramikkprofessor på HDK, og 2000-2008 på Konstfack, og han overførte mykje av erfaringa frå Bergen til Sverige.

⁸ I tillegg fekk også Åkesson kontakt med den britiske keramikaren Sebastian Blackie (f. 1949) då ho var utvekslingsstudent i Farnham andre året. Kontakten var oppretta via læraren hennar i Bergen, Richard Launder (f. 1953), som hadde hatt Blackie som lærar då han gjekk på same skulen.

⁹ Åkesson 1992 op.cit. Mi utheving.

¹⁰ Etter at dei norske kunstnarorganisasjonane, som eit resultat av *Kunstneraksjonen 1974*, oppnådde forhandlingsrett med staten, forplikta staten seg til auka bruk av kunst. Meir kunst i offentlege bygg vart vedteke i 1976, og nokre år seinare kom også regelen om at 1% av totalsummen til nybygg skulle setjast av til kunstnarleg utsmykking.

¹¹ Åkesson 1992 op.cit.

¹² Åkesson 1992, s. 4.

