



**Den foreløbige
tegneskole**

**Kunst- og
håndverksskolen
i Oslo 200 år**

**Den foreløbige
tegneskole**

**Kunst- og
håndverksskolen
i Oslo 200 år**

**The Preliminary
Drawing School**

**The Arts and
Crafts school
in Oslo 200 years**





Tegningens nødvendighet	5
<i>Forord ved Jørn Mortensen</i>	
<i>The Necessity for Drawing</i>	7
<i>Preface by Jørn Mortensen</i>	
Fornyelse og tradisjonsbærer	9
<i>Innledning ved Ellen Katrine Aslaksen</i>	
<i>og Karianne Bjellås Gilje</i>	
<i>Continuity and Renewal</i>	13
<i>Introduction by Ellen Katrine Aslaksen</i>	
<i>and Karianne Bjellås Gilje</i>	
En skole i konstant bevegelse	17
<i>Et historisk sveip ved Mathilde Sprovin</i>	
<i>A School in Constant Motion</i>	25
<i>A historical brief by Mathilde Sprovin</i>	
Bendik Kaltenborn	25
Vanessa Baird	26
Ahmed Umar	30
Jan Olav Jensen	34
Børre Skodvin	34
Irma Salo Jæger	38
Guttorm Guttormsgaard	42
Aurora Passero	46
Christopher Nielsen	50
Finn Graff	52
Tanja Lie	56
Tone Vigeland	60
Egil Haraldsen	64
Per Spook	68
Kristoffer Kjølberg	72
Mari Kanstad Johnsen	74
Jim Darbu	78
Elisabeth Stray Pedersen	82
Ellen Ledsten	86
Marius Andresen	90
Mette Hellenes	95
Johan Høgåsen-Hallesby	96
Elisabeth Haarr	100
Franz Schmidt	104
Jonas Norsted	108
Ingrid Nylander	112
Siri Dokken	117

Intervjuer av / *Interviews by:*
Line Blikstad (LB), Gaute Brochmann (GB),
Simen Joachim Helsvig (SJH).

Tegningens nødvendighet

Jørn Mortensen
Rektor, KHiO

I 2018 ER DET 200 ÅR siden Stortinget ved kongelig resolusjon bevilget midler til etablering av Den midlertidige Tegneskole. I 1822 ble skolen gjort permanent, og året etter fikk den det offisielle navnet Den Kongelige Kunst- og Tegneskole i Christiania, som i dagligtale ble til Tegneskolen. Opprettelsen av Tegneskolen var et viktig ledd i datidens nasjonsbygging, og skolen kom til å få stor betydning for utviklingen av norsk kunst- og kulturliv i de kommende to århundrene.

Mange institusjoner har sitt utspring i Tegneskolen eller Statens håndverks- og kunstindustri-skole (SHKS), som skolen kom til å hete gjennom størstedelen av 1900-tallet. De visuelle avdelingene på Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO) samt Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo (AHO) er direkte videreføringer av Den Foreløbige Tegneskole, og derfor feirer vi 200-årsjubileum i 2018.

I dag spenner praksisene og disiplinene som har sitt utgangspunkt i Tegneskolen, langt utover en enkel forståelse av tegning. Tegning er sånn sett en metafor for evnen til å oversette en tanke, en forestilling eller en idé til et todimensjonalt eller tredimensjonalt uttrykk. Vi snakker om en basal menneskelig egenskap, nemlig evnen til å illustrere og formgi virkeligheten for å kommunisere eller ekspressivt uttrykke seg. Denne egenskapen har vært en forutsetning for det sosiale, spirituelle og religiøse mennesket, for utviklingen av kunnskap og vitenskap, og selvsagt for kunsten. Når politikere, institusjoner, ledere eller menigmann spør hvilke ferdigheter vi trenger for å klare omskifting og nye utfordringer, så er det rart å ikke lete i den verktøykassen hvor forestillinger, fantasi og skaperkraft forvaltes. Nemlig i institusjoner hvor illustrasjon og formgivning utgjør essensen av deres virke. Videre er det viktig å huske at illustrasjonen og formgivingen ikke bare er viktig på grunn av resultatet, men faktisk særlig på grunn av prosessen og handlingen. Fordi det er i selve den skapende handlingen at prøvingen og feilingen finner sted. Det er her eksperimenteringen og forskningen hender – i verkstedet, studioet, atelieret eller laboratoriet. Eksperimenteringen og forskningen

skaper nye forestillinger og fortellinger om oss selv. Derfor er tegnepraksis nødvendig ikke bare i nye 200 år, men antageligvis i all overskuelig fremtid.

200-årsjubileet er en begivenhet av nasjonal interesse som vi ønsker skal markeres bredt og involvere mange av de forgreninger og arvtagere Tegneskolen har fått siden den ble opprettet. Det blir pop-up-utstillinger, markeringer, foredrag, symposier og seminarer, et eget prosjekt rettet mot Oslo-skolene, samt flere publikasjoner.

Denne publikasjonen forsøker å ta temperaturen på hva SHKS har betydd i den umiddelbare fortid, og ikke minst hva arven fra Tegneskolen kan bety i umiddelbar fremtid. Dette er gjort gjennom en rekke intervjuer med designere, arkitekter, kunsthåndverkere og kunstnere. På denne måten får vi innblikk i en skole hvor hverdagen er full av myter, anekdoter, forhåpninger, drømmer, realitetsorienteringer og hardt arbeid. I tillegg vil en del bilder fra Riksarkivet samt illustrasjoner av Siri Dokken, Kristoffer Kjølbjerg, Bendik Kaltenborn, Kebbelife (Mette Hellenes) og Christopher Nielsen prege boken.

Jeg håper boken bidrar til nysgjerrighet og interesse for tegningen og praksisene som springer ut av tegningen. God lesning!



The Necessity for Drawing

Jørn Mortensen
Rector, KHiO

IN 2018 IT IS TWO HUNDRED years since the Norwegian parliament granted funds by royal decree for the establishment of The Temporary Drawing School. In 1822 the school was made permanent and a year later it got its official name, The Royal School of Art and Drawing in Christiania, which in everyday speech was abbreviated to the Drawing School (Tegneskolen). The founding of the Drawing School was an important part of the era's exercises in nation building, and it would become of great significance for the development of Norwegian art and culture in the proceeding two centuries.

Many institutions have their origins at The Drawing School, or the National Academy of Craft and Art Industry, as the school would come to be called throughout the majority of the twentieth century. The visual departments of the Oslo National Academy of the Arts (KHiO), together with the School of Architecture and Design (AHO), are direct descendants of The Temporary Drawing School, and that is why we are celebrating the 200th anniversary in 2018.

Today the teaching and subjects that have their basis at Tegneskolen extend far beyond a simple definition of drawing. In this respect, drawing is a metaphor for the ability to interpret a thought, a concept or an idea into an expression in two or three dimensions. This—the ability to illustrate and give shape to reality in order to communicate or vividly express oneself—is a fundamental human trait. This trait has been a precursor to the social, spiritual and religious human, and a prerequisite for the development of knowledge, science and of course art. When politicians, institutions, leaders or the man in the street question which skills we need in order to be able to adapt to new challenges, it would be strange not to search in the toolkit from which concepts, the imagination and creative powers are dispensed, particularly in organisations in which illustration and design constitute the core activity. It is, moreover, important to remember that illustration and design are vital not only to the end product, but also to the process and the approach because it is in the

creative approach itself that trial and error occur. It is here that experimentation and research take place—in the workshop, the atelier or the laboratory. Experimentation and research create new notions and new narratives about us. Therefore the practice of drawing is likely going to be essential not only for another two hundred years, but forever into the future.

The bicentennial is an event of national interest that we hope will be commemorated widely and will involve many of the offspring and successors that Tegneskolen has produced since it was founded. There will be pop-up exhibitions, commemorations, lectures, symposia and seminars, a project centred on the Oslo Schools, together with several publications.

This publication attempts to provide a flavour of what the National Academy of Craft and Art Industry has meant in the immediate past, and especially what the heritage of Tegneskolen may mean for the immediate future. This has been achieved through a series of interviews with designers, architects, craftsmen and artists. In this way we take a glimpse at a school in which a normal day is full of myths, anecdotes, hopes, dreams, reality checks and hard work. In addition, many pictures from the National Archives, as well as illustrations from Siri Dokken, Kristoffer Kjølbjerg, Bendik Kaltenborn, Kebbelife (Mette Hellenes) and Christopher Nielsen, shape the book.

I hope the book piques a curiosity for and an interest in drawing and the disciplines that stem from drawing. Happy reading!



Forny og tradisjonsbærer



DET SKJER EN BEVEGELSE i det visuelle kunst- og designfeltet. Bevegelsen er ikke av det revolusjonære slaget. Den har ikke generasjonsopprørets kjennetegn (så langt). Det arter seg mer som en gradvis dreining i den kunstneriske oppmerksomheten, mot materialer, objekter og ting. Det arter seg også som økt oppmerksomhet rundt kunstnerskap som altfor lenge har ligget i den kunsthistoriske skyggen. Gledelig nok gjelder dette ikke minst en økt oppmerksomhet rundt sterke kvinnelige kunstnerskap – gjerne kunstnere og designere som nettopp har vært svært materialbevisste og utforskende. Viktige utstillinger etter tusenårsskiftet med Frida Hansen, Grete Prytz Kittelsen, Sidsel Paaske, Hannah Ryggen og Irma Salo Jæger er illustrerende eksempler.

Den fornyede oppmerksomheten omkring materialitet og materialer kommer til uttrykk på flere områder. Kunst- og kulturvitenskapene omtaler gjerne den nye faglige interessen for materialer og ting som *den materielle vending*. Denne vendingen mot det materielle sees som en reaksjon og et tilsvarende til den interessen for språket, som var særlig tydelig både i kunsten og i kulturvitenskapene utover 1990-tallet. Det er gjensidigheten i forholdet mellom mennesket og tingene som nå interesserer forskerne. Man kan ikke forstå det ene uavhengig av det andre. Perspektivet åpner for å se forholdet mellom mennesket og tingene i et nytt lys, men også for å undersøke kunstens plass og virkning i en større samfunnsmessig sammenheng.

Det er all grunn til å glede seg over situasjonen. Fagområdene som har utspring i årets 200-årsjubilant, Tegneskolen, har et stort og dynamisk potensial. Skjerpet dialog, økt aktivitet og utveksling mellom kunstneriske og designfaglige praksiser som på ulikt vis knytter an til materialitet og håndverkstradisjoner, vil utvilsomt stimulere utviklingen av kunst- og designfeltet i sin helhet. Med kulturvitenskapenes undersøkelser av hvordan objekter og ting virker i verden, blir kunstfeltet tilført nye teoretiske innsikter. Selvbevisste og interessante kunstneriske og

Ellen Katrine Aslaksen
Dekan avdeling
Kunst og håndverk, KHiO

Karianne Bjellås Gilje
Dekan avdeling Design, KHiO

designfaglige praksiser kombinert med inspirerende og relevant teoritilfang og kritisk refleksjon, er en ønskedrøm for oss som i jubileumsåret er dekaner på de to avdelingene ved Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO), som mest direkte fører videre tradisjonene fra Tegneskolen og Statens håndverks- og kunstindustri-skole (SHKS). Vi erfarer at kunst- og designpraksisene vi forvalter ved våre avdelinger, beveger seg dit.

Likevel kan et jubileum fungere som et tenksted. Et sted for å se på hva som har vært, og hvilke muligheter som ligger fremfor oss. Det nye i den materielle vendingen bærer også i seg gjenkjenning av historiske forløp. Tegneskolens 200-årige historie er også en historie om synet på kunst, på håndverk og om visuelle uttrykks bevegelser. Diskusjonene om Tegneskolen var helt fra dens spede begynnelse også diskusjoner om relasjonen mellom kunst og håndverk. Tegneskolen hadde gjennom hele 1800-tallet tette bånd til håndverksslau-gene og deres interesser, samtidig som «de frie kunstnerne» tok til orde for å utvide skolen i retning av et kunstakademi etter modell av de europeiske kunstakademiene.

Så for oss som i dag leder avdelingene Design og Kunst og håndverk ved KHiO, kan det fremstå som litt underlig at denne interessen for materialer

og materialitet fremstilles som ny. Avdelingens sterke, faglige profiler har stått fast ved og videreutviklet verkstedsbaserte kunst- og designpraksiser med utgangspunkt i en materialinteresse gjennom skiftende kunstneriske tider. Den tidlige Arts and Craft-bevegelsens interesse for håndens arbeid og materialenes egenskaper, og den samme bevegelsens ambisjoner om å undersøke kunstens muligheter i en større samfunnsmessig sammenheng, har alltid stått sentralt.

Å tegne, veve, snekre, sy eller dreie kan likevel aldri bli det samme i 2018 som det var i tidligere tider. Samfunnsutviklingen og samtidens særskilte kjennetegn setter sitt eget merke. Dagens unge kunstnere og designere vender seg mot sine materialer, verktøy og maskiner med nye og andre spørsmål, knyttet til tiden vi lever i. Samtidig oppøver også dagens kunst- og designstudenter på KHiO, som sine forgjengere, en dyp forståelse for håndens og tankens arbeid i møte med materialer, maskiner og verktøy. Ingen lærer et håndverk kun ved å studere bilder av eller lese om redskaper og materialer, men ved å bruke dem. Å håndtere kalligrafipenn, dreieskive eller nål i møte med ulike papirer, leire og tekstiler, kan ikke erstattes av teoretisk materialkunnskap eller kunst- og designhistorie. Når KHiO året før tegneskolejubileet ble vitenskapelig høgskole for kunst, er nettopp dette viktig: Det er kunstneriske og designfaglige praksiser som er utgangspunktet og omdreiningspunktet for undersøkelser og kritisk refleksjon. Håndens og tankens arbeid er parallelle bevegelser.

Vi er overbevist om at en skjerpet dialog og utveksling mellom praksiser som på ulikt vis knytter an til materialitet og til håndens arbeid, virker stimulerende på utviklingen innen kunst og design og på de visuelle fagfeltene. Tiden er moden for å legge til side forenklete forestillinger om forskjellene mellom «den frie kunsten» og de medium- og materialbaserte kunst- og designfaglige praksisene. Dagens studenter på KHiO kan være veivisere. De beveger seg undersøkende og nysgjerrige mellom de ulike visuelle fagområdene og viser økt interesse for materialenes muligheter og for håndens arbeid. Også utvidelsen av den kunstneriske og kunsthistoriske oppmerksomheten mot «glemte» kunstnerskap kan bidra til denne utviklingen, og kan gi verdifulle referanser og inspirasjonskilder for unge kunstnere og designere som leter etter sin egen vei. Kunstnere og designere som har evnet å uttrykke og visualisere dypt menneskelige erfaringer, går ikke ut på dato.

Det som i 1818 startet som Den midlertidige tegneskole, har vært feiret på en rekke ulike måter gjennom historien. Til 150-årsjubileet ble det skrevet et større historisk verk (Parmann 1969) og til 175-årsjubileet en mindre publikasjon (SHKS 1993) som risser opp historien og reflekterer over fremtiden for Statens håndverks- og kunstindustriskole

(SHKS) i overgangen til en sammenslått Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO). Vi har valgt å bruke 200-årsjubileet til å lage en bok om kunstnere og designere som har hatt formative år på denne 200 år gamle utdanningsinstitusjonen. Vi har ønsket å fremheve unge så vel som eldre kunstnere og designere – for å vise hvordan fagfeltet beveger seg og hvordan skolen og fagfeltet opplevdes og oppleves av både nyutdannede og etablerte kunstnere. Intervjuene gir unike innganger til særegne og sterke kunstnerskap som samlet fremviser bredden og rikdommen i dagens kunst- og designfelt. At de visuelle utdanningene ved KHiO og SHKS har spilt en avgjørende rolle i denne utviklingen, er utvilsomt. Kunstutdanningen skal bidra til å styrke kunstnerens motvilje til å følge sin egen stemme og å lete opp sin egen vei. Klarer KHiO også i fremtiden å bidra til det, vil vi som gleder oss over et rikt kunstliv med stor bredde og uttrykks- og mediemangfold, gå lyse tider i møte.



Continuity and Renewal

Ellen Katrine Aslaksen
Dean Art & Craft Departement, KHiO

Karianne Bjellås Gilje
Dean Design Departement, KHiO

THERE'S A MOVEMENT in the field of visual art and design. This movement is not the revolutionary kind. It's not characterised by generational rebellion (so far). It's more like a gradual turning of the artistic attention towards materials, objects, and things. It also manifests itself as an increase in attention towards artistic practices that have been in the shadows, art historically, far too long. Gratifyingly, this heightened attention has also turned to strong female artistic practices — especially experimental artists and designers who show an awareness of materials. Important exhibitions after the turn of the century with Frida Hansen, Grete Prytz Kittelsen, Sidsel Paaske, Hannah Ryggen, and Irma Salo Jæger serve to illustrate this.

The renewed attention around materiality and materials is evident in several areas. The fields of Arts and Humanities refer to this new academic interest in materials and things as *The Material Turn*. This turn towards the material is seen as a reaction and a response to the interest in language that was particularly apparent in Arts and Humanities throughout the 1990s. Currently, researchers are interested in the reciprocal aspect in the relationship between humans and objects. You can't understand the one without the other. This perspective opens up the possibility of seeing the relationship between humans and objects in a new light, as well as investigating the position and influence of art in a larger societal context.

There's every reason to be excited about the situation. The academic fields that are rooted in the institution celebrating its 200th anniversary this year, The Drawing School, have great dynamic potential. Enhanced dialog, increased activity and exchanges between artistic and design related practices that in different ways tie into materiality and craft traditions will without a doubt stimulate the development of the art and design field on the whole. The artistic field is fed new theoretical insights through the research the Humanities conducts into how objects and things work in the world. Self-aware and interesting artistic practices and design practises combined with inspiring

and relevant theoretical material and critical reflection is a dream come true for us, heading the two departments at Oslo National Academy of the Arts (KHiO) that most directly carry on the traditions from The Drawing School and The National Academy of Craft and Art Industry (SHKS). In our experience, the art and design practises in our departments are going in this direction.

But still, an anniversary can be a pause for thought. An opportunity to review what has been, and look at what possibilities lie ahead. The new aspect of *The Material Turn* is also about recognising the past history. The 200-year history of The Drawing School is also a history of how art and craft have been viewed and about the movement of visual expression. The discussions about The Drawing School have from its feeble beginnings been discussions about the relationship between art and craft. Throughout the 1800s, The Drawing School had strong links with the craft guilds and their interests, at the same time as "the fine art artists" spoke up in order to expand the school in the direction of an art academy modelled on the European art academies.

So, for us today, as the heads of the Design department and the Art and Craft department at KHiO, it can seem a bit strange that this interest in materials



and materiality is presented as something new. The departments' strong academic profiles have maintained and developed workshop based art and design practices which have started with an interest in the material through changing artistic times. The earlier Arts and Crafts movement's interest in manual skills and material characteristics, as well as the movement's ambitions to explore the possibilities of art in a greater societal context, have always been central issues. However, drawing, weaving, carpentry, sewing, or lathing isn't the same in 2018 as it was in previous eras. The development of society and the characteristics of the current times leave their own marks. Young artists and designers today turn towards their materials, tools, and machines with new and different questions that are relevant to the times we live in now. At the same time, today's art and design students at KHiO attain, like their predecessors, a deep understanding of the manual and intellectual work in their approach to materials, machines, and tools. Nobody learns a craft just by studying pictures of or reading about tools and materials; one needs to use them. Handling a calligraphy pen, turntable, or needle in relation to different types of paper, clay, and textiles, can't be replaced by theoretical knowledge of materials or art and design history. When KHiO became an academic institution *for art* the year before The Drawing School's anniversary, it's important to take this into account: It's the artistic practices and design practices that function as the basis for the turning point in research and critical reflection. Manual skills and intellectual thought are parallel movements.

We are convinced that an enhanced dialog and exchanges between practices that in different ways are tied to materiality and manual skills, have a stimulating effect within art and design, as well as the visual fields. It's time to put aside simplified notions of the differences between "fine arts" and the medium and material based art and design practices. Today's students at KHiO can be trailblazers. They move inquisitively and exploratively between the different visual subject areas and show an increased interest in the possibilities of the materials and manual skills. The expansion of the artistic and art historical awareness towards "forgotten" artistic practices can contribute to this development and can provide valuable references and sources of inspiration for young artists and designers that are searching for their own path. Artists and designers that have managed to visualise profound human experiences don't become dated.

What started in 1818 as The Temporary Drawing School, has been celebrated in many different ways throughout history. For the 150th anniversary, a large historical work was written (Parmann 1969)

and for the 175th anniversary, a smaller publication (SHKS 1993), showing the history and reflecting on the future of The National Academy of Art and Craft Industry (SHKS) in the transitional period to becoming the merged institution that is the Oslo National Academy of the Arts (KHiO) today. We have chosen to use the 200th anniversary to make a book about artists and designers that have spent their formative years at this 200-year old institution. We wanted to emphasise young as well as older artists and designers—to show how the disciplines develop and how both new and established artists experienced the school and disciplines. The interviews give unique perspectives on original and strong artistic practices that collectively show the range and richness of the current art and design fields. The visual education at KHiO and SHKS have without a doubt played a decisive role in this development. An aesthetic education should contribute to giving the artist the courage to follow and find their own path. If KHiO can continue to do this in the future, then those of us who find joy in a diverse artistic life, with a range of expressions and mediums, can expect a bright future.



En institusjon i konstant bevegelse

Mathilde Sprovin
Kunst- og arkitekturhistoriker

TEGNESKOLEN I CHRISTIANIA ble opprettet i 1818. I 1888 skiftet den navn til Den kgl. norske Kunst- og Haandverksskole i Christiania, og i 1911 til Statens haandverks- og kunstindustriskole (SHKS). Skolen er i dag del av Kunsthøgskolen i Oslo (KHIO) og Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo (AHO). KHIO og AHO kan dermed sammen feire 200 år i 2018.

Tegneskolen er å regne som den første offentlige skole for estetisk utdanning i Norge, men også før dennes opprettelse var det enkelte skoler som tilbød tegneundervisning. De viktigste var Det harmoniske akademiske tegneskole, opprettet i Bergen i 1772, og Ludvig Mariboets tegneskole, opprettet i Christiania i 1812. Begge skolene ble lagt ned etter få års drift. På tross av kort levetid var de imidlertid viktige, da de aktualiserte behovet for tegneundervisning til håndverkere og mulighet for kunstutdanning i Norge.

Den første skrevne jubileumsfeiring over Tegneskolen kom ved 100-årsjubileet. I forordet til denne boka står å lese: «Tegneskolen var fra sin grunnleggelse [...] ikke bare en undervisningsanstalt men et midtpunkt for all kunstnerisk arbeid i Norge.» Nasjonen var ung, og fattig på estetisk kompetanse, og manglet kunstinstitusjoner som var en nasjonalstat verdig. Derfor var Tegneskolens direksjon og lærere sentrale aktører i opprettelsen også av andre viktige kunstinstitusjoner, som Nasjonalgalleriet og Christiania Kunstforening, begge opprettet i 1836, og Fortidsminneforeningen, som ble stiftet i 1844.

Tegneskolen i Christiania ble opprettet i en brytningstid for Norge omkring grunnlovsåret 1814. En offentlig skole for estetisk utdanning var et nasjonalt

anliggende, da man ønsket å sikre landet en dyktig håndverkerstand, samt å tilby undervisning til dem som ønsket å bli kunstnere og arkitekter – nasjonen Norge var i støpeskjeen, og det var mange offentlige oppgaver som skulle løses.

De tre profesjonene håndverkere, kunstnere og arkitekter fikk alle opplæring ved Tegneskolen. Undervisningen var konsentrert om tegning etter modell fra Europas kunstakademier. Akademiene hadde opprinnelig en «oppdragerrolle», og gjennom tegneopplæring skulle håndverkerne gjøres kjent med kunstens prinsipper og anvende dette på landets håndverk og industri.

I løpet av 1800-tallet ble kunstakademiens hovedoppgave å utdanne kunstnere. Norge lå etter i denne utviklingen, og Tegneskolens historie viser en vekslende grad av tilrettelegging for håndverkere kontra kunstnere og arkitekter. Dette vedvarte fram til 1950-årene, og i det tilbakeskuende perspektiv ser man at det aldri helt ble avklart – var det en skole for håndverkere eller kunstnere man hadde opprettet?

Tegneskolens tidligste reglementer var etter idealene fra kunstakademiene, og elevene skulle «tegne efter Haandtegninger eller Kobberstik».² I den høyere kunstklassen ble det gitt undervisning i tegning av menneskelige figurer, fortrinnsvis etter gipsmodeller.³ I andre halvdel av 1800-tallet ble undervisningen mer tilrettelagt for håndverkerlærlinger.

Håndverkerlaugene skulle med ny håndverkslov av 1839 avvikles. Loven fastsatte også at man måtte være «kyndig i tegning» for å få svennebrev eller mesterbrev.⁴ Endringene for håndverkerne



sammenfalt med industrialiseringens fremvekst i Christiania. Som del av denne utviklingen fikk Tegneskolen nytt reglement i 1869.⁵ Undervisningen skulle heretter i større grad rette seg mot håndverkerlæringer og teknikere. Klassene for høyere frihåndstegning og modellering var fjernet. Reglementet markerte dermed et brudd med akademiidealene som fram til da hadde vært rådende. Da det så som mørkest ut for kunstundervisningen, skjedd imidlertid det motsatte. I 1870-årene ble kunstnere og arkitekter en markant del av elevgruppen ved skolen.⁶ Samtidig strømmet kvinnelige elever til. Det var igjen tid for endring.

Kvinner i Norge fikk lovfestet rett til å ta middeleksamen i 1876, mens retten til å avlegge eksamen artium kom i 1882. Tegneskolen i Christiania var enda tidligere ute med plass for kvinnelige elever. Allerede i 1870 opprettet skolen *Tegneskursus for Fruentimmer*, etter modell fra Den svenske Slöidföreningen,⁷ mens «Kursen til Uddannelse af Lærere og Lærerinder i Tegning» startet opp i 1887.⁸ Kvinnene må ha tørstet etter utdanning, og elevprotokollene viser fulle klasser. De to tegnekursene var imidlertid rene kvinneklasser. Kvinnelige elever fant seg også snart til rette i skolens andre klasser, og spesielt i Ornamentsklassen under ledelse av arkitekt Herman Major Schirmer, som er en sentral skikkelse i Tegneskolens historie. Schirmer ble sammen med Julius Middelthun retningsgivende for skolens utvikling mot slutten av 1800-tallet. Begge talte de for at skolen skulle drives etter akademiidealene.

Julius Middelthun var ansatt som lærer i frihåndstegning fra 1869. I tillegg til grunnleggende tegneopplæring benyttet han Nasjonalgalleriets samlinger og levende modell i den høyere tegneundervisningen.⁹ Middelthun tiltrakk seg nær sagt alle norske kunststudenter i tiden, som Christian Krohg, Theodor Kittelsen og Mathias Skeibrok for å nevne noen.¹⁰ Denne undervisningen ga Tegneskolen en plass i kunsthistorien, som ikke var til sikket fra de styrende myndigheter.

I tillegg til undervisning av kunstnere utdannet de europeiske kunstakademiene arkitekter. Ved Tegneskolen fikk arkitekt Schirmers innsats for arkitekturelevens stor betydning. Schirmer underviste i klassisismens prinsipper, på linje med akademiundervisningen, men også i den norske bygningsarven, og det er dette han er husket for i ettertiden. Om somrene arrangerte han studieturer for elevene til Østlandets dalstrøk. Der tegnet og malte de opp en rekke kirkebygninger og gårdsanlegg. Studieturene fikk stor innflytelse på utviklingen av norsk arkitektur omkring 1900.

På tross av innsatsen til lærere som Schirmer og Middelthun ble Tegneskolen aldri et kunstakademi. Mot slutten av 1800-tallet frekventerte norske kunstnere Knud Bergsliens Malerskole, men heller ikke denne dekket behovet for en nasjonal

kunstutdannelse. På begynnelsen av 1900-tallet tok derfor Bildende Kunstneres Styre initiativ til opprettelsen av et kunstakademi, vedtatt av Stortinget i 1908. Akademiet hadde tre klasser: aktklassen, malerklassen og modellerklassen, og undervisningen var etter levende modell.

Da Statens kunstakademi ble opprettet, hadde Tegneskolen flyttet inn i ny skolebygning i Ullevålsvæien 5. Dette var en moderne skolebygning som stod ferdig i 1903. Vegg i vegg lå Kunstindustrimuseet i Kristiania. Museets samlinger ble benyttet i skolens undervisning. Akademiet ønsket også lokaler i skolebygningen. Denne henstillingen ble imidlertid avslått av SHKS, og akademiet måtte i de første årene klare seg med en trekkfull loftsetasje i en gård som vendte ut mot Stortorvet. Det skulle gå nesten 80 år før de to skolene ble slått sammen, kan hende ville historien sett annerledes ut om de ble samlokalisert fra starten av, men det blir kun spekulasjoner.

I 1912 ble arkitekt Henrik Bull ny direktør for SHKS. Samme år ble det også vedtatt nytt reglement.¹¹ På tross av at akademiet da var opprettet, var det nye reglementet for SHKS en styrking av de kunstneriske fagene. Ambivalensen omkring skolens rolle som utdannelseinstitusjon for håndverkere eller kunstnere fortsatte også inn i det nye århundret.

Bull ble erstattet som direktør av gullsmed Jakob Prytz i 1934. Prytz ansatte en rekke anerkjente kunstnere og arkitekter i lærerstillinger, som Carl von Hanno og Per Krohg i frihåndsklassene, mens arkitekt Arne Korsmo underviste i den nyopprettede møbelklassen fra 1935 og Knut Knutsen i formklassen, opprettet i 1937. Få år etter, i 1939, ble det vedtatt ny plan for skolen. Denne ga verkstedsundervisningen større plass. I tillegg til tegneundervisning fikk elevene praktisk opplæring i håndverk, samt mulighet for å utarbeide modeller og eksperimenterer med ulike teknikker og materialer.¹² Idealene var hentet fra Bauhaus-skolen i Tyskland. Så kom krigen.

SHKS fortsatte undervisningen under hele krigen. Krigsårene utgjorde en periode med liten aktivitet for skolen, noe som ga tid til fordypning. Samtidig må det ha hersket en underlig atmosfære i skolebygningen. For selv om skolen opprettholdt driften, var Kunstindustrimuseet okkupert av tyske soldater. Enkelte lærere og elever var også engasjert i motstandskampen, eller de var av feil opphav, som den østerriksk-jødiske kunststudenten Ruth Maier. I likhet med andre jøder i Norge ble hun deportert med Donau til Auschwitz 26. november 1942. Hun døde i gasskammer 1. desember samme år.

Fredsvåren 1945 pakket de tyske soldatene sammen og forlot både Norge og Kunstindustrimuseet. Den brente jords taktikk hadde nær rasert nordområdene, og det var stort behov for

gjenoppbygging. Ved SHKS ble Krisekurs for krigsrammede arkitekter opprettet sommeren 1946, som et tiltak for å bøte på behovet for arkitekter og planleggere.¹³ Flere av etterkrigstidens anerkjente arkitekter var elever her, som Sverre Fehn og Geir Grung, for å nevne noen. Kurset ble formalisert som Statens Arkitektkurs, med tilhørighet til SHKS fram til 1961. Da ble arkitekturutdannelsen skilt ut og Statens arkitektskole i Oslo opprettet.

Arkitekturkurset la arkitekturoplæringen i Oslo til SHKS. Men mens arkitektene kom inn i systemet, ble Oslo læringskole opprettet i 1953, og håndverkerundervisningen ble skjøvet ut av SHKS. Mange hevdet nok at tiden var inne – etter 150 år med tegneundervisning til håndverkerlæringer var dette kommet til sin ende. SHKS kunne deretter rendyrke sin rolle som skole for kunsthåndverk og design.

Engasjement og arbeid for høyskolestatus for SHKS preget 1970-årene. Det var ønske om sidestillelse med skoler som Musikkhøyskolen, Statens kunstakademi og Arkitektshøyskolen. Utdredninger, og til dels dragkamp, mellom SHKS' ledelse og departementet kulminerte i en ildsprutende drage på 300 meter. Dragen var utarbeidet av skolens elever og lærere. 1. desember 1976 gikk den fra skolebygningen i Ullevålsvæien, ned Universitetsgaten og forbi Stortinget, før den

endte foran Regjeringskvartalet. Hvorvidt det var dragen som var utslagsgivende, vites ikke. Resultatet gikk imidlertid i SHKS' favør, og skolen ble innvilget høyskolestatus i 1977.¹⁴

Endringer i status og organisering stoppet ikke i 1977. Gjentakende statlig behov for sammenlånget fikk konsekvenser også for SHKS. 1. august 1996 ble KHiO opprettet. Der inngikk SHKS sammen med Statens kunstakademi, Statens teaterhøgskole, Statens operahøgskole og Statens balletthøgskole. Få år senere ble det igangsatt planer for samlokalisering. Sommeren 2010, etter over hundre år i den aktverdige skolebygningen i Ullevålsvæien, flyttet SHKS til nyinnredete lokaler i den gamle Seilduksfabrikken ved Akerselva.

Historien til Tegneskolen, senere SHKS og nå KHiO og AHO, viser en estetisk utdannelsesinstitusjon i bevegelse. Var for samfunnets behov, men også steil i sitt vesen, der direktører, rektorer og lærere har hatt klare ambisjoner for skolens utvikling og fremtid. Fortsatt ikke hvilende er skolens helt nære historie preget av arbeid for å bli kreditert som en vitenskapelig høyskole, en status skolen fikk innvilget i jubileumsåret 2018. Utviklingen omkring kunstnerisk arbeid og undervisning stopper altså ikke opp. Vår tids endringer føyer seg sådan inn i en godt etablert tradisjon – en institusjon i stadig bevegelse.

1. Krogvig, Anders, *Fra Den Gamle Tegneskole*, Steenske Forlag, Kristiania, 1918, s. 7.
2. *Kongeligt Reglement af 7de October 1822 for Den Kongelige Tegne- og Kunstskole i Christiania*, trykt i det Wulfsbergste Bogtrykkeri, Christiania, 1822, § 24, s. 12.
3. bid, § 29, s. 15.
4. *Lov, angaaende Haandværksdriften. Stockholms Slot den 15de Juli 1839*, trykt hos Chr. Grøndahl, Christiania, 1839.
5. *Plan for den Kongelige Tegneskole i Christiania*. (Approbert ved kgl. Res. af 6te Marts 1869), (SHKS arkiv).
6. Sprovin, Mathilde, *Tegneskolen i Christiania – en norsk arkitekturutdannelse blir til*, PhD-avhandling, AHO, Oslo, 2017, s. 77–92.
7. *Beretning om den kgl. Tegne-Skoles Virksomhed i Skoleaaret fra 1ste Juli 1870 til 30^{de} Juni 1871*, (SHKS arkiv).
8. *Aarsberetning fra Den kgl. norske Kunst- og Handværksskole i Christiania 1886–87*, J. Chr. Gundersens Bogtrykkeri, Christiania, 1887 (SHKS arkiv).
9. *Notits Bog Kopierede i National-Galleriet og Den Kgl. Tegneskole*, (SHKS arkiv).
10. *Klasseprotokoller Frihaandsklassen 1869–1883, samt Innskrivingsprotokoller 1869–1895*, (SHKS arkiv).
11. *Statutter og undervisningsplaner for Haandverks- og Kunstindustriskolen i Kristiania, 1912*, (SHKS arkiv).
12. *Brukskunst, undervisning. Nordisk utstilling, SHKS 1818–1948/Årsberetning 1947–48*, (SHKS arkiv).
13. *Statens håndverks- og kunstindustriskole, årsmelding 1946–47, samt i minneord for Arne Vesterlid, Statens håndverks- og kunstindustriskole, årsmelding 1962–63*, (SHKS arkiv).
14. *Statens håndverks- og kunstindustriskole, årsberetning 1976–77*, (SHKS arkiv).

An institution in constant motion

Mathilde Sprovin
*Art and architecture
historian*

The Drawing School of Christiania (Tegneskolen i Christiania) was established in 1818. In 1888, it changed its name to The Royal Norwegian Art and Crafts School of Christiania (Den kgl. norske Kunst- og Haandverksskole i Christiania), and in 1911 to The National Academy of Art and Craft Industry (SHKS). Today the school is part of Oslo National Academy of the Arts (KHiO) and The Oslo School of Architecture and Design (AHO). KHiO and AHO can therefore celebrate 200-years together in 2018.

The Drawing School is the first official school for aesthetic education in Norway, but before it was established there were a few different schools that offered drawing lessons. The most important one was The Harmonious Academy Drawing School (Det harmoniske akademis tegneskole), established in Bergen in 1772, and Ludvig Mariboegs Drawing School (Ludvig Mariboegs tegneskole), established in Christiania in 1812. Both schools were disbanded after only a few years in operation. Despite being short lived, they were important, as they actualised a need for drawing education for craftspeople and the possibility of an art education in Norway.

The first written material made as an anniversary celebration for The Drawing School was done for the 100th anniversary. The introduction to this book reads: "The Drawing School was from its foundation [...] not just an educational establishment, but a focal point for all artistic work in Norway."¹ The nation was young, with little aesthetic expertise, and lacked art institutions that were worthy of a national state. This is why The Drawing School's directors and teachers were crucial to the foundation also of other important artistic institutions, such as The National Gallery and Christiania Art Society (Christiania Kunstforening), both founded in 1836, as well as the National Trust of Norway, established in 1844.

The Drawing School of Christiania was established during a transitional time for Norway around the time of its constitution in 1814. An official school for aesthetic education was a national

issue. It was important to make sure the country had skilled craftspeople, as well as offering education for those who wanted to become artists and architects. Norway was being forged as a nation and there were many public tasks that had to be completed.

The three occupational groups: Craftspeople, artists, and architects were all trained at The Drawing School. The teaching was based on that of Europe's art academies, which were focused on drawing. The academies originally had a "didactic" role. Through drawing lessons the craftsmen were familiarised with artistic principles they were meant to transfer to the practice of craft and industry in Norway.

During the 1800s, the main role of the art academies was to educate artists. Norway was less advanced in terms of this development and the history of The Drawing School shows a fluctuation in accommodating craftspeople compared to artists and architects. This continued until the 1950s, and in hindsight we can see that this was never completely settled—was it a school for craftspeople or for artists?

The Drawing School's earliest rules followed the ideals of the art academies and the students had to "copy hand drawings or copper plates".² In the more advanced art classes they gave lessons



in drawing human figures, mainly from gypsum models.³ In the last half of the 1800s the education was more suited to craft apprentices.

The craft guilds had to be disbanded according to new craft law in 1839. The law stated that you had to have “expertise in drawing” to get a craft certificate or a master’s certificate.⁴ The changes for the craftspeople coincided with industrialisation in Christiania. As part of this development, The Drawing School introduced new rules in 1869.⁵ The education had to be suited to craft apprentices and technicians to a much larger degree. The lessons for advanced free hand drawing and designing were removed. The regulations therefore marked a discontinuation of the ideals of the academies, which had ruled until then. Just as it looked like the darkest hour for art education had begun, the tide suddenly turned. In the 1870s artists and architects began to make up the majority of students at the school⁶ and female students flocked to the place. It was again time for change.

Women in Norway got the right to take middle school exams in 1876, while the right to take the high school exam came in 1882. The Drawing School of Christiania gave female students access even earlier than this. Already in 1870, the school introduced *Drawing for Ladies*, modelled on The Swedish Society of Crafts and Design,⁷ while *Course for the Education of Teachers and Lady Teachers in Drawing* started in 1887.⁸ Women must have been thirsty for an education, as the student registrations show full classes. The two drawing courses were, however, only classes for women. Female students soon joined the school’s other classes, and especially the Ornament Class taught by architect Herman Major Schirmer, as a central figure in the history of The Drawing School. Schirmer and Julius Middelthun shaped the development of the school towards the end of the 1800s. Both of them pushed for the school to be run according to academy principles.

Julius Middelthun was employed as a teacher of freehand drawing from 1869. In addition to the basic drawing education, he used the collections of the National Gallery and live models for the advanced classes.⁹ Middelthun attracted almost all the Norwegian art students at the time, such as Christian Krohg, Theodor Kittelsen, and Mathias Skeibrok to mention just a few.¹⁰ This education gave The Drawing School a place in art history, which wasn’t the intention of the authorities.

In addition to training artists, the European art academies educated architects. Schirmer’s efforts on behalf of the architecture students was of great importance to The Drawing School. He taught the principles of Classicism, in line with academy education, but also Norwegian building design history, which he became known for afterwards. In the summer time, he organised field trips for

the students to the valleys in the east country, where they drew and measured several churches and farm houses. These trips greatly influenced the development of Norwegian architecture around the year 1900.

Despite the efforts of teachers such as Schirmer and Middelthun, The Drawing School never became an art academy. Towards the end of the 1800s, Norwegian artists frequented the Bergslien School of Painting, but this didn’t cover the needs of a national art education either. At the start of the 1900s the Association of Visual Artists (Bildende Kunstneres Styre) therefore took the initiative to found an art academy, decreed in parliament in 1908. The academy had three classes: life drawing, painting, and modelling. The classes had live models.

When the academy was established, The Drawing School had moved into a new school building in Ullevålsveien 5. This was a modern school building completed in 1905. Next door was the Norwegian Museum of Decorative Arts and Design. The museum’s collections were used in the school’s lessons. The academy also wanted to reside in the school building. This proposition was turned down by SHKS and the academy had to use the draughty attic floor of a building that faced Stortorvet in the early years. Almost 80 years would pass before the two schools were joined as one. History might have been different if they had resided in the same building from the start, but that’s just idle speculation.

In 1912, the architect Henrik Bull became the new director of SHKS. The same year, new rules came into force.¹¹ Despite the academy being established, the new rules for SHKS had a bearing on the artistic subjects. The ambivalence surrounding the role of the school as an educational institution for either craftspeople or artists continued into the new century.

Bull was replaced as director by the goldsmith Jakob Prytz in 1934. Prytz hired several known artists and architects as teachers, such as Carl von Hanno and Per Krohg in the free hand classes, while the architect Arne Korsmo taught the newly established furniture class from 1935 and Knut Knutsen for the design class, established in 1937. A few years later, in 1939, a new plan for the school was put in place. This gave more room for workshop education. In addition to drawing classes, the students were given practical lessons in craft, as well as the possibility to make models and experiment with different techniques and materials.¹² The ideals came from the Bauhaus school in Germany. And then the war came.

SHKS remained open during the whole of the war. The war years constituted a period of little activity for the school, with time spent on in depth study instead. However, there must have been

a tense atmosphere in the school building. Even though the school continued running, the Norwegian Museum of Decorative Arts and Design was occupied by German soldiers. Moreover, some teachers and students were part of the resistance, and others faced dire consequences because of their ethnicity, such as the Austrian Jewish art student Ruth Maier. Like so many other Jews in Norway, she was deported on the SS Donau to Auschwitz on 26th of November 1942. She died in the gas chamber on 1st December of the same year.

When peace came in spring of 1945, the German soldiers packed up and left Norway and the Norwegian Museum of Decorative Arts and Design. The tactic of burning the ground behind them had almost obliterated the Northern territories and there was a great need to rebuild. At SHKS *Crisis Course for Architects Affected by the War* was established in the summer of 1946, as a measure to meet the need for architects and planners.¹³ Several of the well-known post-war architects were students here, such as Sverre Fehn and Geir Grung, to mention a couple. The course was formalised as the State Architecture Course, run by SHKS until 1961. At this point the architecture education was split off and The Oslo State Architecture School (Statens arkitektkskole i Oslo) was established.

The architecture department in Oslo placed the architect course under SHKS. But while the architects became part of the system, the Oslo Apprenticeship School (Oslo lærlingskole) was established in 1953 and crafts were pushed out by SHKS. Many people felt it was about time—150 years of drawing classes for craft apprentices had come to an end. SHKS could now focus on its reputation as a school for art and design.

Commitment and work towards status as an academy characterised the 1970s. There was a desire to be seen as on the same level as the

Norwegian Academy of Music, The National Academy of Arts, and The School of Architecture and Design. An enquiry and to a large extent a tug of war between SHKS management and the ministry culminated a 300-metre fire breathing dragon. The dragon was made by the school’s teachers and students. On 1st December 1976, it went from the school building in Ullevålsveien, down Universitetsgaten and passed the Parliament, before finishing outside the Government offices in Regjeringskvartalet. How much is due to the dragon nobody knows, but the result was in favour of SHKS and the school was given academy status in 1977.¹⁴

Changes in status and organisation didn’t stop in 1977. Repeated public need for mergers had consequences also for SHKS. KHiO was established August 1st 1996. This was an amalgamation of SHKS, The Norwegian National Academy of Fine Art, The Norwegian National Academy of Theatre, The Norwegian National Academy of Opera and The Norwegian National Academy of Ballet. A few years later plans were made to house them together. In the summer of 2010, after 100 years in the venerable school building in Ullevålsveien, SHKS moved to newly fitted out premises in the old Seilduksfabrikken on the river Aker.

The history of The Drawing School, later SHKS and now KHiO and AHO, shows a developing aesthetic educational institution. It changed according to societal needs, but also had a steadfast character, where directors and teachers had clear ambitions for the school’s development and future. The story continues with the recent history of the school being characterised by trying to achieve status as an academic institution, a status the school was given in its anniversary year 2018. The development around artistic work and education doesn’t stop. The changes in our time are part of a well-established tradition—an institution in constant motion.

1. Anders Krogvig. *Fra Den Gamle Tegneskole. Kristiania: Steenske Forlag, 1918, 7.*

2. *Kongeligt Reglement af 7de October 1822 for Den Kongelige Tegne- og Kunstscole i Christiania.* Christiania: Wulfsbergste Bogtrykkerie, 1822, § 24, 12.

3. *Ibid*, § 29, 15.

4. *Lov, angaaende Haandværksdriften. Stockholms Slot den 15de Juli 1839.* Christiania: Chr. Grøndahl, 1839.

5. *Plan for den Kongelige Tegneskole i Christiania.* (Approbert ved kgl. Res. af 6te Marts 1869). Archive from The National Academy of Art and Craft Industry (SHKS), SAO/A- 10583, stored at Arkivverket.

6. Mathilde Sprovin. *Tegneskolen i Christiania – en norsk arkitekturutdannelse blir til*, PhD-avhandling. Oslo: AHO, 2017, 77–92.

7. *Beretning om den kgl. Tegne-Skoles Virksomhed i Skoleaaret fra 1ste Juli 1870 til 30^{de} Juni 1871.* Archive from SHKS.

8. *Aarsberetning fra Den kgl. norske Kunst- og Handværksskole i Christiania 1886–87.* Christiania: J. Chr. Gundersens Bogtrykkeri, 1887. Archive from SHKS.

9. *Notits Bog Kopierede i National-Galleriet og Den Kgl. Tegneskole.* Archive from SHKS.

10. *Klasseprotokoller Frihaandsklassen 1869–1883, samt Innskrivingsprotokoller 1869–1895.* Archive from SHKS.

11. *Statutter og undervisningsplaner for Haandverks- og Kunstindustriskolen i Kristiania, 1912.* Archive from SHKS.

12. *Brukskunst, undervisning. Nordisk utstilling, SHKS 1818–1948/Årsberetning 1947–48.* Archive from SHKS.

13. *Statens håndverks- og kunstindustriskole, årsmelding 1946–47, samt i minneord for Arne Vesterlid, Statens håndverks- og kunstindustriskole, årsmelding 1962–63.* Archive from SHKS.

14. *Statens håndverks- og kunstindustriskole, årsberetning 1976–77.* Archive from SHKS.





Vanessa Baird (f. 1963)
Kunstner
SHKS: 1982–1985
Statens Kunstakademi: 1988–1991

Vanessa Baird (b. 1963)
Artist
SHKS: 1982–1985
Norwegian National Academy of Arts: 1988–1991

Autoritet i det frie rommet

Før vi møtes på en kafé på St. Hanshaugen, har Vanessa Baird sendt meg en tekstmelding: «Skal vi ta en morgenkaffe og snakke om det som var og er borte, og om hvorfor det gikk så galt bak den tunge døra i Ullevålsveien?» Baird, som i dag er en av landets mest anerkjente tegnere, ble i sin tid kastet ut fra SHKS. Da hun kommer til kafeen, har hun med seg en pose full av maskinskrevne varselbrev med skolens brevhode, og lange håndskrevne støtteerklæringer.

– SHKS er et rart kapittel i livet mitt. Jeg hadde ikke fylt 18 ennå da jeg søkte, og var egentlig for ung, men så kom jeg inn likevel. Følelsen av å åpne den døra for første gang var enormt stor. Jeg husker alle detaljene: høyden under taket, mosaikken langs kantene i de lange gangene, disse noble bygningene som fortalte om alt det jeg skulle bli en del av. Men da jeg kom innenfor, ble det mørkt, sier Baird.

Ettersom hun ikke malte, startet Baird på Grafisk avdeling og bokillustrasjon, et dårlig sted for en som er «hardcore dyslektiker». Til å begynne med hadde Baird lett for det, tegnet ustanselig til sent på kvelden, og fylte korridorene med førti meter lange veggtegninger («ja, jeg var gigantoman den gang òg»). Men hun fikk stadig oftere advarsler om manglende innleveringer.

– Det var jo påfallende at jeg unngikk alt som hadde å gjøre med grafisk design, setting av typografi, skriftlige innleveringer. Jeg jobbet hele tiden, men ikke med det skolen ønsket. Det må jo ha vært en fortvilet situasjon, for det var en gammel type skole, ikke sant, de gikk nærmest rundt med lagerfrakker, og vi hadde en dypt religiøs avdelingsleder som gikk med cowboyhatt, og som spilte trekkspill på kontoret. Det ble veldig stygt. Jeg fikk avslutte

det tredje året mot at jeg ikke kom tilbake, og det ble en åpen konflikt med et veldig høyt aggresjonsnivå, sier Baird, og viser frem fotokopier av fagtidskriftet Bulletin med hissige innlegg fra SHKS-ansatte.

Så du fant støtte i noen av de ansatte på skolen?

– Ja, redningen var at noen av lærerne så meg. Da jeg hadde fått brev om at jeg måtte komme meg ut av skolen, gikk jeg opp til Niclas Gulbrandsen. Det var like før jul, og vi sto og så på tunge snøflak som falt ned i gården. Han sa: «Vanessa, nå tar jeg sommerferie» – han jobbet bare høstsemesteret – «men du kan ringe meg når som helst.» Det er jeg så jævlig takknemlig for. De andre satt der med sine gygne snitt og sine ordensregler, men han blandet seg ikke så lenge det jeg gjorde var bra.

1980-tallet var vel en brytningstid, og dette var et regime som vaklet idet samfunnet endret seg?

– Ja, utenfor var det så mye som skjedde, det åpnet rockeklubber, det var masse aggresjon, man malte med fluoriserende farger og spraylakk. Konflikten handlet jo ikke om meg, men om et system som gikk i oppløsning.

Takket være de to engelske SHKS-ansatte, lærerne Bernard Blatch og Alan Mackenzie-Robinson, kom Baird seg til Royal College of Art i London. Hun reiste over med flere kilo med kulltegninger, og fikk komme inn som hospitant, og senere som fullverdig student. Men da hun kom tilbake til Norge og startet på Kunstakademiet, møtte hun igjen motstand, denne gang av estetiske grunner, forteller hun.

– Jeg har alltid slitt med at arbeidet mitt blir sett på som altfor litterært. Professorene på akademiet var mine motparter, de var regelbundne, analytiske, og hadde et teoretisk forhold til faget. Jeg ble fortalt: «Man kan ikke tegne med maling!» «Du forstår

ingenting om farge!» En annen kvinnelig professor sto og skrek at vi aldri måtte få barn fordi det sto i veien for karrieren. Hvorfor skulle det være sånn? Alle de jeg elsker, bruker sitt eget liv som materiale. Vi søker oss jo til kunsten fordi det ligger et løfte om frihet der. Derfor blir det så tydelig når det autoritære kommer inn i dette rommet.

Er det noe igjen av denne motstanden mot det narrative og personlige i kunsten i dag?

– Nei, hemningene på det området er løst opp nå. Jeg har vært heldig; venter du lenge nok, kommer tingene til deg. Jeg er en banal person, jeg tenker: De tok feil. Jeg vant. –SJH

Authority in the free room

BEFORE WE MEET UP for a coffee in St. Hanshaugen, Vanessa Baird sends me a text message: “Let’s have a morning coffee and talk about the past and why everything behind that heavy door in Ullevålsveien went so wrong?” In her day, Baird—who is now one of the country’s most respected illustrators—was kicked out of SHKS. When she arrives at the café she brings with her a bag full of typewritten warning letters with the school’s letterhead, and long handwritten declarations of support.

—SHKS is a strange chapter in my life. I wasn’t even 18 when I applied, and was actually too young, but I got in all the same. To be opening that door for the first time was a huge deal. I remember all the details: the height of the ceilings, the mosaic along the edges of the long corridors, these noble buildings telling me everything I was trying to become a part of. But once I came inside, things darkened, says Baird.

As she didn’t paint, Baird began with book illustration in the Printmaking Department, the wrong place for a “hardcore dyslexic”. Initially, it came easy to her, drawing continuously until late in the evening and filling the corridors with forty-metre-long wall drawings—“yes, I was

a megalomaniac then too”—but she was receiving more and more warnings about missed deadlines.

—It was obvious that I was avoiding everything that had to do with graphic design, typographical setting, and written assignments. I was working all the time, just not on what the school wanted me to work on. Because it was an old-style school, though, it was always bound to be a hopeless situation—they were virtually walking around in smocks, and we had a deeply religious head of department who would go around in a cowboy hat and play the accordion in his office. It turned really ugly. I was only allowed to finish the third year if I promised not to come back, and it turned into an open conflict with an extremely high level of aggression, says Baird, showing me

photocopies of the academic journal *Bulletin*, featuring hot-tempered contributions from scademy staff.

So, you got support from some of the staff at the school?

—Yes, my salvation was that some of the teachers understood me. After I had received the letter telling me I had to leave the school, I went up to see Niclas Gulbrandsen. It was just before Christmas and we were standing there watching heavy snowflakes falling in the yard. He said, “Vanessa, I’m going on summer holiday now”—he only worked in the autumn semester—“but call me whenever you like.” I am so fucking grateful for that. The others were sitting there with their Golden Ratio and their rule-books, but he didn’t get involved as long as I was doing good work.

The 1980s were a period of upheaval. Was this a regime that was shaken by the social changes?

—Yeah, outside a lot was happening, rock clubs were opening, there was a lot of aggression, we would paint in fluorescent colours and spray paint. The conflict wasn’t about me, but rather about a system that was falling apart.

Thanks to Bernard Blatch and Alan Mackenzie-Robinson, the two English members of staff at the academy, Baird got in to the Royal College of Art in London. She travelled there with several kilos worth of charcoal drawings and was admitted as a visitor, later as a full student. When she came back to Norway and started at the National Academy of Arts, she once again encountered resistance, this time on aesthetic grounds, she tells me.

—I’ve always struggled with my work being seen in far too literary a way. The professors at the academy were my rivals, they were rule bound, analytical, and had a theoretical relationship to the subject. I was told: “You can’t draw with paint!” or “You know nothing about colour!” Another female professor screamed that we should never have children because it would get in the way of our careers. Why does it have to be like that? All the artists I love use their own lives as inspiration. We come to art because there’s a promise of freedom here. That’s why when authority enters this space, it’s so palpable.

Is there anything left of this resistance to narrative and personal themes in art today?

—No, those old inhibitions have disappeared now. I’ve been lucky; if you wait long enough, things will turn your way. I’m a trivial person, I think: They were wrong. I won. –SJH





Ahmed Umar (f. 1988)
Kunstner
KHIO: 2011–2016

Ahmed Umar (b. 1988)
Artist
KHIO: 2011–2016

Friheten til å skape

tidlig hvis jeg fortsatte å bo i Sudan. Anbefalingen jeg fikk, var at hvis du skal leve et trygt liv, må du dra ut av Sudan, og helst til Norge.

I hjemlandet hadde han uttrykt seg mest gjennom maling. Etter å ha gjort litt research på skoler, fremsto KHIO som den beste for hans interesser. Målet var å komme inn på skolen innen tre år – og det skjedde.

– Jeg var usikker på hvilken avdeling jeg skulle velge. Jeg søkte til grafikk, fordi det var det jeg hadde mest lyst til å lære, men tok også kurs på tvers av avdelingene. Heldigvis var lærerne veldig oppmuntrende. Det var en slags frihet jeg ikke var vant til. Før jeg kom til Norge og KHIO, handlet det meste om kontroll av tanker, handlinger og sensur. Jeg har vokst opp i et samfunn hvor alt teller og hvor det var altfor lite rom til et «jeg». Derfor var det ganske utfordrende å frigjøre seg og ta egne valg. Det begynte allerede med opptaksprøven, der temaet var helt fritt. De to første årene var også ganske tøffe. Jeg har arbeidet mye med å lære meg å stå for mine tanker, og ble selvfølgelig inspirert av medstudenter og lærere.

Et av de første prosjektene ble en stor etsning som Umar laget i løpet av en natt, til ære for sin far, etter å ha fått kjeft av noen landsmenn for å ha grått da han fikk beskjed om at faren var død. Et av de beste minnene fra skolen ble kurset «Larger Than Life», med Irene Nordli, hvor han laget en okse som var 2,5 meter lang og 1,45 meter høy.

– Jeg valgte også en veldig krevende glasar, som heter okseblod, og brukte et år på å utforske ulike teknikker. Det at jeg, som ikke hadde erfaring med keramikk, ble veiledet til å gjennomføre prosjektet, var stort. Beskjeden var hele tiden: Du klarer det, bare jobb på. Jeg var skikkelig hyper og jobbet

– JEG HAR ALLTID villet bli kunstner, sier Ahmed Umar. Men jeg vokste opp i et samfunn hvor det er nesten umulig å leve som det.

Folk i hjemlandet Sudan hadde andre prioriteringer, det viktigste var å få mat på bordet, og han ble sterkt kritisert for sitt ønske om å bli kunstner. Han skulle velge et yrke som var lønnsomt og hadde status, men han ønsket ikke å bli noe annet enn kunstner.

I 2008 kom han til Norge som politisk flyktning. Siden har han prøvd å bygge et narrativ rundt sitt tidligere liv – uten påvirkning av sensur eller redsel.

– Religionen er det som har påvirket livet mitt mest. Mine arbeider er en slags utforskning av hvordan gamle tradisjoner kan påvirke vår natur og våre oppfatninger om hverandre. Hvordan et menneske kan elske eller hate noen basert på to linjer i en bok.

Hva var det som fikk deg til å søke deg til Norge?

– Følelsen av å være sviktet. Ulike hendelser gjorde det klart at jeg ikke kom til å ha noen støttespillere eller noen jeg kunne henvende meg til idet jeg ble avslørt som homofil. Jeg var isolert og deprimert, hadde problemer med politiet på grunn av ytringene og utseendet mitt. Jeg følte at mitt liv ville ende

dag og natt. Det å bygge oxen er noe av det beste jeg opplevde på studiet. Jeg inviterte hele skolen til å komme og se på da jeg åpnet ovnen etter brenningen. Heldigvis gikk det bra.

Prosjektene dine er ofte reaksjoner på noe som har skjedd deg. Hva var bakgrunnen for performansen «If you no longer have a family, make your own in clay»?

– Vi har et ordtak i Sudan som sier: Hvis din venn er ond mot deg, er det like bra å ha en venn i leire. KHiO var det første stedet hvor jeg var helt åpen om hvem jeg er. Så jeg bestemte meg for å ta det videre og kom ut av skapet i Migrapolis på NRK. Episoden førte til at en del nærstående, bekjente og mange Facebook-venner begynte å boikotte meg. Jeg reagerte med å lage leirfigurer av dem, og endte opp med cirka 230 figurer.

Under «60 minutter» på Galleri Seilduken satte jeg dem opp i et mørkt rom lyssatt med små telys mellom figurene. Figurene var delt i forskjellige grupper, som symboliserte hendelser fra mitt eget liv. Det var veldig sterkt.

Hva er det viktigste du har fått med deg fra skolen?

– Mot. Å tenke kritisk, å takle kritikk; kontakter, og mange venner. Jeg er også blitt bevisst på mine egne kvaliteter. –LB

The freedom to create

—I’VE ALWAYS WANTED to be an artist, says Ahmed Umar, but I grew up in a society where it’s almost impossible to live like that.

People in Sudan, his homeland, had other priorities, the most important issue was to put food on the table, and he was harshly criticised for his dream of becoming an artist. He should have chosen a profession that brought money and status, but he didn’t want to be anything other than an artist.

He came to Norway in 2008 as a political refugee. Since then he’s tried to build a narrative around his former life—without the influence of censorship or fear.

—Religion has been the biggest influence on my life. My work is a kind of

exploration of how old traditions can influence our nature and our perceptions of each other. How two sentences in a book can make a person love or hate another.

What made you choose Norway?

—I felt betrayed. A series of events made it clear that there was nobody to help me, and nobody to turn to, after being outed as gay. I was alone and depressed, and had problems with the police because of my opinions and the way I dressed. I felt that life would be over soon if I continued living in Sudan. The advice I was given was that if you want to live life in safety, you’ll have to leave Sudan, preferably for Norway.

In his home country, he’d mostly expressed himself through painting. After researching schools, KHiO emerged as the best fit for his interests. The goal was to get accepted by the school within three years—and he made it.

—I was unsure which department I should choose. I applied to Printmaking because that’s what I really wanted to learn, but I also took courses across departments. Luckily the teachers were very encouraging. It was a kind of freedom I wasn’t used to. Before I came to Norway and the academy, most of my life was about controlling

my thoughts and my actions, and self-censorship. I grew up in a society where everything counts and where there’s no room for an “I”. So, it was quite challenging to liberate myself and to make my own choices. It started with the entrance exam, where the subject was completely open. The first two years were also quite tough. I’ve worked hard to learn how to stand up for my own opinions, and was of course inspired by fellow students and teachers.

One of his first projects was a large etching in honour of his father, which Umar made over the course of a single night after getting yelled at by some of his countrymen for crying when he was told of his father’s death. One of his best memories from the school was the course “Larger Than Life”, with Irene Nordli, where he created an ox that was 2.5 metres long and 1.45 metres high.

—I also chose a very demanding glaze called ox blood, and spent a couple of years experimenting with different techniques. That I—as someone who had no experience with ceramics—got the support to carry out the project was a great thing. The whole time, the message was simply, you can do it, just keep on working. I was really hyper and worked day and night. Building the ox was one of the best things I did during the course. I invited the whole school to come and watch when I opened the kiln after the firing. Luckily it went well.

Your projects are often reactions to something that’s happened to you. What was the background to the performance “If you no longer have a family, make your own in clay”?

—We have a proverb in Sudan that says: If a friend treats you badly, you might as well have a friend in clay. The Academy was the first place I was completely open about who I was, so I decided to take it further and come out of the closet on the TV program *Migrapolis* on NRK. The episode led to quite a lot of close friends, acquaintances and many Facebook friends boycotting me. I reacted by making clay figures of them, ending up with about 230 figures. During *60 Minutter* at Galleri Seilduken I placed them all in a dark room, lit up by small tea lights between the figures. They were divided into different groups symbolising events from my own life. It was very powerful.

What’s the most important thing you’ve taken away from the school?

—Courage. Critical thinking, dealing with criticism; contacts, and many friends. I’ve also become more aware of my own qualities. –LB



Fra naturhage til plantasje



Jan Olav Jensen (f. 1959)
Børre Skodvin (f. 1960)
Arkitekter
AHO: 1978–1985 og 1982–1988

Jan Olav Jensen (b. 1959)
Børre Skodvin (b. 1960)
Architects
AHO: 1978–1985 and 1982–1988

– ALTSÅ, NÅ HØRES det kanskje ut som om vi sier at AHO var mye bedre før, men, sier Jan Olav og trekker på det.

– Altså...

Ja, var den det, da?

– Det du kan si, skyter Børre inn, – er at i dag skal alt *organiseres* på en helt annen måte enn på 80-tallet. Administrasjonen, som pleide å være på fire personer, er i dag større enn den vitenskapelige staben. Skolen er på en måte preget av den samme engstelsen som hele Norge lider under etter at vi fikk penger, at vi er redde for alt mulig. Det er nesten hjelpåbud på skolen i fall man skulle få en blyant i hodet. AHO har et fint bygg med fine verksteder, for all del, men ...

– Du kan si at det har gått fra å være en naturhage på 1980-tallet, til å bli en plantasje i dag, sier Jan Olav. Det er gartnere som optimaliserer vekst, det er mye mer striglet enn tidligere. Da jeg gikk på skolen, visste vi veldig godt hva alle de ansatte gjorde og egentlig hvem alle elevene var. Senere har jeg vært 14–15 år i lærerstaben og aner ikke hvem som gjør hva.

De har godt grunnlag for å uttale seg, Jan Olav og Børre. Som studenter uten egentlig å være studiekamerater gikk de på AHO med tre års mellomrom mens skolen fremdeles lå i en gammel bygård i St. Olavs gate.

Siden arbeidet begge på arkitektkontoret til NSB på starten av 90-tallet, før de etablerte

Jensen & Skodvin Arkitekter, som raskt ble et av landets ledende kontorer. Begge har imidlertid vært kontinuerlig involvert i AHO, Børre som verkstedsleder, professor og leder for institutt for arkitektur, Jan Olav både som lærer på ulike kurs og gjennom et professorat han fikk i 2004 og fremdeles innehar.

Vil dere si at skolens endrede struktur og administrasjon har gjort at det faglige har forandret seg?

– Den faglige profilen vil til enhver tid være et produkt av folkene som er på institusjonen, sier Børre. – Jeg pleier å si at AHO er en sånn stor italiensk suppegryte, der man spiser litt en dag, slenger i noen nye ingredienser den neste, slik at skolen blir en langsom metamorfose.

Jan Olav forteller også om en langvarig diskusjon om hvorvidt man skal fjerne seg fra det han kaller «Lehrstuhl-prinsippet», der lærekreftene selv definerer innholdet i undervisningen, fremfor en strammere og mer personuavhengig læreplan.

– Under Karl Otto Ellefsens periode som rektor, der han definerte AHO som en eliteskole, arbeidet han ut fra at det å få de beste folkene også fordret at de fikk frihet til å drive undervisningen på sin måte. Men det er ikke noen entydig enighet om at det skal fortsette slik.

Rent faglig da, kan man snakke om en «Oslo-skole» i norsk arkitektur, også slik dere kjenner feltet fra arbeidslivet?

– Jeg tror det, sier Jan Olav. – Og for å finne den, må vi se på hele det norske samfunnet og en horisont som strekker seg mye lenger tilbake enn etableringen av AHO i 1945.

Han beskriver en «folkearkitekturtradisjon» som står litt i kontrast og opposisjon til en monumentalarkitektur, som har vært arkitektenes primære domene.

– Og her har det blitt en ganske interessant utvikling av undervisningen på AHO, der tilnærmingen til folk som Knut Knutsen, Wenche Selmer og Are Vesterlid på den ene siden smeltet sammen med den til Sverre Fehn og for så vidt Christian Norberg-Schulz på den andre. Det har å gjøre med så enkle ting som at man endrer huset slik at det passer til tomten, ikke omvendt. Og det er ikke noen opplagt ting om man ser lenger sør i Europa.

– Det er ikke sikkert man kan kalle det «Oslo-skolen», kanskje det er norsk, kanskje det er skandinavisk, supplerer Børre. – Men jeg husker fra skoletiden at det som foregikk med postmodernismen og dekonstruktivismen, som var sentralt ute i verden på 80-tallet, var noe vi observerte med distansert nysgjerrighet og en grad av immunitet.

Han peker på at det på en måte er trist at Norge er så perifert at man går glipp av internasjonale trender – men at det også ligger en styrke her.

– Det du får, er en *kontinuitet* over veldig lang tid i måten å tenke arkitektur på. Og i den kontinuiteten ligger også AHOs identitet. –GB

Italian casserole where you eat a little one day and throw in some new ingredients the next, so that the school is always in a slow metamorphosis.

Jan Olav also talks about a long-term debate on whether the school should distance itself from what he calls the “Lehrstuhl principle”, where the teaching staff defines the content of the teaching, rather than a stricter teaching plan that’s less dependent on the individual.

–During Karl Otto Ellefsen’s period as rector, he defined AHO as an elite institution, he reasoned that attracting the best people also meant that they got the freedom to teach in their own way. But there’s no clear agreement that it should continue like this.

So, from an academic perspective, can we talk about an “Oslo School” in Norwegian architecture in the work arena, too?

–I think so, says Jan Olav. –And in order to find it, we have to look at the whole of Norwegian society and a horizon that stretches much further back than the founding of AHO in 1945.

He describes a “folk architecture tradition” that is in contrast to and at odds with monumental architecture, which has been the architects’ primary domain.

–And this has led to an interesting development in the teaching at AHO, where on the one hand the approach of people such as Knut Knutsen, Wenche Selmer, and Are Vesterlid has melded together with Sverre Fehn’s and to a certain extent Christian Norberg-Schulz, on the other. It’s about simple things like changing the building to suit the plot, not the other way around. And this isn’t that obvious if you look further south in Europe.

–I’m not sure you can call it “the Oslo School”; maybe it’s Norwegian, maybe Scandinavian, adds Børre. –But I remember from my school years that what was going on in postmodernism and deconstructivism—which was central to the wider world in the eighties—was something that we observed with distant curiosity and a degree of immunity.

He points out that it’s sad in a way that Norway is so peripheral that we miss out on international trends—but also that there’s a strength in it.

–What you get is a *continuity* over a long period of time in the way of thinking about architecture, and AHO’s identity is also in that continuity. –GB

From the garden to the plantation

—WELL, MAYBE it sounds like we’re saying that AHO was much better before, but ..., says Jan Olav, spinning it out.

—But ...

But was it?

—What you could say, Børre interjects, —is that today everything needs to be *organised* in a completely different way than in the eighties. Today the administration, which used to be four people, is larger than the research staff. The school is in a way marked by the same anxiety that the whole of Norway suffers from after we got rich—that we’re scared of everything. You almost have to wear a safety helmet at all times in case a pencil falls on your head. The school has a beautiful building with great workshops, of course, but ...

—You could say that it’s gone from being a garden in the eighties to being

a plantation today, says Jan Olav. Gardeners optimise the growth. It’s way more polished these days. When I was at the school we knew what all the staff did and even who all the students were. Later on, I’ve been a part of the teaching staff for 14–15 years and have no idea who does what.

Jan Olav and Børre know what they’re talking about. As students who were never contemporaries, they both attended AHO within the space of three years while the school was still located in an old block of flats on St. Olavs gate.

Later, they worked at NSB’s architect’s office at the beginning of the nineties, before starting Jensen & Skodvin Arkitekter, which quickly became one of the country’s leading firms. However, they’ve also continued being involved in the school. Børre as head of workshops, professor and the head of the Institute for Architecture. Jan Olav has taught several courses and in 2004 he received a professorship, which he still holds today.

Would you say that the school’s changed structure and administration means that the academic side has changed?

—The academic profile will always be a product of the people who are a part of the institution, says Børre. —I usually say that the school is like a huge





Irma Salo Jæger (f. 1928)
Kunstner
SHKS: 1954–1957
Statens Kunstakademi: 1958–1961

Irma Salo Jæger (b. 1928)
Artist
SHKS: 1954–1957
Norwegian National Academy of Arts: 1958–1961

DA IRMA SALO JÆGER begynte på SHKS i 1954, hadde hun allerede en magistergrad i kunsthistorie fra Helsinki og scenografistudier ved Kunstakademiet i München bak seg. Derfor sto flere muligheter åpne for henne da hun kom til Oslo som 25-åring. Men hun hadde alltid malt, og det ble billedkunsten hun satset på. Det var et godt valg, sier hun i dag. Jæger gikk videre til Statens kunstakademi i 1958, og etablerte seg i løpet av 1960-tallet som en av de fremste representantene for det abstrakte modernistiske maleriet i Norge.

Jæger kom til SHKS som hospitant og gikk der i to år. Hun kunne plukke fra de fagene som var viktige for henne, som frihåndstegning, modellering og ornament, og hun fikk arbeide på verkstedene til både metallgrafikk og maleravdelingene. Hun fremhever særlig tegneundervisningen til maleren Finn Faaborg.

– Jeg var heldig som fikk Faaborg som lærer i «Frihånd III». Han hadde dyptgående innsikt i det visuelle, og brukte fantasieggende metaforer. «Lytt til formen», sa han – et godt råd. I en billedkunstners arbeid er intuisjon og sansing nødvendig, men det finnes ingen direkte oppskrift for å lære dette, og det har alltid vært et problem å få ateliertradisjonens overleveringer inn i en skoleform. Og proporsjonslære, som er et uunngåelig grunnlag for visuell orientering og formforståelse, har blitt sett på som et esoterisk tema. Men i frihåndstegning med modell på SHKS tok man høyde for dette ved

å tegne på halvannen meter høye ark; dermed lærte vi så å si naturens lovmessighet gjennom vår egen kropp, og sensitiviteten ble satt på prøve. Jeg er overbevist om at denne form for undervisning er viktig også i dag.

Jeg har lest at professorene på Kunstakademiet underviste gjennom «korrigering»; de gikk omkring og rettet på arbeidene til studentene mens de malte etter modell. Var det slik også på SHKS?

– Ja, men mens vi på SHKS tegnet akt, gikk vi over til å male akt på akademiet, da kom fargen inn, og da ble det med ett noe ganske annet. Men i maleklassen på SHKS var det også meget god verkstedundervisning. Vi spente opp papir på store blindrammer, og lærte hvordan man bruker ulike slags virkemidler for å male. Og så var det teoriundervisning i farge – de kunne sin Bauhaus! Jeg har fortsatt øvelsene jeg gjorde der, sier Jæger. I biblioteket har hun flere arbeider fra SHKS-tiden hengende på veggen, både fargesirkler og tegninger av skjeletter – en annen øvelse man gjorde der.

I Jægers malerier er det tydelige affiniteter til Bauhaus-lærere som Paul Klee og Josef Albers, så denne undervisningen har åpenbart vært viktig for henne.

Kjente du til Bauhaus fra tidligere?

– Selv om jeg allerede hadde en kunsthistoriegrad, tror jeg det først var på SHKS jeg ble kjent med det. Tenk på alt det jeg fikk lære i løpet av

disse årene: de grafiske teknikkene, å sette opp skulptur, lære om kroppens beskaffenhet gjennom frihåndstegning, og fargelære. Da jeg begynte på akademiet, hadde jeg lært nok til å jobbe på egen hånd.

Jæger er bekymret for retningen kunstutdannelsene har tatt, særlig i teoriundervisningen. Da hun selv ble professor på Kunstakademiet i 1986, ønsket hun å videreføre og utdype undervisningen hun i sin tid hadde fått på SHKS. Selv om skolen da var i ferd med å bli «tatt av postmodernismen», fikk hun etablert et modellinstitutt, holdt fargeseminarer og samlet et kompendium om formteori.

Kunnskapsformidling som har fokus på billedkunstfaget, er en kjepphest for henne.

– Jeg skiller mellom det jeg kaller fagintern teori, og teori som er importert fra andre områder. Vi bør tenke teoriundervisningen ut ifra ivaretagelsen av det visuelle, og det er i ferd med å bli fullstendig borte i kunsten i dag. På Kunstakademiet vet de ingenting om Albers, og studentene på Arkitekturhøgskolen har knapt hørt om Le Corbusier. Jeg kan bli veldig trist når jeg tenker på dette. Jeg er klar over den digitale situasjonen vi har havnet i, men jeg oppgir ikke det å være til stede, fysisk så vel som åndelig, som et lekende menneske. –SJH

Listen to the form

WHEN IRMA SALO JÆGER started at the SHKS in 1954, she already had a doctorate in art history from Helsinki and a degree in scenography from the Academy of Art in Munich behind her. So, she had many possibilities when she came to Oslo as a 25-year-old. But she'd always painted, and it was painting she went for. It was a good choice, she says today. Jæger went on to the National Academy of Arts in 1958 and in the 1960s established herself as one of the foremost representatives of abstract modernist painting in Norway.

Jæger came to SHKS as a visiting student and stayed for two years. She was able to pick from the subjects that were important to her, such as free-hand drawing, modelling and ornament, and she was allowed to work in the workshops of the printmaking and the painting departments. She calls particular attention to the tutoring in drawing by the painter Finn Faaborg.

–I was very lucky to get Faaborg as a teacher in Free Hand III. He had profound insight into

the visual, using metaphors that would ignite the imagination. “Listen to the form”, he said—good advice. In a painter’s work, intuition and perception are essential, but there’s no direct method to learn this, and it has always been a problem to put the atelier tradition into a form that suits schools. And proportion theory, which is an unavoidable foundation for visual orientation and the understanding of form, has been seen as an esoteric subject. But in free-hand drawing with models at SHKS Industry, that was taken into account by drawing on sheets of paper a metre and a half high; that way we learned the laws of nature, so to speak, through our own bodies, and our sensitivity to it was put to the test. I’m convinced that this form of teaching is still important today.

I’ve read that the professors at the National Academy of Arts taught through “correction”; they would walk around correcting the students’ work while they were painting models. Was it also like that at SHKS?

–Yes, but while we would draw nudes at SHKS, at the National Academy of Arts we moved over to painting them; as soon as we introduced colour, it became something else entirely. But in the painting class at the SHKS there were also very good workshop classes. We would attach paper to large canvas stretchers and learn how to use various types of effects in painting. And then there was the theoretical teaching in colour—they knew their Bauhaus! I still have the exercises I used to do there, Jæger says. She has several works from her time at SHKS hanging on the walls of her library, both colour wheels and drawings of skeletons—another exercise you did there.

There are clear affinities to Bauhaus teachers like Paul Klee and Josef Albers in Jæger’s paintings, so this instruction has obviously been important for her.

Were you aware of Bauhaus before that?

–Even though I already had a degree in art history, I think it was at SHKS I first became familiar with it. Imagine everything I got to learn during those years: printmaking techniques, setting

up a sculpture, learning about the composition of the body through free-hand drawing, and colour theory. When I began at the National Academy of Arts, I had probably learned enough to begin working on my own.

Jæger worries about the direction that art education has taken, especially in theoretical teaching. In 1986, when she herself became a professor at the National Academy of Arts, she wanted to advance and broaden the teaching that she’d received during her own time at SHKS. Even if the school was about to be “overtaken by postmodernism”, she established a modelling institute, held seminars on colour and assembled a compendium on form theory. The transfer of knowledge that has a focus on the visual arts is one of her hobbyhorses.

–I distinguish between what I call subject-specific theory and theory that’s brought in from other areas. We should think about theory teaching from the point of view of maintaining the visual, but it’s about to disappear completely from art today. At the National Academy of the Arts they know nothing about Albers, and students at AHO have barely heard about Le Corbusier. I can become very sad when I think about that. I’m aware of the digital situation we have ended up in, but I won’t give up on being present, physically as well as spiritually, as a playful human being. –SJH





Guttorm Guttormsgaard (f. 1938)
Kunstner
SHKS: 1955–1958

Guttorm Guttormsgaard (b. 1938)
Artist
SHKS: 1955–1958

En bauta fra Blaker

– DET VAR EN ÅPENBARING. Det var det det var, å begynne på SHKS. Det å treffe mennesker som brydde seg om det du gjorde, møte folk som var inne i et fag. Det å treffe åndelige kunstnere.

Guttorm Guttormsgaard snakker langsomt med lange pauser. Som om studiedagene er en øy han har forlatt og som han knapt kan skimte fra der han nå befinner seg. Og at det å komme tilbake dit er et hav som må krysses.

Kan du si noe om hvordan veien til skolen var for deg?

– Jeg tegnet alltid mye, vokste opp i nærheten av Vigelandsparken, så det var en måte å komme inn i det på. Men helt konkret kom jeg fra militæret og rekruttskolen, jeg hadde vært med å plante skog oppe i Kvikne, det var bare tullete. Så det å komme derfra til SHKS...

Igjen tar Guttorm en lang pause. Mens mange av dem som er intervjuet i denne publikasjonen, knapt klarer å stanse når de snakker om skolen, er det som om Guttorm ikke vil si mer enn det som er helt nødvendig.

– Å komme til SHKS, å komme til folk som hadde et åndelig forhold til det de drev med... Der det ikke var fasitsvarene som gjaldt.

Var det linjer slik vi kjenner det i dag, den gangen?

– Jeg begynte på det som etter hvert het *visuelt*, men gikk der bare et halvt år, det var jo for de som ble

reklametegnere. Det var en kjedelig linje å følge, så jeg hospiterte andre steder på skolen, fant andre lærere å gå hos og følge, det gjaldt å finne dem som hadde noe i bagasjen.

Dette er jo en stund siden, før The Beatles, kan man si. Var det en konservativ skole?

– Ja, i ordets beste forstand. Tegneundervisningen var jo klassisk tegning. Det ble en slags forbildekultur, det var noen tegnere i historien man forsøkte å ligne. Men samtidig var *valgene* bare mine.

Guttorm beskriver en brytningstid og en verden som var i ferd med å åpne seg. I 1965, etter studiene på SHKS og etter hvert Det Kongelige Danske Kunstakademi, dro Guttorm to år til India.

Hvorfor?

– Det var en kultur jeg ikke kjente, men trodde jeg hadde noe å lære fra. Jeg og min kone, men enda ingen barn, dro fra Billingstad og hele veien til India... og det, det var veldig... det var redningen, det.

Redningen fra hva da?

– Fra å bli A4 norsk. Men det var møtet med lærerne på SHKS som innledet det.

Etter å ha kommet hjem utviklet Guttorm snart det som har blitt et av Norges mest anerkjente kunstnerskap, hele tiden med et fokus på tegning og grafikk. Han var også rektor ved Statens kunstakademi i 1983–84. I 1989 kjøpte han det gamle meieriet på Blaker utenfor Lillestrøm, der han fortsatt arbeider, stiller ut og skjøtter resultatet av femti års kunstsamling.

Og som en av ganske få har du erfaring fra både SHKS og AHO?

– Ja, jeg er levende opptatt av arkitektur, jeg kunne snakket mye om det. Jeg var så heldig at jeg arbeidet sammen med Sverre Fehn, han var veldig all right, veldig idérik, vi samarbeidet om en del på lærebøker. Christian Norberg-Schulz, derimot, var en stor firkant, syntes jeg.

Kan du beskrive AHO i forhold til SHKS?

– Det har jeg lite tanker om. Men jeg traff jo folk på SHKS som *aldri* ville vært på AHO.

Hvorfor, tror du?

– SHKS var mye mere individuelt. Jeg synes det var rikere. Mere nyansert. Arkitektfaget er et underlig fag. Og verre og verre blir det.

Igjen holder Guttorm inne og lukker av sin egen argumentasjon akkurat idet han skal til å starte på den.

Er det noe du selv ønsker å snakke om?

– Kanskje det å få *anledning* til å studere. Det å ikke bare gjøre oppgaver, å ha mere tid. Som kunstner må man lære å tro på det man gjør. Det er det som er det spesielle. Det å velge – og å velge vekk. Alle motiver er så mangfoldige og rike. Velge det som er det viktige i øyeblikket. Og notere det ned. Det krever en masse øvelse. Mye av livet har gått med til å få folk til å skjønne at tegning er valg. Og det kommer fra skolen. –GB

Blaker's monolith

—IT WAS A REVELATION. That's what it was, starting at SHKS. Meeting people who cared about what you were doing, meeting people who were involved in a discipline. Meeting intellectual artists.

Guttorm Guttormsgaard speaks slowly, taking long pauses, as if his study days are an island he has left behind, a place he can barely glimpse from where he now finds himself.

As if the return journey is like crossing an ocean.

Can you say something about your path to the school?

—I always drew a lot, grew up close to Vigeland Sculpture Park, so that was a way into it. But in reality, I came from military and drill school, I'd been up in Kvikne planting forests, it was silly ... so to come from that to SHKS ...

Guttorm takes another long pause. While many of those interviewed for this publication can hardly stop themselves when they're talking about the school, it's as if Guttorm doesn't want to say anything more than what's absolutely necessary.

—Arriving at SHKS, among people who had an intellectual relationship to what they were doing ... where the textbook answers didn't count.

Were there majors at that time the way we know them today?

—I started with what was called *Visual*, but only did it for half a year. It was for people who became advertising illustrators. It was a boring major, so I sat in on other classes at the school, found other teachers to be with and follow. I was trying to find those who might have something to teach me.

It's quite a while ago, before *The Beatles*, you could say. Was it a conservative school?

—Yes, in the best meaning of the word. Drawing instruction was classical drawing. It was still a kind of culture of role models, legendary artists we tried to emulate. But at the same time, they were my own *choices*.

Guttorm describes a period of upheaval, a world that was on the verge of opening up. In 1965, after his studies at SHKS and then

the Royal Danish Academy of Fine Arts, he went to India for two years.

Why?

—It was a culture I didn't know, but thought I could learn something from. My wife and I, no children at that time, left Billingstad and went all the way to India ... and that, that was very ... that was the way out.

The way out of what?

—Of being an ordinary Norwegian. But it was my encounter with the teachers at SHKS that led up to it.

After coming home, Guttorm soon developed what was to become one of the most respected artistic careers in Norway, with a steady focus on drawing and printmaking. He was also Rector of the National Academy of Arts in 1983–84. In 1989, he bought a former dairy in Blaker, outside Lillestrøm, where he still works, exhibits and looks after a collection of art that goes back fifty years.

And you are one of fairly few that have experience of both SHKS and Art Industry and AHO.

—Yes, I am still interested in architecture, I could say a lot about it. I was lucky that I worked with Sverre Fehn, he was a good guy, full of ideas, and we collaborated quite a lot on teaching books. Christian Norberg-Schulz, on the other hand, was very straight, to my mind.

Can you describe AHO in comparison to SHKS?

—I don't have much to say about that. But I met people at SHKS who would *never* have gone to AHO.

Why do you say that?

—SHKS was much more individualistic. I think it was more fertile. More nuanced. The study of architecture is an odd discipline, and it's getting worse and worse.

Guttorm holds it in again, shutting down his own argument just as he was getting started.

Is there anything you yourself would like to talk about?

—Perhaps about *getting the opportunity* to study. It's not just about assignments, or having more time. As an artist, you have to learn to believe in what you're doing. That's the special thing about it. What you choose—and what you don't. There's such a diversity and a richness of motifs. Picking something that's important in the moment, getting it down, that requires a lot of practice. A lot of my life has been spent getting people to understand that drawing is about choosing. And that comes from the school. –GB





Aurora Passero (f. 1938)
Kunstner
KHIO: 2006–2011

Aurora Passero (b. 1938)
Artist
KHIO: 2006–2011

Auroras kontramarsj

– ALTSÅ, Kunst- og håndverksskolen var ganske... Jeg er ikke nostalgisk eller noe, men når jeg ser tilbake, hadde jeg det ganske gøy, det rådet liksom et anarki. Jeg fikk min egen klikk, og vi gjorde litt som vi ville. Og selve skolen... jeg husker man kunne bli ganske frustrert, at det var ting vi savnet. Dette var jo en tid med masse diskusjoner og... ikke *krangling*... men det var en stemning som påvirket studentene en del.

Aurora snakker på innpust og utpust, men høres egentlig ikke stresset ut, snarere blid og energisk.

Du høres jo ut som en engasjert person. Som student fra 2006 til 2011 var du jo midt i sammenslåingsprosessen av Statens kunstakademi og SHKS. Jeg husker jo både irritasjonen og den kreative energien det utløste hos studentene, var dette noe du tok del i?

– Nei, egentlig ikke. Jeg opplevde nok at debatten om skolene kom mer fra nettopp skolene, fra professorene. Mens studentene gjorde veldig mye bra. Jeg husker jo, som mange andre, Ida Ekblad og Anders Nordbys utstilling «With Us Against Reality» på Sjokoladefabrikken i 2005 mens jeg enda var student på Einar Granum Kunstfagskole. Dette var helt klart en side av kunstverdenen som appellerte til meg. Ekblad og Nordby var jo selv studenter, og den energien jeg opplevde der, var veldig befriende. Du kan kanskje si at det var akkurat det jeg kom til å savne på Kunst- og håndverksskolen, sånn i forhold til akademiet.

Men du søkte deg inn på tekstil, så en idé om å jobbe med stoff må du vel ha hatt med deg. Hvordan var veien dit?

– Jeg var veldig interessert i kunst fra jeg var liten. Jeg kommer fra et hjem der far var arkitekt og mor designet kostymer for film og tv. De var samlere begge to, og huset var alltid fullt av klær, stoffer, draktbøker, motemagasiner osv. Tekstil er et materiale jeg er vokst opp med, rett og slett.

Aurora gikk på forskolen Einar Granum Kunstfagskole, med teknisk fargelære og kunsthistorie.

– På Granum begynte jeg å arbeide med tekstil og plastmaterialer og ble opptatt av installasjon og mer materialbaserte kunstnere. Det var veldig naturlig å søke videre til tekstil på KHIO når det nettopp fantes en slik linje.

Du begynte jo i Ullevålsveien og rakk å ta sisteåret på Seilduksfabrikken. Uavhengig av sammenslåingen, hvordan påvirket dette skolen?

– For det første ble jo omgivelsene mye mer profesjonelle. Jeg studerte et semester på Glasgow School of Art i Glasgow, og der var det helt *run-down*, studentene satt og varmet seg med hver sin hårføner. Det ble en veldig stor kontrast til KHIO, som til sammenligning badet i penger og fasiliteter. Og det er jo ikke bare bra. I Glasgow var det proppfullt på de få gjesteforelesningene som var. På KHIO kom det fem superstjerner i uken, men nesten ingen studenter møtte opp for å høre på

dem. Og folk klagde ekstremt mye. Alt var galt! Og ja, det var ganske sterilt, men vi fikk jo også vanvittige ressurser og utstyr.

Så du opplevde egentlig overgangen til nye lokaler og en ny institusjon som helt smertefri?

– Da jeg gikk siste året på master, opplevde jeg kanskje at jeg var litt alene på skolen. De nærmeste vennene mine hadde sluttet eller startet andre steder. Samtidig var det litt deilig, for jeg jobbet non-stop og hadde tilgang på alle de lærerkreftene og hjelpemidlene jeg kunne ønske meg.

Samtidig hadde Aurora sammen med sine medsammenvarnerne tekstilkunststudenter (Camilla Steinum, Ann Cathrin November Høibo og Tonje Bartnes Andersson) allerede på bachelor startet

visningsrommet Freddy Knox i noen rivningsklare lokaler på Fredensborg. Slik fikk de løftet det de holdt på med, ut av skolen og knyttet kontakter med verden utenfor.

– Selv om vi drev lokalene i en ganske kort periode, møtte vi mye folk, og det var nok slik jeg skjønnte at tekstil virkelig hadde en verdi, at det var noe vi kunne markere oss med. Det hadde vi ikke fra skolen på samme måte. Tekstil som medium var fortsatt ganske *off* da, men vi brukte det som en slags *god motstand*. Og nettopp det har vært en viktig drivkraft for alt jeg har gjort senere. –GB

Aurora's contramarsh

—SO, THE SCHOOL of Art and Crafts was quite... I'm not nostalgic or anything, but when I look back, I had quite a lot of fun, a kind of anarchy ruled over it. I had my own gang and we did what we wanted. And the school itself... I remember that people could get quite frustrated, that there were things we were lacking. This was a time with a lot of discussions and... not *fighting*... but there was an *atmosphere* that affected the students quite a lot.

Aurora talks without pausing for breath, but not really in a stressed way, more cheerful and energetic.

You sound like an enthusiastic person. As a student from 2006 to 2011 you were caught up in the middle of the merger of the National Academy of Arts and SHKS. I remember both the

irritation and the creative energy it released in the students, was that something you were part of?

—No, not really. I probably perceived the debate about the schools to be coming more from the schools themselves, from the professors, while the students were doing a lot of really good stuff. I do remember though, like many others, Ida Ekblad and Anders Nordby's *With us against reality* at Sjokoladefabrikken in 2005 while I was still a student at the Einar Granum School of Fine Art. That was obviously a side of the art world that appealed to me. Ekblad and Nordby were students themselves, and the energy I experienced there was really liberating. You can maybe say that it was precisely *that* that I would be missing out on at KHiO relative to the Academy of Arts.

But you applied to Textiles, so you must already have had an idea about working with fabrics. How did that come about?

—I'd been very interested in art since I was young. I come from a home where my father was an architect and my mother a costumier for film and TV. Both of them were collectors and the house was always full of clothes, fabrics, costume books, fashion magazines, and so on. Textiles are a material I grew up with, to put it quite simply.

Aurora went to preparatory school at the Einar Granum School of Fine Art, with technical colour theory and history of art.

—At Granum, I started working with textiles and plastics and got interested in installations and more material-based art. Later on, it felt very natural to apply to Textiles at the School of Art and Crafts, just as the major was becoming available.

But you began at Ullevålsveien and managed to take the final year at Seilduken. Besides the merger, how did this influence the school?

—First of all, the surroundings were much more professional. I studied for a semester at Glasgow School of Art in Glasgow, and it was completely run-down there, the students would sit around warming themselves up with their hairdryers. It was a very big contrast to KHiO in terms of money and facilities—that's not only a good thing. In Glasgow, it was a full house for the few guest lectures there were. At KHiO five superstars would come every week, but almost no students would come along to listen to them. And people complained so much. Nothing was right! And yes, it was quite bland, but we had insane resources and equipment.

So, you actually viewed the transition to new premises and a new institution as totally painless?

—When I was doing my MA in the final year, I might have felt that I was a bit alone at the school. My closest friends had finished or started somewhere else. At the same time, it was really nice because I was working non-stop and had access to all the teaching resources and facilities I could have hoped for.

With her fellow art textile students—Camilla Steinum, Ann Cathrin November Høibo, and Tonje Bartnes Andersson—as her co-conspirators, Aurora had already started an exhibition space while she was still doing her degree. Freddy Knox was located in some ramshackle premises in Fredensborg. That's where they raised the profile of what they were doing outside of the school and made contacts with the outside world.

—Even though we ran the place for quite a short period of time, we met a lot of people, and that's probably how I came to realise that textiles really had a value, that it was something we could make our mark with. We didn't get that from the school in the same way. Textiles as a medium were still quite under the radar then, but we took it as a kind of healthy resistance. And that's been an important motivation for everything I've done afterwards. –GB





Christopher Nielsen (f. 1963)
SHKS: 1983-1985
Gjengivelse av tegneseriebidrag til SHKS sin skoleavis, Løskant, utgave 1, 1983.

Christopher Nielsen (b. 1963)
SHKS: 1983-1985
Reproduction of comic in SHKS' school newspaper, Løskant, edition 1, 1983.



Finn Graff (f. 1938)
Illustratør
SHKS: 1959–1963

Finn Graff (b. 1938)
Illustrator
SHKS: 1959–1963

- Du burde bli avistegner, Graff

DA FINN GRAFF var student på SHKS ble han en dag stanset i trappen av en lærer. «Du burde bli avistegner, Graff», sa han.

- Det var ikke en kompliment, for vitsetegninger var det verste Ivar Bell, som han het, visste om, forteller Graff.

Om det var sarkastisk ment eller ikke - Bell var fremsynt. Siden Graff gikk ut fra SHKS i 1963, har han vært en av landets mest markante og gjenkjennelige avistegnere. Siden 1988 har en lang rekke politikere, makt- og kulturpersonligheter blitt foreviget i ofte kompromitterende positurer og situasjoner i Graffs tegninger i Dagbladet, der han står for de satiriske tegningene som ledsager avisens politiske kommentarer, samt karikaturene som følger portrettintervjuene. Før det tegnet han i Arbeiderbladet i tre tiår.

Egentlig hadde Graff søkt seg til reklamelinjen på SHKS, men etter å ha fått avslag ble det i stedet malelinjen, der «alle surrebukkene som gikk videre til akademiet», gikk. Etter hvert kom han seg over til bokillustrasjon og grafikk. Det var ikke så mye undervisning, forteller han, men man kunne alltid tegne croquis, og man fikk veiledning hvis man spurte. Chrix Dahl, som var overlærer på grafikklinjen, rettleidet studentene i grafiske teknikker, men brukte det meste av tiden på å diskutere kunst

og politikk. Men Graff hadde allerede i studietiden kommet inn på den banen han skulle følge resten av karrieren.

- Jeg måtte tjene noe, så jeg gikk rundt til avisredaksjonene og fikk napp hos Morgenposten. Jeg ble kastet rett ut i det og ble satt til å lage portretter. Og så tegnet jeg fra teaterpremierer, satt i halvmørket på tredje rad og tegnet så fort jeg kunne. Jeg tror ikke ungdommer har slik flaks lenger, nå er alt bare hardt. Den gang kunne man ta sjansen og troppe opp et sted for å be om jobb.

I tillegg til avistegningene vil mange kjenne Graffs strek fra illustrasjoner i bøkene til Den norske Bokklubben.

- Jeg har illustrert mange bøker som ikke burde vært illustrert.

Ja vel?

- Særlig når det gjelder lyrikk viser det seg at det ikke er så lurt. En gang skulle jeg illustrere en tjukk diktantologi, og satte i gang med å tolke diktene. Litt senere møtte jeg lederen av en forfatterforening, som fortalte at det første hun gjorde da hun fikk boken, var å rive ut alle tegningene. Jeg ble litt støtt, men i etterkant skjønnte jeg at hun hadde helt rett. Mine visuelle tolkninger skal ikke føles påtrengende for leserne.

Da er det enklere med illustrasjonene av politiske kommentarer, som er en sjanger Graff har fulgt gjennom hele karrieren. Der kan man forholde seg til teksten som man selv ønsker, sier han. Mens journalistikken med årene har blitt mindre infam i sine personkarakteristikk, har avistegningen fått lov til å være spydig og grov. Men i etterkant av den såkalte karikaturstriden som begynte i 2006, og terrorangrepet på det franske satirebladet Charlie Hebdo i 2015,

melder mange illustratører, forfattere og kunstnere at de i større grad enn tidligere bedriver selv-sensur. Graff synes ikke det har kommet noe godt ut av debatten rundt Muhammed-tegningene. Selv legger han sjelden bånd på seg, men har liten sans for rene provokasjoner.

– Hvis jeg har lagt bort en tegning, er det fordi den ikke passer. Jeg gjør gjerne grove ting, men da må det ha en kontekst.

Avistegningen har blitt holdt frem som ytrings-frihetens fanebærer, men hvordan ser du på fremtiden når opplagstallene for de trykte mediene blir stadig dårligere?

– Jeg har merket endringer. Før kunne jeg sitte en hel dag og tenke ut hvordan jeg skulle løse en kommentartegning, men nå får jeg ofte inn tekstene noen få timer før jeg må levere. Da gjelder

det å tenke og tegne fort, og det blir ikke tid til å lage noe stort kunstverk. Men for øvrig mener jeg at tegning passer utmerket i avisenes nettutgaver, der det også er muligheter for animasjoner. Kanskje vil man også bli mer som tekstforfattere som tegner i tillegg? Den formen jeg driver med, forsvinner antakelig etter hvert. Men jeg er ikke bekymret, for det finnes så mange yngre tegnere som er utrolig oppfinnsomme og intelligente. –SJH

–Graff, you should be a cartoonist

WHEN FINN GRAFF was a student at SHKS, a teacher stopped him on the stairs one day. “You should be a newspaper cartoonist, Graff,” he said.

—It wasn’t a compliment, because cartoons were the worst things imaginable to Ivar Bell, as he was called, Graff tells me.

Whether it was sarcasm or not, Bell was clairvoyant. Since Graff graduated from the academy in 1963 he’s been one of the country’s most prominent and recognisable newspaper illustrators. Since 1988, a long line of leading political and cultural figures has been immortalised in often compromising poses and positions in Graff’s cartoons for *Dagbladet*, where he lends his name to the satirical sketches that accompany the newspaper’s political commentary, as well as to the caricatures that appear

with the portrait interviews. Before that he spent three decades drawing for *Arbeiderbladet*.

Graff actually applied for the National Academy’s major in Advertising, but after being rejected he ended up doing the Painting major instead, where “all the scatterbrains who went on to the academy” went. Eventually he moved over to book illustration and printmaking. There wasn’t a great deal of teaching, he says, but you could always draw sketches and you got advice if you asked for it. Chrif Dahl, who was the senior teacher of the Printmaking major, guided the students in printmaking techniques but spent most of the time discussing art and politics. But during the course of his studies, Graff entered the orbit he would follow for the rest of his career.

—I needed an income, so I went around to all of the newspaper editorial offices, catching a break at *Morgenposten*. I was thrown right in at the deep end and was put on to making portraits. And then I drew at theatre premières, sitting in the half-light on the third row and drawing as quickly as I could. I don’t think young people are as lucky these days, now everything is so tough. At that time, you could try your luck and just show up at a place asking for a job.

In addition to newspaper cartoons, you might recognise Graff’s touch in the illustrations in the books from Den norske Bokklubben.

—I’ve illustrated many books that should never have been illustrated.

Really?

—Especially when it comes to poetry, it’s obvious that it’s not a good idea.

Once I had to illustrate a big anthology of poems and went ahead interpreting them. A little later I met the head of a writer’s association who told me that the first thing she did when she received the book was to tear out all the drawings. I got a bit offended, but in hindsight I realised she was right. My visual interpretations shouldn’t feel obtrusive for the readers.

So, it’s easier to illustrate the political commentary, which is a genre Graff has pursued throughout his entire career. There you can relate to the text as you see fit, he says. While over the years journalism has become less mean in its characterisations, newspaper cartoonists have been allowed to be crude and cutting. However, in the wake of the so-called cartoon controversy that began in 2006, and the terror attack on the French satirical magazine *Charlie Hebdo* in 2015, many illustrators, writers, and artists report that they self-censor to a greater extent than before. Graff believes that no good has come of the debate around the cartoons of Mohammed. He himself rarely exercises restraint, but doesn’t think much of pure provocation.

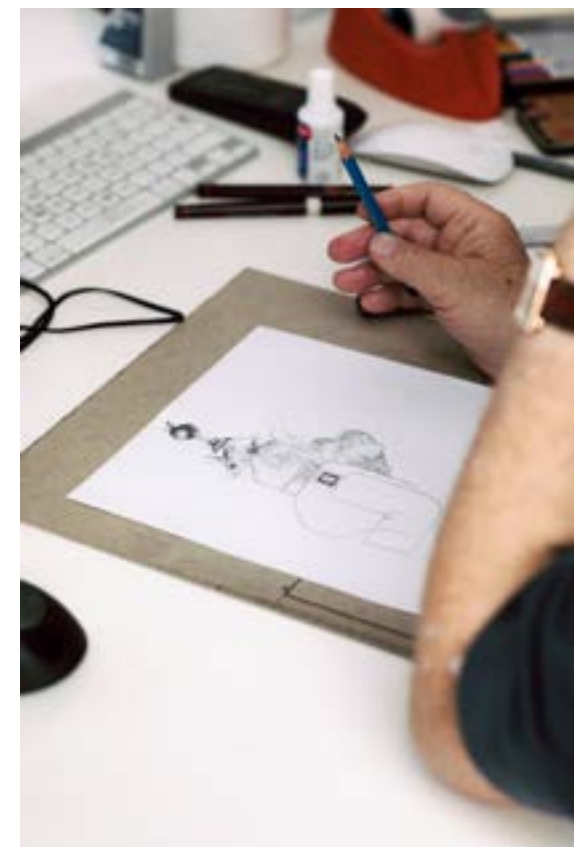
—If I put cartoons aside it’s because they aren’t quite right. I’m happy to do crude things, but it has to have a context.

Newspaper cartoons have been held up as a standard-bearer for the freedom of expression, but how do you

see the future when the circulation figures for the printed media are getting worse and worse?

—I’ve noticed the changes. In the past I could spend an entire day sitting and thinking about how I would approach the illustration for a political commentary, whereas now I often receive the next text just a few hours before the deadline. That means thinking and drawing quickly, and so there is no time to produce anything like a great work of art.

But beyond that, I think that illustrations are a strange fit in the newspapers’ web editions because there they also have the opportunity for animations. Perhaps we’ll become more like writers who draw on the side? What I do will disappear eventually, I presume. But I’m not worried because there are so many young illustrators that are extremely creative and intelligent. –SJH



Koolhaas og smalhans



Tanja Lie (f. 1970)
Arkitekt
AHO: 1992–1998

Tanja Lie (b. 1970)
Architect
AHO: 1992–1998

– DET VAR EN GANSKE lang vei til AHO for meg. Ikke for det, jeg var jo et tegneglad barn. Allerede på barneskolen begynte jeg på Oslo tegne- og maleskole, en sånn tradisjonell aftensskole der alle andre var voksne. For meg som kom fra en skikkelig damefamilie med mamma og søster og damehund, var det å plutselig stå der som elleveåring, med en naken mann i croquis ...

Tanja Lie ler. Hun snakker fort, ler mye, og fremstår som utpreget energisk. Og i dag virker det selvsagt at hun ikke skulle bli akademiker, slik hun lenge så an til å bli. For med to år på kunsthistorie og mellomfag i moderne arkitektur på Blindern, var hun langt i et løp mot en tenkende mer enn en tegnende karriere.

– Men så var det noe med arkitekturen. Noe som gjorde at jeg snudde og søkte AHO.

Hva er det du husker best fra dette umiddelbare møtet med skolen?

– Vi hadde Arne Henriksen det første året, og han hadde en nydelig innfallsvinkel. Vi skulle lage *arkitektoner*. Det var inspirert fra Bauhaus, og vi fikk ikke bruke gamle materialer, noe som ville gitt gratis patina. Nei, det var konstruktive formstudier i bordformat – en i betong, en i glass, en i metall og en i tre.

Tanja forteller også hvordan Henriksen hentet inn en på det tidspunktet lite profilert Eyvind Hellstrøm som snakket om mat. Rolf Wallin holdt foredrag om moderne komposisjon, og Ole Robert Sunde fortalte om skriveprosessen.

– Og alt dette var litt *vanskelig*, og det skulle være det, det var en *åpning* mot en ny måte å tenke på. Mange av oss hadde jo utdannede og kultiverte foreldre, men ingen av dem likte moderne arkitektur. Arne Henriksen presenterte skapende

mennesker som ga oss tro på samtidskulturen – også innen arkitekturen.

Starten på 1990-tallet kommer jo med det postmoderne gjennomslaget i kulturen. Men i arkitekturen begynte kanskje denne bevegelsen å bli gammel?

– Ja, postmodernismen var på hell, den hadde vært sterkere noen år før. Jeg hadde pliktskyldigst hørt Gilles Deleuze foredra i Oslo noen år tidligere – helt ubegripelig for meg. Teorien sto ikke så sterkt på AHO heller. Det som var viktig for oss, var den Fenhnske tradisjonen og den norske modernismen på den ene siden, med Rem Koolhaas og Office for Metropolitan Architecture (OMA) på den andre.

Det var også tilfellet da jeg begynte på skolen i 2005. Sverre Fehns kurs Bygg 3 var en bauta, og OMAs da ti år gamle bok «S,M,L,XL» lå på mange pulter. Har du noen formening om hvilken retning AHO beveger seg i nå?

– Om jeg skal peke på noe fra mine besøk etter at jeg var ferdig der selv, vil jeg si at en arkitektonisk idé eller konsept nedfelt i en hovedkonstruksjon fremdeles er en flott Osloskole-tradisjon. En tradisjon som i de beste prosjektene samtidig får en samfunnsorientert retning.

Selv startet Tanja opp kontor rett etter studiene sammen med Kristoffer Øyen, som tok diplom på AHO samtidig

med henne. Kristoffer hadde gjort mye urbanisme, mens Tanja hadde studert under Beate Hølmebakk og senere ved nevnte Bygg 3 med Per Olav Fjeld, i tillegg til to semestre urbanisme med Karl Otto Ellefsen.

Men hva med Christian Norberg-Schulz, han må jo også ha vært aktiv, i alle fall i starten av studiet ditt?

– Ja, jeg rakk ham som foreleser, sier Tanja før hun tar en sjelden pause.

– Men han ble jeg alltid veldig provosert over! Dette med å trekke paralleller mellom sted og menneskelig egenskaper var ganske vanskelig i en verden der mennesker flytter på seg. At man «blir

åpen til sinns av å vokse opp i et åpent landskap», det er sikkert et feilsitat, men det gir jo et ganske segregerende menneskesyn.

Det var vel tidsånden, akkurat som i norsk film der åndshøvdinger gjennom to tiår som Wam & Vennerød eller Vibeke Løkkeberg plutselig ble redusert til vitser i Lille Lørdag?

– Ja, plutselig ble alt ironi. Men kjernen i AHO er veldig ekte, og jeg tror arkitekter utdannet her fremdeles har med seg stor faglig stolthet og høye idealer. Hvis skolen greier å formidle og utvikle denne tradisjonen, er det en stor kvalitet. –GB

Koolhaas and smalhans

—FOR ME, it was quite a long road to AHO. Though I loved drawing as a kid. At primary school, I already started at the Oslo School of Fine Arts, one of those traditional evening schools where everybody else was an adult. For me, coming from a real female family, with my mum and sister and female dog, suddenly standing there as an eleven-year-old with a sketch of a naked man ...

Tanja Lie laughs. She speaks quickly, laughs a lot, and comes across as typically energetic. And today it seems obvious that she was never going to be the academic it looked like she would be for a while. With two years of art history and a minor in modern architecture behind her at Blindern, she was already well away towards a more thinking than drawing career.

—But then there was something about architecture. Something that made me turn around and apply to AHO.

What do you remember best from this impulsive encounter with the school?

—We had Arne Henriksen in the first year and he had a wonderful angle on things. We had to make *architectones*. They were inspired by Bauhaus, and we weren't allowed to use old materials, which would have given us the patina for free. No, they were table-sized constructive form studies—one in concrete, one in glass, one in metal, and one in wood.

Tanja also tells me how Henriksen brought in the then low-profile Eyvind Hellstrøm, who talked about food, how Rolf Wallin delivered a lecture on modern composition, and Ole Robert Sunde spoke about the writing process.

—And all this was a bit *difficult*, which it was meant to be, it was a *window* into a new way of thinking. Many of us had educated and cultivated parents, but none of them liked modern architecture. Arne Henriksen presented creative people who gave us a belief in contemporary culture—and in architecture, too.

The postmodern breakthrough in culture arrived at the start of the 1990s.

But in architecture this movement was maybe getting a bit old?

—Yes, postmodernism was on the way out, it had been stronger a few years earlier. I had dutifully listened to Gilles Deleuze lecturing in Oslo some years before—for me it was completely impenetrable. Theory didn't mean that much at AHO either. What was important for us was the Fehnian tradition and Norwegian modernism on the one hand, and Rem Koolhaas and Office for Metropolitan Architecture (OMA) on the other.

That was also the case when I started at the school in 2005. Sverre Fehn's course Building 3 was a cornerstone, and OMA's then ten-year-old book "S, M, L, XL" was on many people's desks. Do you have an opinion on the direction the school is moving towards now?

—If I was going to point out anything from my visits there after finishing, I would say that an architectonic idea or concept embodied in the principal structure is still an elegant tradition of the Oslo school. A tradition that in the best projects, also has a societally centred direction.

Together with Kristoffer Øyen, who graduated from the school at the

same time as Tanja, she established her office straight after her studies. Kristoffer had learned a lot about urbanism, while Tanja studied under Beate Hølmebakk and later, as mentioned, under Per Olav Fjeld with Building 3, in addition to two semesters of urbanism with Karl Otto Ellefsen.

But what about Christian Norberg-Schulz, he must have been very active, at least at the start of your studies?

—Yes, I managed to get him as a lecturer, says Tanja, before taking an uncustomary pause for breath.

—But he always antagonised me so much! His habit of drawing parallels between places and human traits was quite difficult in a world where people move around. That one "becomes open-minded by growing up in an open landscape", I'm definitely misquoting him there, but all the same it's quite a divisive view of humanity.

That was very much the spirit of the times, just like in Norwegian film where leading lights of culture such as Wam & Vennerød or Vibeke Løkkeberg were suddenly reduced to gags on Lille Lørdag (a sketch show that ran from 1995–96).

Yes, suddenly everything became ironic. But the school's core is very genuine and I believe that architects that are trained here are still instilled with pride in the profession and high ideals. If the school is able to evolve and impart this tradition, that is a great quality to have. –GB





Tone Vigeland (f. 1938)
Kunstner
SHKS: 1955–1957

Tone Vigeland (b. 1938)
Artist
SHKS: 1955–1957

Fra slynge til spiker

SELV OM TONE VIGELAND ikke har arbeidet med smykker siden midten av 1990-tallet, da hun viste sine første skulpturer på Galleri Riis, identifiserer mange navnet hennes først og fremst med smykkedesign. Både de rene, skarpskårne øreringene og armbåndene hun produserte på 1960-tallet, og de senere, mer eksentriske smykkene laget av spiker er pensum i norsk designhistorie.

Vigeland var bare 17 år da hun startet på SHKS i 1955, og det var ikke en tilfeldighet at hun endte opp med å arbeide akkurat med smykker, sier hun når vi møtes på atelieret i huset som en gang tilhørte farfaren, Emanuel Vigeland.

– Jeg var jo veldig ung, og hadde ikke bestemt meg for hvilken vei jeg skulle gå. Men så hadde jeg sittet hjemme og laget smykker av tinn og kobber, og derfor begynte jeg på metall-linjen.

Hvordan var studiet på SHKS?

– Jeg sluttet etter to år. Derfor var det først og fremst basisundervisningen med tegning og modellering jeg fikk med meg. Jeg kom ikke så langt at jeg fikk arbeidet med smykker. Vi fikk undervisning på verkstedet til Sigurd Alf Eriksen, en dyktig kunstner som arbeidet med emaljesmykker.

Hvordan hadde det seg at du bare gikk to år på skolen

– Det var et krav om å ha svennebrev og mesterbrev, hvis man skulle arbeide med sølv eller gull den gang, og det fikk man ikke på SHKS. Derfor begynte jeg på Oslo yrkesskoles gullsmedlinje, for å kunne arbeide med disse såkalte edlere metallene.

Hvordan ble dette kravet overholdt?

– Det var strengt. Da jeg gikk på yrkesskolen, hadde jeg allerede laget en del ting, og så var det en møbelbutikk i Oslo, Forum, der jeg fikk vise

noen av smykkene mine. Da kom Gullsmedforbundet og sa at jeg ikke kunne selge smykkene mine, som var laget av edlere metaller.

Det var skikkelig laugsmafia, altså?

– Ja, slik holdt de på den gang, men tidene har forandret seg og nå kan hvem som helst selge smykker uten svennebrev. Det var imidlertid også andre som hadde fått øynene opp for Vigelands studentarbeider. Per Tannum var grunnlegger av interiørbutikken Norway Design og en foregangsfigur i promoteringen av norsk design og brukskunst. Da han oppdaget Vigelands elegante ørering *Slynge* på yrkesskolens elevutstilling i 1957, var Tannum i ferd med å starte Plus, et kunsthåndverksenter i Gamlebyen i Fredrikstad. Hun fikk anledning til å begynne på verkstedet som lærling og Slynge ble etter hvert en bestselger for Norway Design og er i dag ansett som en design-klassiker.

– Per Tannum hadde ansatt Erling Christoffersen som leder for Plus – populært kalt Sølvstuen. Han hadde både utdanning fra SHKS og mesterbrev, så dermed fikk jeg tatt svennebrev i 1961. Jeg arbeidet i verkstedet på dagtid, med blant annet modeller til

serieproduksjon – både egne og andres – og så fikk jeg bruke verkstedet til å lage helt egne ting på kveldstid. Jeg var veldig heldig. Tannum gjorde dette fordi han syntes det var morsomt, og han kjørte journalister opp og ned til Fredrikstad.

Etter en periode med eget verksted i Fredrikstad, flyttet Vigeland tilbake til Oslo. Arbeidene hennes fikk stadig større oppmerksomhet, og hun stilte blant annet ut på Foreningen Brukskunsts Høstmønstring.

– Det foregikk på Kunsternes Hus, og den gang var kunsthåndverket ganske populært, mye mer enn i dag. Det ble også vist møbler og tekstiler, og det var ordentlige kritikker av utstillingene

i avisene. Det var en slags Høstutstilling for brukskunsten, sier Vigeland.

På begynnelsen av 1980-tallet begynte Vigeland å arbeide med mer ukonvensjonelle materialer, blant annet armbånd satt sammen av spiker. Hun beskriver det selv som et stort sprang fra hennes tidligere produksjon.

– Det var mye som endret seg på 1980-tallet. Plutselig ble det lov å bruke andre materialer, og det var ikke så viktig om man var teknisk dyktig så lenge man var original. Jeg er ikke alene om dette, Sigurd Bronger, for eksempel, lager spennende og utradisjonelle smykker. Da jeg først begynte på 1960-tallet, var jeg opptatt av at smykkene skulle stemme med kroppen, men på det området har verden forandret seg totalt, det er friere forhold. –SIH

From slings to nails

EVEN THOUGH TONE VIGELAND hasn't made jewellery since the mid-nineties, which was when she exhibited her first sculptures at Galleri Riis, her name is first and foremost associated with jewellery design. Both the pure, clean-cut earrings and bracelets she created in the 1960s, and the later, more eccentric jewellery made of nails, are part of the syllabus for the history of Norwegian design.

Vigeland was only 17 years old when she started at SHKS in 1955. It wasn't a coincidence that she ended up making jewellery, she tells me when we meet at her atelier in the house that once belonged to her grandfather, Emanuel Vigeland.

–I was very young and hadn't decided which direction I was going to go in, but I'd been sitting at home making jewellery in tin and copper, and so I started the Metal major.

How was studying at SHKS like?

–I left after two years, so what I took away with me was mainly a foundation in design and related fields. I didn't get as far as to work with jewellery. We got tutoring at Sigurd Alf Eriksen's workshop—he was a skilled artist who worked with enamel jewellery.

You were only at the school for two years, how did that come about?

–At that time, there was a requirement to have a craft certificate and a master's certificate if you wanted to work with silver or gold, but you couldn't get that at SHKS, so I started the Goldsmith major at Oslo Technical College to be able to work with these so called noble metals.

How was this requirement enforced?

–It was strict. I had already made quite a few things by the time I was at the Technical College, and there was a furniture business in Oslo called Forum, where I got to display some of my jewellery. But then the Goldsmiths' Union arrived and demanded that it be taken away because they were made of noble metals.

It was a real guild mafia, then?

–Yes, that's how they did it back then, but now anybody can sell jewellery without the craft certificate.

Vigeland's student work had, however, been noticed by others. Per Tannum was the founder of the interiors shop Norway Design and a spearhead in the promotion of Norwegian design and decorative arts. Tannum was about to start Pluss, a centre for handicrafts in Fredrikstad's old town, when he discovered Vigeland's elegant earrings *Slyng* (*Sling*) at the Technical College's student exhibition in 1957. She got the opportunity to work as an apprentice at the workshop and *Slyng* eventually became a bestseller for Norway Designs and is today regarded as a design classic.

–Per Tannum had employed Erling Christoffersen as Head of Plus—popularly called *Sølvstuen*. He had both education from SHKS and a master certificate, so I received the craft certificate in 1961. I worked in the workshop during the day, with amongst others models for series production—both my own and others—and I was also allowed to use the workshop to make my own pieces in the evenings. I was very lucky. Tannum was doing it because he thought it was fun, and he would drive journalists to and from Fredrikstad.

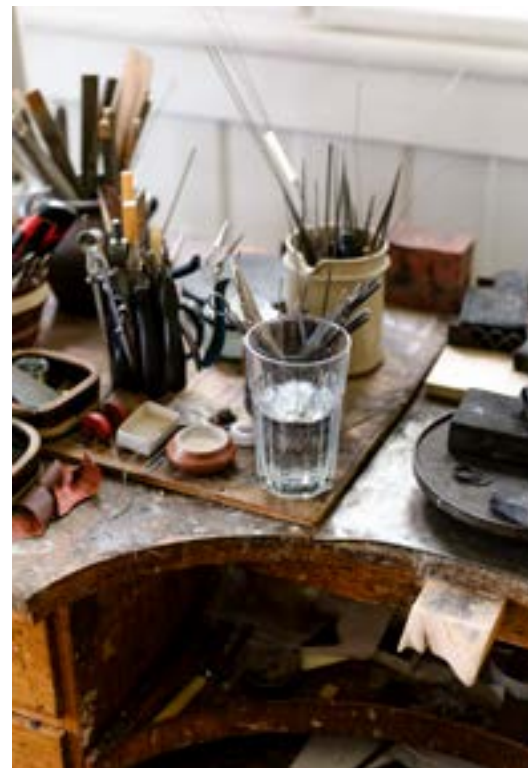
After having her own workshop in Fredrikstad for a while, Vigeland moved back to Oslo.

Her works garnered more and more attention and she exhibited at the Association of Decorative Arts' Autumn Show, among others.

–It was at Kunsternes Hus and at the time handicrafts were quite popular, much more than now. Furniture and textiles were also on display, and there were proper reviews of the exhibitions in the newspapers. It was a kind of Autumn Exhibition for the decorative arts, Vigeland says.

At the beginning of the 1980s, Vigeland started working with more unconventional materials, including a bracelet made of nails. She herself describes it as a giant leap from her earlier output.

–A lot changed in the eighties. Suddenly you could use other materials and as long as you were being original; being technically skilled wasn't that important. I'm not alone in this; Sigurd Bronger, for example, creates interesting and untraditional jewellery. When I was first starting in the sixties, I was very preoccupied with jewellery being in harmony with the body, but the world has totally changed now, the circumstances are freer. –SIH





Egil Haraldsen (f. 1952)
Grafisk designer
SHKS: 1978–1983

Egil Haraldsen (b. 1952)
Graphic designer
SHKS: 1978–1983

Tykke nok vegger til å tåle en løs kanon

HEI EGIL, hvor befinner du deg nå?

– I Antwerpen – og jeg gjør det jeg har gjort hver dag de seneste 35 årene, nemlig å designe bøker, bokomslag og filmplakater.

Egil knegger på linjen fra kontinentet. Som del av generasjonen kunsthøgskolestudenter som Vanessa Baird og Christopher Nielsen, representerer Egil en litt ubehøvla råskap som er vanskelig å spore i mer nylige årskull fra skolen. Kanskje fordi flere år i bransjen gjør at man kan senke skuldrene litt. Eller ganske enkelt fordi klimaet var annerledes på 70-tallet.

– Jeg var et sånt surrehue, jeg begynte på skolen som 27-åring. Jeg hadde tusket til meg en halv-årlig artium. Vennene mine studerte idéhistorie og litteratur, ikke veldig smart, for ingen fikk jobb, og det gadd ikke jeg.

Men for unge Egil var det ikke noen hippe kafeer å jobbe på, og penger til øl og husleie fikk han fra å jobbe skift på Greåker cellulosefabrikk.

– Så skjedde det som måtte skje, jeg hadde slitt med psykiske plager siden jeg var barn, og så kom sammenbruddet, panikkangstdiagnose, et år på psykiatrisk avdeling. Og da jeg var ferdig, var det en lege som spurte: «Egil, hva har du lyst til å gjøre nå?» Ikke hva bør du gjøre. Og jeg var lur nok til å svare: «Jeg vil tegne.»

Egil forteller at han knapt visste hva SHKS var. Han var flink til å tegne, men hadde ingen plan og ante ikke hva han skulle etterpå.

– Jeg skjønnte snart at det var vanskelig å komme inn, men vanskeligere å komme ut. Så på en fyllefest på grafisk avdeling var det en engelsk gjestelærer som sa: «Du liker å lese og er flink til å tegne. Da må du jobbe med bokomslag.» Det var siste

året på skolen, og akkurat der og da, 30 år gammel, dritings på fest, fikk jeg omsider en retning.

Som en uttalt outsider, hvordan opplevde du SHKS på sent 70-tall?

– Bygget i seg selv var *fucking impressive*. En fem meter høy dør som veide et halvt tonn. En tredel av hele huset er kompakt bygningsmasse. Grafisk avdeling var litt sånn bastard som jobbet opp mot kommersiell illustrasjon, og det var uglesett. Vi hadde også tradisjonell kunstutdanning, og det gjorde jo inntrykk på oss når vi fikk en halvlegendarisk, kvinnelig modell som hadde stått for Munch og Vigeland. Samtidig var dette en brytningstid der grafisk avdeling begynte å skille mellom bokkunst og illustrasjon. Jeg husker en oppgave på grafisk avdeling: «Sett opp et bispebrev.» Det var 1979, og der stod en religiøs lærer med Morgan Kanebart og skulle undervise sakrale skrifter til ei jente som bodde i et okkupert hus på Skillebekk, med blått hår, og «don't penetrate me» skrevet med sprittusj på jakka. Det ble kræsj.

Enn du, hvor passet du inn her?

– Nei, jeg var jo litt off i forhold til begge deler, en arbeiderklassegutt fra

Østfold som ikke så lett lot seg forføre med ost og rødvin. Jeg kom liksom gampende på fest med en pose øl og en hamburger. Men jeg stod ikke utenfor, og det skyldtes nok mye flinke lærere som Kai Gjeldseth, Jan Pahle eller Hermann Bongard som behandlet studentene som individer.

Og siden ble det Forlaget Oktober?

– Ja, jeg gikk på egen hånd til Oktober, som holdt på å starte opp i en nedlagt fabrikk der Tron Øgrim klampet rundt i vernesko og kjeledress og var nedlatende. «Jeg vil lage bokomslag», sa jeg. Og akkurat den dagen kom noen bærende inn med en rusten plate med noen blodrøde bokstaver som en kvinnelig kunstner fra Nesodden hadde laget. «Det er ei fin plate dette», sa forlags-sjef Geir Berdahl, «men den er på 2 x 3 meter, hvordan får vi dette på ei bok?»

Og da var det vår mann fra Østfold steppet opp og la ut om storformat dias, skjæremerker over det hele, sende til repro ...

– «Dæven, Egil, du kan dette», sa de. Det var ikke sant. Men der og da fikk jeg Oktober aleine. Slikt skjer jo ikke lenger. Og det var et fantastisk sted å være på 1980-tallet. Jeg ble veldig inkludert og ... ja, det er jo ikke noe mål i seg selv, men direkte tilgang til folk som har litt makt, ja ... det er en fordel. –GB

Walls that withstand a loose cannon

HI EGIL, where are you now?

—In Antwerp—and I'm doing what I've done every day for the last 35 years, designing books, book covers, and film posters.

Egil guffaws down the line from the continent. As a part of the same generation of art school students as Vanessa Baird and Christopher Nielsen, Egil represents a bit of the unpolished edginess that's hard to find in the school's more recent intake. Maybe because you can relax a bit after many years in the industry, or maybe just because the climate in the seventies was different.

—I was a real scatterbrain, I started at the school as a 27-year-old. I'd scraped through my school exams. My friends were studying History of Ideas, and Literature, not very clever because none of them could get a job, and that sort of thing wasn't for me.

But for young Egil there were no hip cafés to work at, and he made his rent and beer money by working shifts at Greåker cellulose factory.

—Then the inevitable happened. I'd struggled with mental health issues since I was a kid, and then came the breakdown, a diagnosis of panic disorder, a year at the psychiatric hospital. And when I was finished a doctor asked me, "Egil, what do you want to do now?" Not what you *should* do. And I was smart enough to say: "I want to draw."

Egil recalls that he didn't really know what SHKS was. He was good at drawing, but had no plans and no idea what he was going to do afterwards.

—I quickly understood that it was difficult to get in, but even more difficult to get out. Then at a piss-up at the Department of Printmaking there was an English guest teacher who said: "You enjoy reading and you're good at drawing. You should work with book covers." It was the last year at the school, and right at that moment, 30 years old, pissed at a party, I finally found a direction.

As a pronounced outsider, how did you find SHKS in the seventies?

—The building in itself was *fucking impressive*. A five-metre high door that weighed half a ton.

One-third of the entire building is solid structure. The printmaking department was a bit of a bastard that worked alongside commercial illustration, and it was looked down on. We also received traditional instruction in art, and we were impressed when we got a semi-legendary female model who had modelled for Munch and Vigeland. At the same time this was a period of change where the Department of Printmaking was beginning to distinguish between book art and illustration. I remember an assignment from the department: "Create a Bishop's letter." It was 1979 and a religious teacher with a Morgan Kane moustache was trying to teach sacred scriptures to a girl with blue hair who was living in a squatted house in Skillebekk and had "don't penetrate me" written in permanent marker on her jacket. They were on a collision course.

What about you, where did you fit into all this?

—No, I was a bit off to the side in relation to both camps, a working class boy from Østfold who wasn't easily seduced by red wine and cheese. I would sort of come crashing into parties with

a shopping bag full of beer and a hamburger. But I wasn't excluded, and that was probably due to great teachers like Kai Gjeldseth, Jan Pahle, and Hermann Bongard who treated their students like individuals.

And it's been Oktober publishing company ever since?

—Yeah, I went along to Oktober under my own steam. They were starting up in an old factory, where Tron Øgrim would tramp around in steel toecaps and a boiler suit being patronising. "I want to design book covers," I said. The very same day someone carried in a rusty plate with some blood-red lettering on it that a female artist from Nesodden had made. "That's a nice plate", said the boss Geir Berdahl, "but it's two metres by three, how do we get it on a book?"

And that's when our man from Østfold stepped up, going on about large-format slides, crop marks over the whole lot, sending it to repro ...

—"Wow, Egil, you know what you're doing," they said. It wasn't true. But in that moment I got Oktober to myself. That kind of thing doesn't happen anymore. And it was a fantastic place to be in the 1980s. I was really included and ... well, it's no goal in itself, but direct access to people who have a bit of power, yeah ...that's an advantage. –GB





Per Spook (f. 1939)
Klesdesigner
SHKS: 1955–1958

Per Spook (b. 1939)
Clothing designer
SHKS: 1955–1958

Den norske motekongen

– JEG HADDE ALLTID likt å tegne, og så var jeg interessert i mote. Da jeg var blitt så gammel som 12-14 år, visste jeg at det var en motelinje på SHKS, og da jeg var 16 år, søkte jeg meg dit og kom inn. Det var tidligere den gangen enn nå, men for meg var det ikke for tidlig, sier Per Spook.

Spook husker møtet med skolen som «topp» – fordi der fikk han tegne. Moren hadde syatelier, så han hadde mer erfaring enn mange av de andre. Det han ikke hadde taket på, var alt som hadde med tegning, skulptur, farger og modellering å gjøre.

– På SHKS hadde vi de aller beste kunstnerne som lærere, som Bjarne Brunsvik og Nils Erik Flakstad. Vi tegnet mye etter levende modeller, ofte de andre elevene, og var mye på Kunstindustrimuseet og Folkemuseet og tegnet og kopierte kostymer. Det var veldig spennende og interessant i den alderen.

I noen år var Spook den eneste gutten i klassen, og fikk mye oppmerksomhet på grunn av det, særlig fra journalister. Når Ferdinand Finne og Rie Bistrup skulle intervju noen fra motelinja, var det ham de ville snakke med. De så at han hadde talent, selv om han ikke hadde så stor tro på seg selv.

– Hvis noen den gangen hadde sagt til meg at jeg skulle ha et motehus i Paris, hadde jeg aldri trodd det. Jeg tenkte ikke på det engang. Jeg skulle bare være i Paris et år og lære.

Hva tok du med videre i din karriere?

– Vi hadde alltid en oppvisning på slutten av skoleåret, og alt jeg viste, var veldig sort og hvitt, det er en stil jeg har brukt mye senere. Tegningen fikk jeg med meg, og skulptur og farger. Det var ting de fleste på École de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne ikke kunne da jeg kom dit som 20-åring. De var eksperter på alt det tekniske, men de kunne ikke uttrykke seg skikkelig. Jeg fikk en karakter som de egentlig ikke gir, fordi jeg var så god til å tegne. Men jeg hadde ikke særlig interesse av å bevare tegningene mine, så de sirkulerte rundt etterpå, det var slik jeg senere fikk jobben hos Féraud. Han hadde sett dem på veggen til en av jentene som var involvert i motehuset hans.

Skolen plukket ut de elevene som hadde talent, og plasserte dem i forskjellige motehus. Per Spook var lærling hos Dior i åtte måneder, og da Yves Saint Laurent startet sitt eget motehus, ble han spurt om han ville bli med dit.

– Det ville jeg selvfølgelig. Dior var et gammelt og gedigent hus, Saint Laurent startet på et helt annet nivå, og jeg skjønte at jeg ville få noen muligheter der. Hos Dior sydde jeg, hos Saint Laurent fikk jeg jobbe mer med mønstre, og det trengte jeg.

Etter det fulgte 17 år hos Louis Féraud, før han startet sitt eget motehus i 1977.

– I motebransjen er det slik at miljøet følger med på deg, og når du har jobbet i mange år, kommer du lenger og lenger opp på den lista hvor du er den neste. Jeg hadde det veldig komfortabelt hos Féraud. Å gå fra alt det var for meg ganske

risikabelt. Men så blir du skjøvet ut på stupet, og alt du hører er: *Du burde, du burde*. Til slutt tenkte jeg at hvis jeg ikke gjør det, vil jeg angre, og hvis det går galt, har jeg i alle fall prøvd.

Hvordan ser du på motebransjen i dag?

– Jeg er en av de siste som var med i kapittelet om motehusene, slik de var, og for meg passer ikke det nye systemet i det hele tatt. Haute couture er et yrke der du ikke kommer unna med et hvilket som helst dataprogram. Det er kunsthåndverk og kreativitet. Coco Chanel, Yves Saint Laurent, Hubert de Givenchy, Emanuel Ungaro, Christian Lacroix var alle couturiere – motekonge – i sitt eget motehus og ansvarlig for alt. I dag eksisterer ikke motehusene på den måten lenger, det autentiske er vekk – de er blitt motemerker. Karl Lagerfeld er en stilist i motehuset Chanel, han er

ikke motekonge. Alt handler om markedsføring, det spiller ingen rolle hvem som står bak det kreative. Talentene er nok like sterke i dag, men systemet er forandret. Vitsen for en ung motedesigner i dag må være å finne ut hvordan han eller hun kan benytte seg av det nye systemet, hvor du både kan tegne og selge klærne på en annen måte. –LB

The Norwegian fashion mogul

—I HAD ALWAYS LIKED drawing, and I was also interested in fashion. When I was 12–14 years old I knew that there was a Fashion major at SHKS, and when I was 16 I applied and got in. It was earlier than it is these days, but it was not too soon for me, says Per Spook.

Spook remembers his first impressions of the school as “tip-top”—because he got to draw there. His mother had a sewing workshop, so he had more experience than many others. What he hadn’t grasped was everything to do with drawing, sculpture, colour, and moulding.

—At SHKS, we had first-rate artists as teachers, such as Bjarne Brunsvik and Nils Erik Flakstad. We drew a lot of live models, who were often the other students, and went to the Museum

of Art Industry and the Folk Museum a lot to draw and copy costumes. At that age, it was really exciting and interesting.

Spook was the only boy in the class for several years and he got a lot of attention because of it, especially from journalists. When Ferdinand Finne and Rie Bistrup wanted to interview someone from the Fashion major, they chose him. They thought he had talent, even if he didn’t have much belief in himself.

—If anyone at the time had told me that I would go on to have a fashion house in Paris, I would never have believed it. It never even crossed my mind. I was only supposed to be in Paris for a year to study.

What did you take with you into your career?

—We always had a show at the end of the school year and everything I exhibited was very black and white, which is a style I made much use of later. I mastered drawing, sculpture, and colour. These were things that most people at École de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne didn’t understand when I arrived there as a twenty-year-old. They were experts in technique, but they couldn’t express themselves properly. I was given a grade that they don’t usually award because

I was so good at drawing. But I wasn’t interested in keeping my drawings, so they circulated around afterwards, and that was how I later got the job at Féraud. One of the girls involved in his fashion house had them on her wall, which is where he saw them.

The school picked out the students who had talent and placed them with different fashion houses. Per Spook was an apprentice at Dior for eight months, and when Yves Saint Laurent started his own fashion house he was asked if he wanted to come along.

—I said yes, of course. Dior was a grand old house, Saint Laurent was starting at a completely different level, and I knew that there would be opportunities there. At Dior I would sew, while at Saint Laurent I got to work more on patterns, and I needed that.

Seventeen years with Louis Féraud followed, before starting his own fashion house in 1977.

—In the fashion industry, everyone watches what you’re doing, and when you’ve been working for a long time you get further and further up the ladder where you are the next in line. I was very comfortable at Féraud. To leave all that behind

was quite a risk for me. But then one day you get pushed out of the door and all you hear is *you should have, you could have*. In the end, I thought that if I didn’t do it I would regret it, and if it went wrong, well, at least I tried.

How do you see the fashion industry today?

—I’m one of the last people to have been at the fashion houses as they used to be. The new system doesn’t suit me at all. Haute couture isn’t a profession where you can get away with it using any old software. There’s craftsmanship and creativity. Coco Chanel, Yves Saint Laurent, Hubert de Givenchy, Emanuel Ungaro, Christian Lacroix were all couturiers—fashion moguls—with their own fashion houses and responsible for everything. Today, the fashion houses don’t exist in the same way anymore, the authentic part is gone—they’ve become fashion brands. Karl Lagerfeld is a stylist in the Chanel fashion house, he’s no fashion mogul. Everything is about marketing, it makes no difference who is behind the creative work. The talents are probably just as strong today, but the system has changed. The point of it all for a young fashion designer today has to be to find out how he or she can take advantage of the new system, where you can both design and sell clothes in a different way. –LB





KRISTOFFER KJØLBERG 2013



Å finne sin egen strek



Mari Kanstad Johnsen (f. 1981)
Illustratør
KHIO: 2007–2010

Mari Kanstad Johnsen (b. 1981)
Illustrator
KHIO: 2007–2010

– NÅR FOLK KOMMER inn hit, er det som regel et snev av skuffelse i ansiktet deres. De forventer at det skal være som i en hule med ting som henger overalt, sier illustratøren Mari Kanstad Johnsen idet hun ønsker velkommen til kontoret sitt i Mølleparken ved Akerselva.

Mange vil kjenne igjen Johnsens tegninger fra Morgenbladet, eller fra hennes egne barnebøker *Ballen* fra 2014 og Brageprisnominerte og kritikerroste *ABC* fra 2017. Hun har et bredt tilfang av oppdrag: Nå har hun nettopp sendt fra seg et vinylomslag, og holder på med et tekstilmønster for en butikk. Så er det en svensk barnebok hun har illustrert, og omslag til Ruth Lillegravens nye diktsamling. Alt skal være ferdig før hun reiser til Frankrike uken etter, der hun skal delta på utstilling og residency ved Centre National du Graphisme. Det franske ordet «graphisme» rommer mer enn det norske grafisk design, forteller Johnsen.

Er de norske kategoriene illustrasjon, design og kunst mer rigide?

– Ja, jeg vil si det. Da jeg var ferdig med studiene i 2010, følte jeg at det var stor avstand mellom illustrasjon og kunst. I den perioden hadde jeg et opphold i San Francisco der grensene er mye mer flytende, og der illustrasjoner ofte stilles ut på gallerier. Men jeg synes det har blitt bedre i Norge de siste årene, sier hun.

Johnsen søkte seg til Visuell kommunikasjon på KHIO etter et år med motedesign på ESMOD Oslo og to år med maleri på Strykejernet Kunsthøgskolen.

– Det var nok et fokus på grafisk design på bekostning av illustrasjon på KHIO den gang. Men selv hadde jeg rettet meg inn mot illustrasjon helt fra jeg startet, så jeg brukte mye tid på å utforske ulike teknikker og uttrykk. Studietiden handlet

først og fremst om å finne frem til et visuelt språk som var mitt, finne en egen strek, forteller Johnsen.

Hva var det viktigste du lærte i studieårene?

– Det var helt nytt for meg å jobbe digitalt da jeg begynte på KHIO. Det var grunnleggende kurs i forskjellige programmer, men rent praktisk lærte jeg å jobbe på maskin gjennom mer erfarne medstudenter. Generelt kom mye av det viktigste jeg lærte i studietiden, fra de andre i klassen. De faglige diskusjonene og delingen av referanser åpnet mange nye dører. Jeg kan fremdeles spore mange av grunnreferansene mine tilbake til den tiden. Og så var det en klasse med mye humor, og med en leken tilnærming til arbeidet, og det er noe jeg har tatt med meg inn i det profesjonelle livet.

Du har vært tilbake på KHIO for å holde workshops senere. Hvordan har studiet endret seg?

– I min tid gikk mye av studiene ut på å jobbe på egen hånd, men det virker som det er blitt mer aktivt nå. De har for eksempel flere eksterne undervisere. Jeg tror det er viktig å møte folk som er aktive i feltet, for å få en fornemmelse av hvor man havner når man er ferdig.

Etter tre år på KHiO begynte Johnsen på masterstudiet i visuell kommunikasjon på Konstfack i Stockholm. Det var en overveldende opplevelse. Studiet het den gang Storytelling, og de hadde et sterkt fokus på normkritikk, og bevissthet rundt bildets makt. Det var samtaler og diskusjoner rundt arbeidene til det kjedsommelige.

– Man fikk alltid spørsmålet: «Hvorfor har du en mannlig protagonist her?» Mitt avgangsprosjekt var en film om blekkspruter, og jeg tenkte at det ikke spilte noen rolle. Men disse kritiske spørsmålene var veldig verdifulle.

Jeg kan ikke huske at det var slike diskusjoner på KHiO, men jeg tror det er i endring nå, og det mener jeg er godt.

Som illustratør jobber Johnsen med mange oppdrag parallelt. Det er stor forskjell mellom å henvende seg til Morgenbladet-lesere og små barn. Denne vekslingen er bra, tror Johnsen.

– I grafisk design jobber man ofte i større sammenhenger og grupper, mens når jeg illustrerer en bok, særlig for små barn, er det bare å jobbe seg inn i fantasiuniverset, og ignorere det som hender utenfor. Illustratører har en tendens til å henge seg opp i detaljer og lukke seg inne. Det er derfor jeg har valgt å ha kontor sammen med filmfolk, da kommer jeg ut av boblen iblant. –SIH

Finding your own line

—WHEN PEOPLE COME in here there's usually a touch of disappointment on their faces. They expect it to be like a cave with things hanging up everywhere, says the illustrator Mari Kanstad Johnsen as she welcomes me to her office at Mølleparken on the Aker River.

Johnsen's illustrations are known from *Morgenbladet*, from her own children's books—*Ballen* from 2014, and the critically acclaimed *ABC* from 2017, which was nominated for the Brage Prize. She has a wide variety of commissions. She has just sent off the cover for a vinyl record and is busy with a textile design for a shop. Then there's a Swedish children's book she has illustrated and the cover to Ruth Lillegraven's new collection of poems. Everything has to be ready before she goes to France a week later, where she's taking part in an exhibition and residency at the Centre National du Graphisme. The French word "graphisme" encompasses more than the Norwegian "grafisk design", Johnsen tells me.

Are the Norwegian categories "illustrasjon", "design" and "kunst" more rigid?

—Yes, I would say so. When I finished my studies in 2010 I felt that there was a big difference between illustration and art. At the time, I was staying in San Francisco, where the boundaries are much more fluid and where illustrations are often exhibited at galleries. But I think things have improved in Norway in the last few years, she says.

Johnsen applied for Visual Communication at KHiO after a year of fashion design at ESMOD Oslo and two years of painting at Strykejernet School of Art.

—At that time at KHiO there was probably a focus on graphic design at the expense of illustration, but I was oriented towards illustration right from the beginning, so I spent a lot of time researching various techniques and modes of expression. The period of study was first and foremost about discovering a visual language that was my own, about finding my own line, Johnsen tells me.

What was the most important thing you learned as a student?

—Working digitally was completely new to me when I started at KHiO. There were foundation courses in different programs, but in practical terms I learned to work on a computer from more experienced students. Generally, a lot of the most important things I learned as a student came from others in the class. The technical discussions and the sharing of references opened many new doors. I can still trace many of my basic references back to that time. It was also a class with a lot of humour and with a playful approach to the work, and that's something I've taken with me into professional life.

You returned to KHiO later on to hold workshops. How has the course changed?

—In my time, a lot of the courses were about working on your own, but it seems to have become a lot more active now. For example, they have several external teachers now. I think it's important to meet people who are active in the field in order to get an impression of where you are going to end up when you graduate.

After three years at the KHiO, Johnsen started her master's degree in Visual Communication at Konstfack in Stockholm. It was an overwhelming experience. At that time, the course was called Storytelling and they had a strong focus on norm criticism and an awareness

of the power of the image. Conversations and discussions around the work could go on until they got quite tedious.

—You would always get the question: "Why do you have a male protagonist here?" My final project was a film on octopuses, and I didn't think it was relevant. But those critical questions were actually really valuable. I don't remember there being debates like that at KHiO, but I think it's changing now, and I think that's a good thing.

As an illustrator, Johnsen has many projects on the go at the same time. There's a big difference between addressing the readership of *Morgenbladet* and young children. Johnsen believes this variation is a good thing.

—In graphic design, you often work in larger contexts and groups, while when I'm illustrating a book, especially for young children, it's just about making your way into an imaginary universe and ignoring what's going on outside. Illustrators have a tendency to get caught up in the details and to shut themselves off. That's why I've chosen to work in an office full of filmmakers, so I can come out of my bubble once in a while. –SIH





Jim Darbu (f. 1981)
Kunstner
KHIO: 2004-2009

Jim Darbu (b. 1981)
Artist
KHIO: 2004-2009

Godt knadd, men ikke brent

– KERAMIKK, JA, det var litt sånn der *fail-safe* det, flirer Jim.

– Jeg visste ikke så mye om keramikk, men skulle jeg fortsette med modelleringen jeg hadde jobbet med siste året på Strykejernet, så tenkte jeg at det måtte være midt i blinken. Jeg pleier å spøke litt med at jeg nesten ble kjønnsknotert inn, vi var en gjeng på sju-åtte stykker som startet i 2004, og kun to gutter. Så hadde man et snev av talent og søkte keramikk som gutt, var det ikke så vanskelig å komme inn.

Jim Darbu høres kanskje ikke *akkurat* ut som den coole duden som møter oss på hjemmesiden hans der han sitter bredbent utenfor sitt eget verksted og kunstutvalg, ikledd pilotbriller og en tydelig *no-nonsense* attityde. Men samtidig er det absolutt likheter mellom bildet og virkelighetens Jim. Med sin populærkulturelle inngang til skulpturen og kunsten, sin tegneserieestetikk og lite kunstlete beskrivelse av egen praksis, plasserer Jim seg definitivt litt på siden av den brede hovedstrømmen av norske kunstnere.

Hvordan opplevde du KHIO når du først var inne, da?

– Det gikk egentlig veldig greit. Ole Lislrud, som var professor og fagrådsansvarlig for keramikk på den tiden, var opptatt av fornyelse og ville ta linjen inn i samtiden, så da han så at jeg kom med pop-kultur og tegneserie-referanser, ble jeg tatt imot med åpne armer.

– De lot oss holde på, og så gav de oss den tekniske kunnskapen etter hvert som man trenger den. Noe av det første jeg gjorde, var å ta en gigantisk klump med leire og modellere et marsboerhode med utstående øyne og hele pakka. «Veldig fint, men det er bare å kaste, for vi kan ikke brenne

det. Du har glemt å hule det ut», fikk jeg beskjed om. Så lærte jeg det.

Nå som du ser tilbake på skolen fra utsiden og din egen praksis, kan du se noen holdninger og fagtradisjoner dere allikevel ble innkodet med?

– Da jeg startet på KHIO, hadde jeg som du skjønner en veldig ignorant holdning til keramikk. Og jeg må vel bare innrømme at det der kontrollaspektet med glasur, det klarte jeg aldri å mestre. Jeg var veldig opptatt av å få til de umiddelbare fargene på tingene, og sprayet like gjerne med billakk og akrylspray. Og av noen ble dette sett ned på. Men så lenge du ikke skal spise fra tingene du lager, er det på mange måter det samme, mente jeg, men ...

Jim tar en pause og tenker seg om.

– Men jeg lærte også å verdsette keramikken for muligheten til å bygge opp noe raskt. Og å gjøre det billig. Jeg har jobbet med silikon og avstøpninger i resin, men så faller jeg tilbake til leire som materiale. Det er noe med den intuitive tilnærmingen. Du kan 3D-animere og 3D-printe, og det er fint, men det er noe eget med keramikken.

Var det skolen som kodet deg til å tenke slik, eller har du funnet det ut selv?

– Det er et fint spørsmål, det der. Vi fikk jo hele tiden høre hvor bestandig keramikk er, at det kan graves ned og plukkes opp igjen 2000 år senere, like fint. Men jeg har jo erfart at ut av kundekretsen og galleriene, så bryr folk seg lite om det er plast eller keramikk, de skal ofte bare ha det visuelle.

Det er fint å høre Jim snakke om det, som om han fortsatt er i en litt uavklart dialog med seg selv. Han beskriver keramikk som materialet han er fortrolig

med, at det er basisverktøyet hans, det han mestrer. Og at den utstillingen han arbeider med nå, også blir en keramikkutstilling.

– Jeg kunne ha 3D-printet alt, men det er noe med tyngden i keramikk, 3D-print sitter ikke riktig i hånden.

Det høres jo ut som om skolen har satt seg i deg?

– Ja. På en måte. Men samtidig fokuserte skolen ganske tungt på teorioppgaver, det å sette seg selv inn i samtidskunsten. Og det var og forble et nødvendig onde for meg. Jeg jobbet intuitivt, så det å skrive om tingene i store avhandlinger... Jeg lærte å skrive ikke om, men rundt tingene mine. Så selve keramikklinjen har jeg nok i meg. Men kanskje ikke selve skolen. –GB

Well formed, but not fired

—CERAMICS, YEAH, it was a bit of a fail-safe, Jim chuckles.

—I didn't know much about ceramics, but if I was going to continue with the modelling I'd been working on during the final year at Strykejernet, I thought it would be perfect. I usually joke that I got in because of positive discrimination: we were a group of seven or eight people starting in 2004, and only two boys. So, if you had even a whiff of talent as a guy applying to Ceramics, it wasn't difficult to get in.

Maybe Jim Darbu doesn't exactly sound like the cool dude who fronts his website, sitting outside his workshop and art outlet, legs spread wide, wearing aviator sunglasses and a no-nonsense attitude. But there are definitely similarities between the image and the real Jim. With his pop culture approach to sculpture and art, his cartoon aesthetics and his unaffected description of his

own practice, Jim definitively positions himself fairly left field in relation to the more mainstream Norwegian artists.

What was your experience at KHiO like when you first got there?

—Pretty good. Ole Lislrud, who at the time was a professor and technical advisor for ceramics, was into innovation and wanted to make the course more contemporary, so when he saw that I used pop culture and comics references, I was received with open arms. They just let us get on with it, and gave us the technical knowledge as and when we needed it. One of the first things I did was to take a gigantic lump of clay and model a Martian head with eyes sticking out, the whole hog. "Very nice, but you'll have to throw it away because we can't fire it. You forgot to hollow it out," was the feedback. So, I learned that.

When you look back at the school now from the outside and from your own practice, are you aware of any attitudes and traditions that you've internalised after all?

—As you know, when I started at the academy I had a very ignorant attitude towards ceramics. And I just have to admit that I never managed to get the hang of the control aspect of glazing. I was really into getting the immediate colours on the pieces, happily spraying away with car paints or acrylic spray. Some people looked down on it, but I thought as long as you're not going to eat off what you're making, it doesn't matter, but ...

Jim pauses to have a think.

—But I also learned to value ceramics for the potential to build something up quickly, and to do it cheaply. I've worked with silicon and resin castings, but I always come back to clay as a material. There's something about the intuitive approach. You can 3D animate and 3D print, and that's great, but there's something special about ceramics.

Is this something the school instilled in you, or did you arrive at this on your own?

—Good question. We were always being told how durable ceramics are, they can be buried and

dug up again two thousand years later and be just as good. But my experience of clients and galleries is that people don't really care if it's plastic or ceramics. They just want the visuals.

It's good to hear Jim talk about this, as if he's still in the middle of a discussion about it with himself. He describes ceramics as the material he's familiar with, his basic tool, the thing he does well. And that the exhibition he's working on at the moment will also be a ceramics exhibition.

—I could have 3D printed everything, but there's something about the weight of ceramics, 3D prints don't sit right in the hand.

It sounds as if the school is still with you.

—Yeah, in a way. But at the same time the school focussed on theoretical exercises, picturing yourself as part of contemporary art. And that continues to be a necessary evil for me. I was working intuitively, so writing lengthy essays about everything... I learned to write around rather than about my pieces. So, I probably have the study of ceramics in me. But maybe not the school itself. –GB





– JEG BESTEMTE MEG FOR å bli klesdesigner da jeg var 13 år, fordi jeg likte å sy og tegne klær, sier Elisabeth Stray Pedersen, som gikk et år på Høgskolen i Oslo og Akershus etter videregående før hun turte å søke KHIO.

– Jeg følte stor respekt i møte med skolen, sier hun.

– Og jeg husker særlig opptaksprøvene, der jeg fikk en del vanskelige spørsmål om hvor bevisst jeg var på motebransjen – og jeg hadde svært liten peiling. Jeg tenkte at hvis jeg kommer inn her, er det meningen at jeg skal bli designer.

Det å bli antatt var en veldig *big deal*. Men da hun først begynte, skjønte hun fort at det hele var litt mer avslappet; en kreativ og fargerik gjeng med kunnskapsrike professorer, som ikke stilte urimelig høye krav.

– Når du først var inne, var det opp til deg hva du ville få ut av det. KHIO er en veldig teknisk og håndverksfokustert skole, der jeg fikk testet ut masse forskjellige teknikker i gode verksteder – det har jeg fått svært stor glede

av, ettersom jeg har valgt å drive eget studio og fabrikk. Mitt inntrykk er at det som designer i dag er stadig viktigere med en praktisk forståelse og kjennskap til en større del av verdikjeden. Skolen, særlig på masterprogrammet, er også god på å utdanne kreative og tenkende ledere, som ikke bare har evnen til å designe et resultat, men også designe prosesser og kontekst, der man evner å tenke kreativt i en større dimensjon. Designstudiet gjorde meg trygg på å angripe situasjoner jeg ikke hadde vært i før, som jeg vil si er den beste forberedelsen på å drive noe eget.

Allerede på KHIO var hun opptatt av produksjon, og fikk på et tidspunkt høre at hun burde fokusere litt mindre på det og mer på design.

I 2015 kjøpte hun sin egen fabrikk i Drammen, med mål om å kunne produsere mer miljøvennlig.

– Et viktig tema på masterprogrammet var metadesign og hvordan det er viktig å designe nye organisasjoner dersom man skal endre bransjen til det bedre. Jeg innså at dersom jeg virkelig ville gjøre en endring, var løsningen å utvikle min egen organisasjon, hvor jeg kunne implementere de verdiene jeg ønsket å fremme – i stedet for å jobbe for andre.

Hun ville vise at det er mulig å jobbe mer lokalt enn mange gjør, med norske råvarer, og samtidig gjøre noe som er relevant for motebransjen.

– Det er mye potensial i produksjonsbedrifter i Norge, og design er et viktig verktøy for å lage verdiskapning av norske ressurser. For meg var det en mulighet til å få mer innflytelse, og fordi jeg var relativt ung og hadde tid, tenkte jeg at jeg like gjerne kunne gjøre det nå som senere.

Er det noe du kunne ha ønsket deg mer av på skolen?

– Jeg vet ikke om det har med KHiO å gjøre eller det faktum at man befinner seg i Oslo og Norge, men jeg tenker at flere studenter kunne ha fått maksimert sitt potensial bedre og hatt større innflytelse i sitt felt i etterkant av studiet. Det er flere som ikke ender opp med å jobbe med faget, og viktig kunnskap går tapt. Kanskje årsaken er at skolen oppleves som en kreativ boble, og at det er for lang vei mellom den og de jobbene som finnes. Her har kanskje bransjen et ansvar for å inkludere studentene i prosjekter.

Hvordan synes du at norsk motebransje har utviklet seg etter at du gikk på skolen?

– Det har skjedd masse, og jeg tror at både Norge, Oslo og menneskene som bor her, har større forståelse og kunnskap om design. Flere merkevarer har klart å posisjonere seg internasjonalt og vokse til et nivå og en størrelse hvor de kan rekruttere fra bransjen og skape nye arbeidsplasser. Etter at Norwegian Fashion Hub ble etablert, er vi blitt mer profesjonelle og står sammen for å styrke bransjen. Vi har også fått et større mangfold; flere ulike merkevarer og designere markerer seg, og det gjør det kanskje lettere for studenter fra KHiO å koble seg opp mot bransjen og se sin plass der. –LB

Local strengths

—I DECIDED TO become a fashion designer when I was 13 years old because I liked sewing and designing clothes, says Elisabeth Stray Pedersen, who attended Oslo and Akershus University College for a year after finishing school before she had the courage to apply to the academy.

—I felt a great deal of respect when I came face to face with the school, she says.

—And in particular, I remember the entrance exams, where I got a lot of difficult questions about how aware I was of the fashion industry—I was clueless. I thought “if I get accepted, it’s my destiny to become a designer”.

Being accepted was a very big deal, but when she was first starting, she quickly realised that the whole thing

was a little more laidback: a creative and colourful bunch of knowledgeable teachers who didn’t set unreasonably high demands.

—When you first got there, it was up to you what you wanted to get out of it. KHiO is a school that’s very focused on technique and craftsmanship, where I was able to try out lots of different techniques in good workshops. Now that I’ve chosen to run my own studio and factory, I am really happy I’ve got that experience. Being a designer today, my impression is that it’s more and more important to have an awareness and a practical understanding of a bigger part of the value chain. The school, particularly in the MA program, is also good at training creative and thoughtful leaders that not only have the ability to design an end product, but also design processes and contexts in which you’re able to think creatively about the bigger picture. The design course made me confident enough to deal with situations I hadn’t experienced before, which I would say is the best foundation for running your own business.

She was interested in production when she was at KHiO, and was at one point told that she should be focusing less on that aspect and more on design. In 2015, she bought her own factory in

Drammen with the goal of being able to produce in a more environmentally friendly way.

—An important theme of the MA program was metadesign, and how important it is to design new organisations if you want to change the industry for the better. I realised that if I really wanted to make a difference, the solution was to develop my own organisation where I could implement the values I wanted to promote—instead of working for others.

She wanted to demonstrate that it’s possible to work more locally than many people do, with raw materials from Norway, at the same time as making something that was relevant for the fashion industry.

—There’s a lot of potential in the Norwegian manufacturing industry, and design is a vital tool for creating value from Norwegian resources. For me it was a chance to have more influence, and because I was relatively young and had the time, I thought that I might as well do it now rather than later.

Is there anything that you wish you had got more of from the school?

—I don’t know if it has anything to do with the academy or the fact that we find ourselves in Oslo and Norway, but I think that more students could have maximised their potential better in order to have a greater influence in their fields after their studies. Lots of people end up not working in the fields they study, and important skills are being lost. Maybe the reason is that the school is perceived as a creative bubble, and that the gap between that and the jobs that exist is too wide. Maybe the industry has a responsibility here to include students in their projects.

How do you think the Norwegian fashion industry has developed since you graduated from the school?

A lot has happened, and I think that Norway, Oslo, and the people who live here have a greater understanding and knowledge of design. Several brands have managed to position themselves internationally and grow to a level where they can recruit from within the industry and create new jobs. Since Norwegian Fashion Hub was established we’ve become more professionalised and have united to strengthen the industry. There’s also greater diversity—a wider variety of brands and designers are beginning to stand out, and maybe that makes it easier for students from the academy to make a connection with the industry and to understand their place in it. –LB



Forståelsen for brukeren



Ellen Ledsten (f. 1969)
Interiørarkitekt
SHKS: 1989–1994

Ellen Ledsten (b. 1969)
Interior architect
SHKS: 1989–1994

ELLEN LEDSTEN ønsket å bli interiørarkitekt allerede da hun gikk på ungdomsskolen, og etter videregående jobbet hun målrettet for å komme inn på SHKS, tok kurs ved Oslo Tegne- og Maleskole og hadde praksis som vindusdekoratør. Etter et år på møbelsnekkerskole følte hun seg parat til å søke.

– Studietiden ble flittig benyttet til fordypning i forskjellige analyser og skissestudier. Det var verdifullt. Når man kommer ut i arbeidslivet, er det sjelden tid til å gå i dybden med forskjellige problemstillinger. Konstruktive tilbakemeldinger underveis i studiet fra flinke lærere, og særlig gjes-telærere, var svært viktig, og jeg husker fullskala-modell på romforløp som nyttig lærdom. Bakgrunnen fra møbelsnekkerlinja har også vist seg å være verdifull. Uten den erfaringen ville ikke kommunikasjonen med, og forståelsen for, tekniske og utførende fag på byggeplass fungert så godt. Snekkererfaring var tidligere et kriterium for å komme inn ved SHKS, og etter min mening burde det fortsatt være det.

Hva synes du om utdanningen?

– Den var etter min mening god, kanskje mest for dem som jobbet selvstendig. Den kunstneriske tilnærmingen vi hadde til faget ved SHKS, har vært nyttig, men noe mer teoretisk ballast og tettere oppfølging fra lærerne kunne nok vært bra.

Da Ledsten var medarbeider i Arkitektur N for et par år siden, tok hun et dykk inn i bachelor- og

masterlevelenes arbeider ved KHIO, tidligere SHKS, og opplevde store nivåforskjeller, og at dyktige utenlandsstudenter dominerte masterutstillingen. En annen tendens var at mange hadde fjernet seg langt fra interiørfaget, inn i andre kunst- og designområder.

– Jeg verdsetter kunsttilnærmingen ved KHIO, men det er viktig at det uteksamineres studenter som har nok og relevant kunnskap til å gå inn i en jobb som interiørarkitekt. Den dype forståelsen for romforløp, form og funksjon, som er spesifikt for vårt fag, bør ikke vike for eksperimentering inn i ikke like relevante fagområder.

Hva er ditt beste minne fra studietiden?

– Da vi hadde fullskalastudie i et av klasserommene på SHKS, fant jeg og en venninne ut at vi ville se hvordan dagslyset som falt inn på lettveggrommet vi hadde bygget, ville oppføre seg gjennom døgnet. Vi tok med sovepose og gjemte oss midt i prosjektet gjennom natten. Morgenen etter speilet solen seg i fasaden i bakgården, og vi fikk et vakkert skyggespill inn gjennom vinduene på lettveggene – et magisk øyeblikk for to ivrige interiørspirer.

Ledsten har aldri brydd seg om hva omverdenen har definert som *interiørfaget*. For henne har det vært viktig å jobbe fritt med den innvendige arkitekturen i det aktuelle bygget hun har hatt til rådighet.

– Tidligere har dette ofte vært oppfattet som en utradisjonell tilnærming, og noe som gikk under *arkitektfaget*, men etter oppmerksomheten rundt Mat- og merkevarerhuset på Grünerløkka, der vi jobbet med alle sider av innvendig bygg, tror jeg flere ser at interiørarkitekten skal involveres i mye mer enn i bare brukerprosesser, materialer og møbelvalg.

Et av interiørarkitektens største fortrinn, mener Ledsten, er tilnærmingen til, og forståelsen for, brukeren – mennesket som skal bo eller arbeide i area-lene de jobber med.

– Dette psykososiale aspektet bør skolen understreke og videreutvikle.

En stor del av faget består i å forstå hvordan mennesker reagerer på fysiske forhold rundt seg. Mange ganger tenker jeg at vi burde hatt psykologistudiet på toppen av utdannelsen, men mye er kanskje gjort hvis man blir bevisstgjort denne delen av faget på skolen, og får teori som åpner øynene for denne viktige siden ved faget.

Hvordan ser du på betydningen av faget i et videre samfunnsperspektiv?

– I miljøsammenheng har det selvfølgelig en viktig rolle. Interiørarkitekten står ofte med valget mellom gjenbruk, kontra riving og nyinnkjøp. Stadi-g flere tør å ta det trauste, men modige, valget om bevaring, og utnytter mulighetene som ligger i det eksisterende. Glamfaktoren blir ikke så høy av slike valg – men fremtiden blir desto lysere. –LB

Understanding the end user

ELLEN LEDSTEN knew she wanted to be an interior architect already in high school. And after she finished school she worked with the aim of getting in to SHKS, taking courses at the Oslo School of Drawing and Painting and completing an internship as a window dresser. After a year at joinery school, she felt ready to apply.

—Her time as a student was diligently used delving into a variety of analyses and draft studies. That was valuable. When you enter working life there is rarely enough time to get into different problems in any depth. During the course of her studies, constructive feedback from good teachers—and particularly from guest lecturers—was hugely important, and I remember full-scale modelling in spatial organisation as useful knowledge. My experience from the joinery course has also turned out to be useful. Without that background, the communication with and understanding of the technical and building professions at the building site would not have worked as well. Experience of carpentry used to be a prerequisite for enrolling at the academy, and in my opinion, it still ought to be.

What do you think about the teaching?

—In my opinion it was good, maybe best for people who worked independently. The artistic

approach to the subject we had at the academy has been useful, but a little more theoretical counterweight, and closer supervision from the teachers, would have been good.

When Ledsten was an associate at Arkitektur N a couple of years ago, she dived into the work of the bachelor and master students at KHIO, earlier called SHKS, and saw great differences in standards, and that skilled foreign students dominated the MA exhibition. Another trend was that many had moved a long way away from the subject of interiors into other areas of art and design.

—I value the artistic approach at the academy, but it's important that students graduate with sufficient relevant knowledge to enter jobs such as interior

architect. An in depth understanding of spatial organisation, form and function that's specific to our profession shouldn't give way to experimentation in subject areas that aren't that relevant. *What's your best memory from your time as a student?*

—When we did a full-scale study in one of the classrooms at the academy, and a friend and I realised that we wanted to see how the daylight that would enter the walled space that we had built would behave throughout the day and night. We brought sleeping bags and hid away in the project room overnight. The next morning the sun reflected off the facade in the backyard, the shadows playing beautifully through the windows in the walls—a magical moment for two budding, eager interior architects.

Ledsten has never been bothered about what the world around her defines as *interior studies*. For her, it's been more important to be able to work freely with the internal architecture in the actual building she has at her disposal.

—It used to be seen as an unconventional approach, as something that belongs to *architect studies*, but after the attention around the Mat- og merkevarerhuset in Grünerløkka, where we worked with all aspects of the internal building, I think more people are seeing that the interior architect should be involved in much more than just user processes, materials, and furniture selection.

One of the interior architect's greatest merits, Ledsten believes, is the approach to and understanding of the user—the person who'll be living or working in the spaces they work with.

—The school should to emphasise and advance this psychosocial aspect. A large part of the profession consists of understanding how humans react to the physical conditions around them. I often think that we should have taken psychology in addition to the training, but maybe it would be enough to just be made aware of this aspect of the profession at school, and to be given the theory that opens your eyes to this essential side of the field.

How do you see the significance of the profession in a wider societal perspective?

—It obviously has an important role to play in the context of the environment. The interior architect is often left with the choice between recycling versus demolishing and buying new. More and more people have the courage to take the stalwart, but brave decision to preserve and to make use of the potential in what is already there. The glam factor isn't as high—but it makes the future brighter. –LB





Marius Andresen (f. 1971)
Industridesigner
SHKS/AHO: 1992-1998

Marius Andresen (b. 1971)
Industrial designer
SHKS/AHO: 1992-1998

Med mekanikk i morsmelken

SI MEG, MARIUS, trengte du SHKS i det hele tatt?

– Jaaa. Jo.

Marius Andresen drar litt på det.

– Du må ikke ta vekk det gode med de årene, det var en verdifull tid, ikke minst sosialt. Men jeg var jo i gang allerede og jobbet mens jeg studerte, jeg laget jo blant annet en elektrisk takløfter for sykehus og sykehjem da jeg gikk i 2. klasse, og den ble vel tatt ut av produksjon først for et par år siden.

For de fleste studentene ved Tegneskolen er bakgrunnen før studiet en tegneglad barndom eller noen år på forskole. Men når jeg snakker med Marius, ligger det nærmest en etablert karriere på plass allerede før søknadsskjemaene ble sendt inn.

– Faren min er en ekte ingeniør, gullsmed i bunn, men holdt på med masse andre ting etter hvert. Jeg vokste opp på Østre Toten, der min far hadde gullsmedverksted og etter hvert et stort verksted der han holdt på med produktutvikling og lagde alt mulig. Jeg ble snart en del av dette, og den første jobben jeg hadde, var å lage knuter i nylontråd og dyppe dem i en Nescafé-boks med lakk. Og alt gikk på akkord, så det gjaldt å være effektiv og planlegge.

Som en sprudlende type med utpreget gründerånd rekapitulerer Marius leende en ungdomstid Reodor Felgen ville misunt ham.

– Fra jeg var 13 til 18 år, var jeg global leverandør av håndkontroller for Molift-pasientløftere. Det gav meg den rette forståelsen av kvalitetskontroll, rejects og tilbakekalling. Var ikke jobben god nok, kom hele partier i retur, og jeg måtte pent sette meg med loddebolten igjen. Men fatter'n hadde full tillit. Noen av de håndkontrollene lever kanskje i beste velgående den dag i dag?

Hvordan opplevde du da å komme til skolebenken på starten av 90-tallet, som en erfaren fyr på en relativt fersk utdanning?

– Institutt for industridesign hadde sitt eget bygg i Nordahl Bruns gate. Og jeg følte nok at vi var litt sånn utafør, samtidig som jeg fikk veldig mye glede av miljøet og galskapen, sosialt sett like mye som det faglige. Vi hang jo relativt mye i skolebaren på SHKS, som het 1818 på fredagene.

Da Marius startet, var det bare åtte år siden instituttet først ble etablert av Torbjørn Rygg i 1985. Siden tok Per Farstad over som professor i en periode som må karakteriseres som industridesignens spede begynnelse i Norge. Marius sier at faget lå og fløt et sted mellom møbelsnekring, håndverksfag og design før instituttet ble etablert.

– Og der var Torbjørn Rygg viktig. Han kom inn og sa at det ikke bare handlet om kunst og kunsthåndverk. Det vi lagde, skulle masseproduseres av bedrifter, for brukere med spesi- fikke behov og kriterier.

I lys av det, opplevde du det som meningsfullt at dere ble flyttet over til AHO, det må jo ha vært midt i studie- tiden din?

– Ja, faglig sett var det sikkert smart å distansere seg fra SHKS. Arkitektene

hadde en respekt og tyngde som man kanskje ønsket seg i kampen mot det ingeniør-baserte produktdesignstudiet ved NTNU. Jeg var et semester i Paris i 1995, og da jeg kom hjem til det samme bygget som jeg forlot, var vi blitt innlemmet i AHO i mellomtiden. Men det tok jo litt tid før den nye, felles Arkitektur- og designhøgskolen rent fysisk var ferdigstilt, så jeg har aldri gått der.

Industridesign var nytt i Norge på 1990-tallet. Samtidig skjedde det vel teknologiske nyvinninger som snudde faget på hodet?

– Ja, faget har endret seg ekstremt. Nå er det interaksjon, system og tjenstedesign som utgjør majoriteten

av oppdragene designere jobber med. Men når det gjelder skolen, vet jeg ikke om dette har gjort noe for å styrke interaksjonen mellom design og arkitektur. Jeg har hørt ymse om det, og jeg vet ikke om det er noe lykkelig ekteskap.

Har du inntrykk av at det er en fagtradisjon og egen identitet som har overlevd fra 1985 og frem til i dag, på tross av endrede institusjoner og ny teknologi?

– Ja, det vil jeg si. Vi designere er ekstremt brukerorientert, vi bruker mye tid på brukere og behov. Og det morsomme er at selv om mye endrer seg, er det industridesignere som blir de virkelig gode tjenstedesignere. –GB

Mechanics in his genes

TELL ME, MARIUS, did you actually need SHKS at all?

–Yeah... I guess.

Marius Andresen leaves it hanging.

–Don't take away the good things about those years, it was a valuable time, especially socially. But I already had things going on and was working while I was studying. Among other things, I created an electric ceiling hoist for hospitals and nursing homes when I was in my second year, and it was only just taken out of production a couple of years ago.

For most students at the School of Design, their pre-study background is a childhood love of drawing or a few years of preparatory school, but as I speak to Marius a picture emerges of an established career in place even before his application form was sent in.

–My dad's a real engineer, background as a goldsmith, but got into lots of other things, too. I grew up in Østre Toten where my dad had a goldsmith's workshop and after a while a larger workshop where he did product development and made all sorts of things. I quickly became a part of it and the first job I had was to tie knots in nylon threading and dip them in a Nescafé tin full of varnish.

It was all piecework, so you had to be efficient and plan ahead.

A bubbly character with an entrepreneurial nature, Marius chuckles as he recounts a youth that would be the envy of Reodor Felgen.

–From 13 to 18 I was the global supplier of hand consoles for Molift patient hoists. It gave me a proper understanding of quality control, rejects and recalls. If the job wasn't good enough, the whole shipment would come back and I'd have to sit down with the soldering iron again. But Dad had complete confidence in me. Maybe some of the hand consoles are still alive and kicking today?

So, what was it like, going to school at the start of the 90s, as an experienced guy on a fairly new course?

The Institute for Industrial Design had its own building on Nordahl Bruns gate,

and I probably felt we were kind of outsiders, at the same time as getting a lot of joy from the environment and the craziness, socially as well as academically. We hung out a lot in the school bar at SHKS, which was called 1818 on Fridays.

The institute was first established by Torbjørn Rygg in 1985, just eight years before Marius started. Per Farstad later took over as professor in a period that can only be described as the tender beginnings of industrial design in Norway. Marius says that before the institute was founded, the subject floated around somewhere between joinery, craftsmanship and design.

–And that's where Torbjørn Rygg was important. He waded in and said that it wasn't just about art and handicrafts. What we were making would be mass-produced by businesses for users with specific needs and criteria.

In light of that, did you see it as significant that you were moved over to AHO? That must have happened right in the middle of your studies.

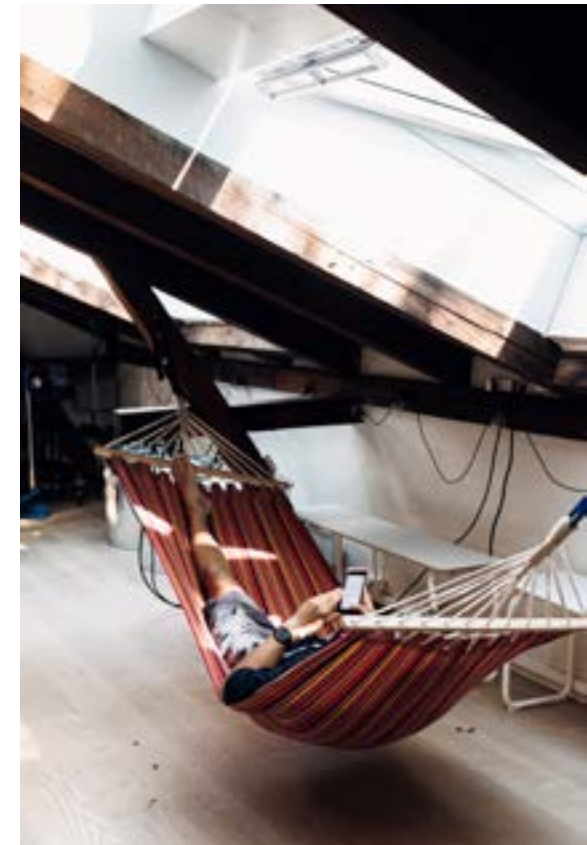
–Yes, from an academic point of view it was definitely clever to distance ourselves from SHKS. The architects had the respect and the gravitas that you'd want in the battles against the engineer-based Product Design Studies at NTNU. I spent a semester in Paris in 1995 and when I came back to the same building I'd left, we'd been incorporated into AHO in the meantime. But it took some time before the new, joint School of Architecture and Design was physically in place, so I never actually studied there.

Industrial design was new to Norway in the nineties. Did the technological advances of the same period turn the subject on its head?

–Yes, the subject has changed a lot. Now it's interaction, systems and service design that makes up most of the projects that designers work on. But when it comes to the school, I don't know if this has done anything to strengthen the interaction between design and architecture. I've heard lots of different things about it, and I'm not sure if it's a happy marriage.

Do you have the impression that this is an academic tradition and a particular identity that's survived from 1985 until today, in spite of the changing institutions and new technology?

–Yeah, I'd say so. Us designers are extremely user-oriented, we spend a lot of time on users and their needs, and it's interesting that even if a lot is changing, it's the industrial designers who are becoming the really good service designers. –GB



1986:



Hvordan går det på Kunstakademiet?



Jo, bra. Vi lærer å gi litt faen!
Går det bra på SHKS? Mye flise spikkeri?

Vi tegner akkurat hver mandag. Dere kan komme innom!



Nei, det vil nok bli for mye driv, gris og søt for dere!



Siri Dokken er utganslet doll?



Har du hørt om The Bangbø?



Akkurat nå lærer vi om kalligrafi.

We know where we're going, but we don't know where we're been && Talking heads!



Har dere bra lærere?

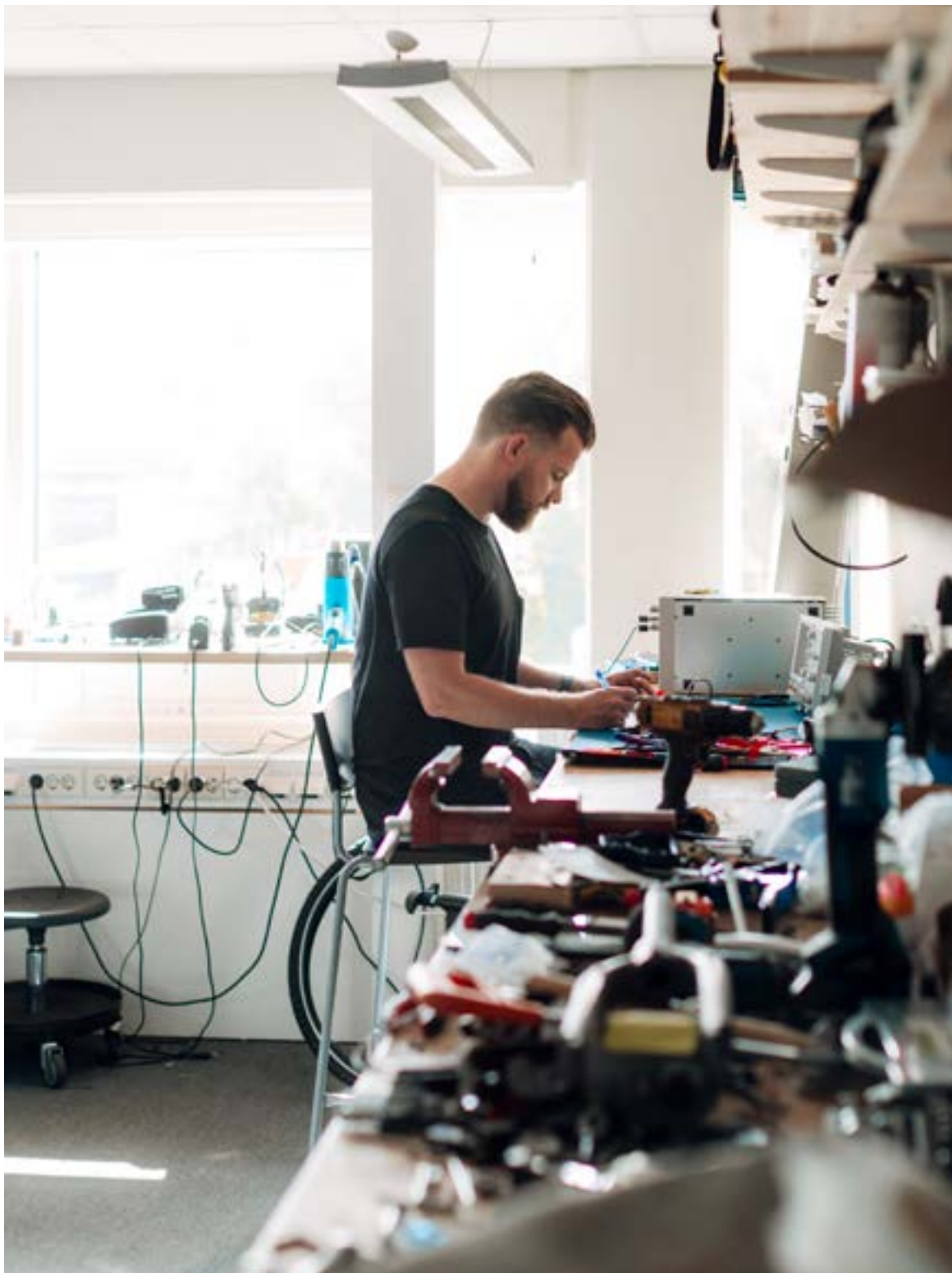


Vi har ikke lærere.

Ikke som vi vet, i hvertfall.



Den beste allmenn- utdanningen i Norge



Johan Høgåsen-Hallesby (f. 1980)
Tjenestedesigner
AHO: 2002-2008

Johan Høgåsen-Hallesby (b. 1980)
Service designer
AHO: 2002-2008

– HER HAR VI SLÅTT ned veggen mellom sykkelverkstedet og rommet der programvareutviklerne satt, sier Johan Høgåsen-Hallesby idet vi passerer et rom fylt med datamaskiner, verktøyhyller og demonterte sykler. På de knappe tre årene som har gått siden de overtok driften av Oslo Bysykkel, har Høgåsen-Hallesby og kollegene i Urban Infrastructure Partner opplevd en voldsom vekst, med en økning i antall turer fra 900 000 i 2014 til 2,7 millioner i 2017. Nøkkelen var å legge om til en mobilbasert tjeneste der brukerne låser opp syklene via telefonen. Det neste steget er å flytte låsen fra stativ til sykkel, styrt gjennom GPS-kontrollerte «virtuelle stativer», som kan flyttes omkring i byen etter behov.

– Vi er blitt et teknologiselskap by accident. Det som er interessant med å jobbe med bysykler, er at det er en innmari god case for å lære om mye annet i byer. Utviklingen nå er å jobbe med fysiske infrastrukturer, legge digitale infrastrukturer på toppen, og gjøre dem til plattformer for å løse andre ting i byene. Nøkkelen er at det skal bli 3 milliarder flere mennesker i løpet av de neste 30 årene; da må vi bygge byene smartere, øke utnyttelsesgraden.

Høgåsen-Hallesby sier at det først er nå, ti år etter at han gikk ut fra designstudiet, at han ser betydningen av at det var nettopp på AHO han utdannet seg.

– Som student syntes jeg det var tull at vi lærte å sveise i stedet for å skrive kode, men i dag er jeg utrolig glad for at skolen hadde en fot i den klassiske håndverkstradisjonen.

Det var studiet i interaksjonsdesign som trakk Høgåsen-Hallesby til AHO i 2002. Han sier at studiet den gang var det eneste reelle alternativet dersom man ville jobbe med internett slik det var i ferd med å utvikle seg.

– Man kunne studere informatikk, der man fikk en rent teknisk forståelse, men på AHO så de at noe var i ferd med å endre seg kulturelt, at dette ikke bare handler om teknologien, men også om hva det gjør med mennesker og hvordan vi snakker sammen. Det eneste jeg savnet var en forståelse av at dette også er butikk. I 2003 var mange fortsatt skeptiske til at markedet skulle bevege seg i denne retningen.

Har næringsaspektet fått bedre feste på skolen nå?

– Nå mener jeg AHO er fremst i feltet. Tidligere instituttleder for Institutt for industrideign Petter Moshus sa at designutdanningen på AHO er den beste allmennutdanningen i Norge. Når man kombinerer den humanistiske tilnærmingen til problemløsning og produktutvikling med håndverkstradisjonen, så har du en verktøykasse som kan brukes til å løse ganske mange ting. At norske designere ikke bare lager båtskrog og skistaver lenger, men har roller i et mye bredere felt, er noe som i veldig stor grad springer ut fra AHO, tror jeg.

Hvordan ser du for deg fremtiden for fagfeltet ditt i Norge?

– Det er noe unikt med den nordiske modellen, vi har andre prinsipper for tillit og deling. Jeg skulle gjerne sett at vi gjorde for eksempel offentlig tjenesteteknologi til en eksportvare til resten av verden. Vi bør se på hva våre konkurransefortrinn er, i stedet for å importere teknologiske løsninger.

Har du vært tilbake på AHO siden studietiden?

– Ja, jeg er ofte tilbake. I fjor var vi ansvarlig for et helt kurs der vi tok med konkrete caser som vi arbeider med i UIP. En annen ting som er gøy å snakke med studenter om, er å bygge

ned myten om designeren eller arkitekten som den enerådende, suverene kunstneren. Det er ingen hemmelighet at det sitter en viss elitisme i veggene på skolen. Arkitekten Børre Skodvin er et forbilde for meg: Oppgaven han gir arkitektstudenter som skal redde verden med modernistiske firkanter, er å lage noe koselig. Du må anerkjenne at det er på koselig-stadiet folk befinner seg, og heller hjelpe dem derfra mot det du ønsker å skape. Hvis du ikke klarer å skape den meningsfulle broen mellom disse punktene, er det du lager, irrelevant. –SIH

The best general education in Norway

—WE’VE DEMOLISHED THE WALL here between the bicycle workshop and the room where the software developers were sitting, says Johan Høgåsen-Hallesby as we pass a room filled with computers, shelves of tools, and disassembled bikes. In under three years since they took over the running of Oslo City Bike, Høgåsen-Hallesby and his colleagues at Urban Infrastructure Partner have overseen intense growth, with an increase in total trips from 900,000 in 2014 to 2.7 million in 2017. The key lay in the shift to a mobile-based service in which the users unlock the bikes via their devices. The next stage is to move the lock from the bike stand to the bike, managed through GPS-controlled “virtual stands” that can be moved around the city according to demand.

—We’ve become a tech business by accident. The interesting thing about working with bicycles is that it makes an insanely good case for learning about much more in the city. The development

now is about working with physical infrastructures, applying digital infrastructures on top of them, and transforming them into platforms for solving other things in the city. The key point is that over the next thirty years there are going to be three billion more people, so we have to build smarter cities by improving the use of space.

Høgåsen-Hallesby says that it’s only now, ten years after graduating from Design Studies, that he sees the significance of being educated at AHO.

—When I was a student I thought that it was ridiculous that we were learning to weld instead of writing code, but today I’m really happy that the school had one foot in the classical tradition of craftsmanship.

It was Interaction Design Studies that attracted Høgåsen-Hallesby to AHO in 2002. He says that at that time the course was the only real choice if you wanted to work with the internet as it was about to evolve.

—You could study Computer Science, where you got a purely technical understanding, but at AHO they saw that, culturally, something was about to change, that it wasn’t just about the technology, but also about what it does to people and how we communicate. The only thing I lacked was that this was also about business. In 2003 many were still sceptical that the market would move in that direction.

Has the commercial side of things got a better foothold at the school now?

—I think that AHO is ahead of the field now. Petter Moshus, the former head of the Institute for Industrial Design, said that the design studies at the school are the best general education in Norway. Now it combines the humanist approach to problem-solving and product development with the tradition of craftsmanship, so you have a toolkit that can be used to solve quite a lot of things. The fact that Norwegian designers no longer just make boat hulls and ski poles, but are involved in much broader fields, is something that originates to a great extent at AHO, I think.

How do you envisage the future for your field in Norway?

—There’s something unique about the Nordic model; we have different principles of trust and sharing. I would love, for example, to see us export

our public service technology to the rest of the world. We ought to realise what our competitive advantage is instead of importing technological solutions.

Have you been back to AHO since your student days?

—Yes, I go back all the time. Last year we were responsible for an entire course where we introduced real-world cases that we’re working on at UIP. Another fun thing to speak to students about is to break down the myth of the designer or architect as the autocratic, all-powerful artist. It’s no secret that there’s a certain elitism within the walls of the school. The architect Børre Skodvin is a role model for me. The challenge he sets his architecture students who want to save the world with modernist squares is to create something comfortable. You have to realise that it’s at the level of comfort that people feel, it’s from that point that you can nudge them towards what you want to create. If you’re not able to create a meaningful bridge between those points, then what you’re producing is irrelevant. –SIH





Elisabeth Haarr (f. 1973)
Kunstner
SHKS: 1963–1967

Elisabeth Haarr (b. 1973)
Artist
SHKS: 1963–1967

Sprenger rammene

– JEG ØNSKET STERKT å bli maler, men min far syntes det hørtet veldig skummelt ut og sendte meg først på husmorskole og så på vevkurs – det var grusomt – før jeg fikk begynne på tekstillinja på SHKS, sier Elisabeth Haarr.

Hun husker den første skoledagen i 1963: Hun kom fra Ålesund og hadde egentlig ikke kommet inn, hun måtte stå på venteliste og følte at alle andre var så flinke og begavede.

– Jeg hadde hjemmesydd drakt, irrgroenn genser og høyhælte sko, og husker de to søylene ved trappa til inngangen. Der satt to jenter, begge var hvitsminka i ansiktet og hadde burgunderrøde kapper. Jeg følte meg kjempedum og fra landet – jeg hadde ikke skjont hvordan man skulle se sjelfull ut.

Så holdt rektor Håkon Stenstadvold en tale for de nye studentene og sa: Det er bare to prosent av dere som kommer til å klare dere som kunstnere, men jeg er glad for at så mange har valgt å gå på tekstil og mote, for da vil det bli mange vakre hjem i Norge.

Og da ble hun sint:

– Ikke søren om det skulle være sånn. Her skulle det lykkes på alle fronter. Og ikke bli noen vakre hjem. Nei takk!

Malingen ble fort glemt – Haarr så hvor interessant tekstilfaget var, og ble forført. Særlig grunnutdanningen å la Bauhaus.

– Jeg henter hele tiden opp det jeg lærte på skolen. For min del ble særlig Åse Frogner, som var lærer i farging, og Kjellaug Hølaas, hovedlærer i tekstil, viktige. Jeg har alltid farget materialene mine selv, og Frogner lærte meg å få den riktige feelingen for pigmenter. Pluss at hun var en rasende dame som hele tiden påpekte hvor

vanskelig det var å være kvinnelig kunstner – velsigne henne for det. Hølaas kunne innmari mye om tekstil, og så meg. Hun sendte meg på biblioteket på Kunstindustrimuseet for å låne faneboka *Sweiziche Fahnebuch*, som har fulgt meg hele livet, sier hun.

– Faner er fantastiske; det å forstå at tekstil er tredimensjonalt, at det er bevegelig, at det kan bøye seg og leve i vinden.

I tredje klasse vevde hun et digert gulvteppe, som skulle være med på en utstilling i Gøteborg. Det var sort og oransje med en bred gul stripe på midten. Da Hølaas så det, sa hun: «Nei, det kan ikke være med. Den gule stripa er altfor bred.» Etter en kjempediskusjon bestemte lærerne seg for å splitte det, men Haarr angret, og skrev et brev om dette fra en skoletur i Italia. Men da det kom frem, var det for sent.

– Jeg vet at Hølaas ble kjempelei seg, så da hun ble 75 år, laget jeg et teppe til ære for henne, i plast, der jeg vevde inn teksten *styggt, stygt* og en smal gul stripe i silke. Hun bare humret og syntes det var strålende.

Fortell om hvordan du begynte å jobbe med materialer som plast?

– Det var noe jeg oppdaget selv. Et av de første arbeidene mine var et karamellfarget, Klee-inspirert teppe,

som ble laget slik Hølaas ønsket det – alt skulle være harmonisk. Siden jeg kom fra Ålesund, hadde jeg kontakt med gutta som jobbet på fabrikk som laget fiskenøter, og fikk tak i sneller og garn og rare greier som jeg begynte å bruke. Jeg farget materialene med de samme fargene som jeg brukte på ull og silke, men jeg hadde jo aldri turt å gjøre det hvis jeg ikke hadde fått grundig undervisning først. Man må kjenne til rammene for å kunne spreng dem.

– For meg har det vært viktig å ha med det historiske: tekstilkunsten i Norge har en veldig spesiell historie fordi den sprang direkte ut av noen alminnelige damers virksomhet langs kysten. Når jeg ser på arbeidene til de yngre kunstnerne i dag, synes jeg at de kan lite om sin egen historie. Mange tror at det bare er å dytte ting inn i veven og henge opp et

stoff, men det er ikke nok. Man må forstå faget inn til innerste tarmtott. Derfor blir jeg veldig glad når jeg ser unge kunstnere som har med seg historien.

Hva tenker du om fagets posisjon i dag?

– Det er gledelig at tekstilet har fått så stor plass i kunsten nå, selv om det ikke vil vare. Sånn var det jo da vi holdt på også, men så døde interessen ut. Oppsvinget tror jeg har å gjøre med at vi har veldig lite direkte kommunikasjon med hverandre. I tekstilarbeider kan du se tiden som har gått, hændens arbeid, det er noe med nærheten, kontakten. Det er noe veldig basalt i tekstiler, en slags omsorg og kjærlighet. –LB

Breaking boundaries

—I REALLY WANTED TO become a painter, but my father thought it sounded too risky and sent me first to home economics school and then to a weaving course—it was awful—before I got the chance to start the Textiles major at SHKS, says Elisabeth Haarr.

She remembers her first day in 1963. She arrived from Ålesund and hadn't actually been accepted yet. She was on the waiting list, and felt that all the others were so clever and talented.

—I was wearing a home sewn coat and skirt, emerald green sweater and high-heeled shoes, and remember the two pillars on the stairs by the entrance. Two girls were sitting there with white-powdered faces and burgundy red gowns. I felt like an idiot from the countryside—I had no idea how to look deep and soulful.

Then Rector Håkon Stenstadvold held a speech for the new students and said: “Only two per cent of you are going to become artists, but I am happy

that so many of you have chosen Textiles and Fashion because then we'll have many beautiful homes in Norway”.

That made her angry.

—I didn't give a damn about that. I wanted to succeed at every level. I didn't want to make a beautiful home. No thank you!

Painting was soon forgotten—Haarr saw how interesting the subject of textiles was, and was seduced, particularly by the Bauhaus-style foundation course.

—I keep revisiting what I learned at the school. Åse Frogner, a teacher in Colour, and Kjellaug Hølaas, the head teacher in Textiles, were particularly important for me. I've always dyed my materials myself, and Frogner taught me how to get the right feeling for pigments. She was also a furious woman who was always making a point of how difficult it was to be a female artist—bless her. Hølaas knew an incredible amount about textiles, and understood me. She sent me to the library at the Museum of Art Industry to borrow a book about

banners, *Schweizer Fahnenbuch*, which has been with me my whole life, she says.

—Banners are fantastic; understanding that textiles are three-dimensional, that they move, that they can bend and come alive in the wind.

In the third year, she wove an immense rug that was going to be part of an exhibition in Gothenburg. It was black and orange with a wide yellow stripe down the middle. When Hølaas saw it, she said: “No, that is not coming with us. That yellow stripe is far too wide.” After a big discussion, the teachers decided to split it, and Haarr reluctantly gave her permission. But Haarr changed her mind, and wrote a letter about it from a school trip to Italy. When it arrived, it was too late.

—I know that Hølaas got very upset, so when she turned 75 I made a rug in honour of her, in plastic, with the woven text *ugly, ugly* and a narrow yellow stripe in silk. She just chuckled and thought it was wonderful.

Tell me about how you began working with materials such as plastic.

—It was something I discovered myself. One of my first works was a caramel-coloured, Klee-inspired rug that was made exactly the way Hølaas

wanted it—everything had to be in harmony. Because I came from Ålesund I was in touch with guys who worked in the factory that made fishing nets, and got hold of reels and yarns and other strange things that I started using.

I coloured the materials with the same dyes that I used for wool and silk, but I would never have dared to do that if I hadn't received thorough tuition first. You have to know where the boundaries are to be able to break them.

—It's always been important for me to bring history along with me. Textile arts in Norway have a very special history because they came straight from the work of some ordinary women from the coast. When I look at the work of the younger artists today, it seems as though they don't know much about their own history. Many believe that it's just about pushing things into the loom and hanging up some material on the wall, but that's not enough. You need to understand the subject deep within yourself. So, I'm very happy when I see young artists who know their history.

What do you think about the position of textiles today?

—It's gratifying that textiles have such a big place in art now, even if it won't last. That was how it was when we were doing it too, but then the interest died out. I think the upswing has something to do with the fact that we have very little direct communication with each other. In textile works, you can see the time spent, the manual labour; there's something about the proximity, the connection. There's something very basic in textiles, a kind of love and care. –LB



En levd praksis



Franz Schmidt (f. 1969)
Kunstner
SHKS/KHiO: 1995–2000

Franz Schmidt (b. 1969)
Artist
SHKS/KHiO: 1995–2000

– SHKS hang veldig høyt for meg, så da jeg omsider bestemte meg for å søke, gikk jeg veldig grundig til verks og jobbet intenst med opptaksprøvene.

Franz Schmidt kom inn på klær og kostyme, og likte veldig godt Bauhaus-prinsippet som preget det første studieåret. Alle måtte lære form, farge, lys, skrift, ornament og geometrisk tegning, i tillegg til å ha klassiske kurs i frihåndstegning. Kursene var felles med studentene som gikk på tekstil, og det fikk ham til å forstå at det var der han burde gå.

– Jeg hadde behov for det tankerommet tekstillinjen representerte. Det var en hel verden å oppdage i teksten, og jeg er ikke helt tilfreds før jeg har skjønnet de helt grunnleggende byggesteinene. Jeg jobbet hardt med verkstedsundersøkelser, eksperimenterte åpent og beveget meg over et stort felt. Kanskje derfor slet jeg en stund med å forstå meningen med det jeg holdt på med.

Et kurs med Inghild Karlsen, som ba elevene om å ta med en gjenstand som hadde betydning for dem og jobbe ut fra den, gjorde at det løsnet.

– Dette var i en tid hvor familien min solgte hytta, som jeg hadde et nært forhold til. Jeg tok med en sovepose derfra som ble utgangspunktet for min kandidatsamen, hvor jeg undersøkte forutsetninger for trygghet, ro og balanse. Blant annet sydde jeg madrasser med

hull der hodet skulle være, og laget meditasjonskrakker som var buede under, slik at det var umulig å finne en god sittestilling.

I 1999 dro Schmidt til Amsterdam for å studere i seks måneder ved Rietveld-akademiet. Det var den første perioden i hovedfaget, og han hadde en klar tanke om å teste ut en annen arbeidsform. Han ville holde seg unna verkstedene en stund, og heller følge opp ideer på andre måter, mer spontant, og raskere.

– Det var en klargjørende periode, og jeg forsto at jeg savnet å fordype meg i noe over lengre tid. I Oslo hadde jeg hatt et kort vevkurs i det andre studieåret, men jeg likte det ikke. På Rietveld skjønte jeg at jeg skulle bruke resten av hovedfagsperioden til å lære meg veving. Da jeg kom hjem igjen, var det rett i vevstolen – jeg hadde bestemt meg. Og vev er fortsatt ryggraden i min praksis.

Hva har du tatt med deg videre i karrieren?

– Det handler i stor grad om kjærligheten til håndverket, det å glede seg over tid i verkstedet, undersøkelser som handler om ting vi bruker, og nærhet til og kunnskap om gjenstander som har å gjøre med hvordan vi lever vårt liv.

Er det noe du kunne ha fått mer av på skolen?

– I ettertid har jeg tenkt at vi ikke ble utfordret nok på å kontekstualisere eget arbeid gjennom tydeliggjøring av historien vi var en del av, og stoltheten i arven som SHKS representerte. Det kunne utvidet handlingsrommet og hvordan vi tenkte om landskapet vi skulle ut i etterpå.

Han er nettopp ferdig som stipendiat på KHiO, der han i refleksjonen skriver om utdanningen, hva han gjør, og hvordan han velger å snakke og skrive om det. Det er en personlig tekst, som handler om stoltheten han har funnet underveis.

– Praksisen min er en levd praksis. Jeg har i lengre perioder flyttet til Mandal, Swaziland og Berlin for å jobbe. Det handler om et behov for tilhørighet, en søken etter tilknytning og en erfaring av at det jeg kan, har en verdi. Samtidig er selve stoffet, og gjerne da i form av et klesplagg, knyttet til en søken etter identitet og en meningsfull tilværelse. Stipendiatprosjektet har gitt meg muligheten til å se på alle disse tingene i sammenheng og forstå noen koblinger.

Hvordan synes du at utdanningen har utviklet seg etter at du gikk på skolen?

– Det har skjedd mye, og det er interessant å se endringene i innhold og tenkning om hva en kunstutdanning skal være. Uansett hva som skjer, er det veldig viktig at utdanningen fortsetter å være et frirom, hvor det er mulig å utvikle tanker og praksiser som kommer inn fra siden, for å si det sånn. Det er helt nødvendig. –LB

to spend the rest of the period of my major learning weaving. When I came home again, I went straight to the loom—the decision was made. And weaving still remains the backbone of my practice.

What have you taken with you into your career?

—To a great extent, it's a matter of a love for craftsmanship, of looking forward to time in the workshop, explorations that deal with things we use, and the closeness to and knowledge of objects to do with how we live our lives.

Is there anything you wished you could have got more of at the school?

—In retrospect, I've reflected on whether we were challenged enough to contextualise our own work by defining the history we were a part of, and the pride in the heritage that SHKS represented. That might have broadened the scope for action and how we thought about the landscape we were going out into afterwards.

He's just completing a research fellowship at the Oslo National Academy of the Arts, where he reflects on his education, what he does, and how he chooses to speak and write about it. It's a personal text that deals with the pride he's found along the way.

—My practice is a lived practice. I've moved to Mandal, Swaziland, and Berlin to work for extended periods of time. It's about a need to belong, a quest for attachment and a knowledge that what I know has a value. At the same time the material itself, most of the time in the form of a piece of clothing, is tied to a search for identity and meaningful existence. The research project has given me the opportunity to look at all of these things in context and to understand some connections.

How do you think that the training has evolved after you graduated from the school?

—A lot has happened, and it is interesting to see the changes in content and the notions of what an art education should be. Whatever happens, it's vital that the training continues to be a free space where it's possible to develop ideas and practices that arrive unexpectedly, to put it one way. That's absolutely essential. –LB

A lived practice

—SHKS was way up there for me, so when I finally decided to apply, I was very thorough and worked intensively on the entrance exams.

Franz Schmidt started with Clothing and Costume, and really liked the Bauhaus principle that characterised the first year. Everyone had to learn form, colour, light, lettering, ornament, and geometric drawing, in addition to taking a classical course in free-hand drawing. The courses were taken together with the students in Textiles, and that made him realise that's where he should be.

—I needed the space for ideas that the Textiles major represented. There was a whole world to discover in textiles, and I'm not completely satisfied until I've understood the basic building blocks. I worked hard on the practical tests, experimenting freely and covering a broad subject area. Maybe that's why

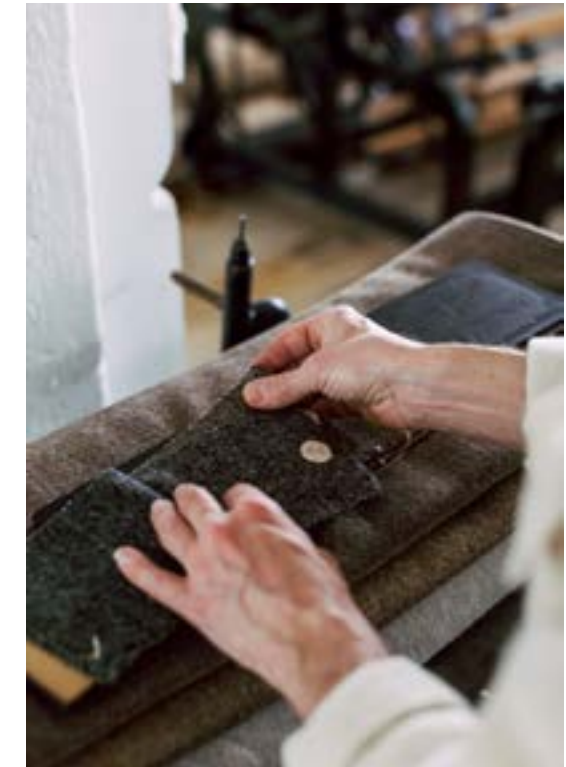
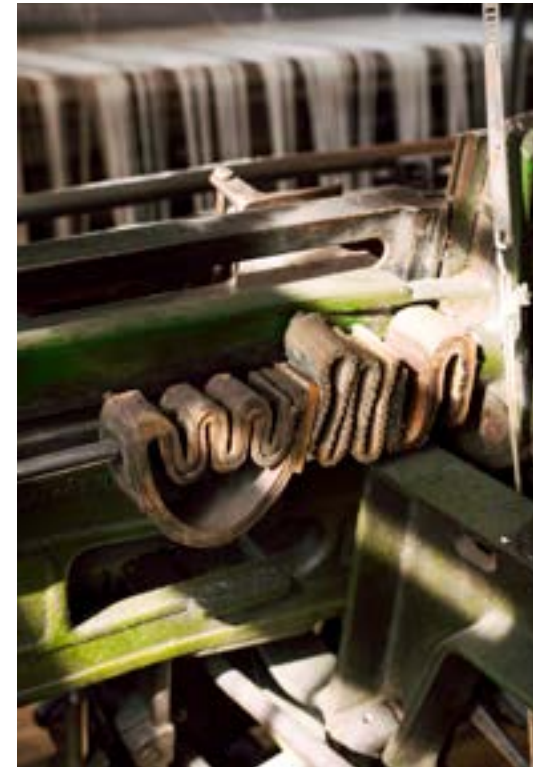
I struggled for a while to understand the meaning of what I was doing.

A course with Inghild Karlsen, who asked the students to bring in an object that had meant a lot to them and to work from there onwards, made things fall into place.

—At the time, my family was selling our cabin, which I had strong ties to. I took a sleeping bag from it that became the starting point for my graduation exam, where I explored the conditions for security, peace, and balance. Amongst other things, I made mattresses with holes where the head should go, and created meditation stools that were curved underneath so it was impossible to find a good sitting position.

In 1999 Schmidt went to Amsterdam to study for six months at the Rietveld Academie. It was his first period doing the major, and he wanted to try a new method of working. He wanted to stay away from the workshop for a while, preferring to pursue ideas in other ways, quicker, and more spontaneously.

—It was a defining period, and I understood that I was missing immersing myself in something over the longer term. In Oslo, I had taken a short course in weaving in the second year of study, but I didn't enjoy it. At Rietveld, I realised that I ought



Tradisjon og opposisjon



Jonas Norsted (f. 1973)
Arkitekt
AHO: 1995–2001

Jonas Norsted (b. 1973)
Architect
AHO: 1995–2001

– JEG GIKK JO PÅ Steinerskolen i 12 år med så mye tegning og maling og diskusjon rundt form at jeg tok det litt for gitt at det var slik alt og alle forholdt seg til verden. Så da jeg gikk videre til Ex-phil og første avdeling juss og så alle de bøkene vi skulle lese, alle de andre juss-studentene man skulle hevde seg blant ...

Jonas trekker på det. Med sin dempede fremtoning og lite bombastiske måte å snakke på, fremstår han ikke som en som liker å snakke nedsettende om noe, ei heller studiene han valgte bort for tyve år siden.

– La meg si det slik at jeg ganske snart bestemte meg for å søke AHO, kom inn, og følte umiddelbart at jeg hadde kommet hjem. Det at mange av studentene hadde gått på Steinerskolen, var jo én ting. Men det handlet like mye om typen oppgaver, fokus på farge og form og det håndverksmessige.

Denne første idyllen ble imidlertid utfordret da Jonas skjente at det også fantes noen veldig strenge regler for hva som var god arkitektur og ikke. Hva man mente med et «konsept» og med et «rom».

– Men så våkner man plutselig opp en dag og forstår at man har blitt formatert,

både smaken og måten man snakker på. Disse reglene er også blitt dine egne, på godt og vondt.
Kan du sette fingeren på hva ved AHO som bidro sterkest til denne påvirkningen?

– Det jeg husker best, er veldig mange engasjerende og spennende personligheter. Som yngre ville jeg bli musiker, og da jeg begynte på AHO, møtte jeg Jan Digerud som selv hadde en veldig forkjærlighet for jazz, og som leste musikk inn i arkitekturen. Forelesningene med Christian Norberg-Schulz hadde på sin side en språklig tilnærming. Karl Otto Ellefsen kom med sin systematiske kraft og utsagn av typen «Dette prosjektet har tre styrker og fire svakheter». Og etter hvert dukket jo Gro Bonesmo og Gary Bates opp som et pust fra det store utlandet med sin bakgrunn hos nederlandske OMA.

Det er jo en brokete forsamling, dette. Er det allikevel en slags felles AHO-ånd?

– Det handler kanskje litt om metode, om å bygge modeller, sitte på salen, om å jobbe sammen, ganske få studenter med såpass mange lærere.

Jonas forteller også at Sverre Fehn levde i gangene på skolen, selv om han ikke lenger underviste der, nærmest som et vakuum han hadde etterlatt seg.

– Men som mange unge gutter var jeg litt høy på meg selv, og jeg var mye mer tiltrukket av Gro og Gary med deres pragmatisme og diagrammer. Og jeg gikk aldri Bygg 3.

Akkurat dette siste er vanskelig å forstå for en utenforstående. Men masterkurset Bygg 3, som studenter har mulighet til å velge fra og med 7. semester ved AHO, er på mange måter skolens åndelige episenter der arven fra Sverre Fehn dyrkes og videreføres.

– Jeg tok altså ikke del i det da, men jeg har forholdt meg til det siden. Etter at jeg gikk ut av skolen i 2001, arbeidet jeg hos Lund Hagem før jeg var noen år i Paris. Atelier Oslo etablerte vi 2006, og jeg må nesten nevne bakgrunnen til de andre partnerne, som hadde arbeidet på Knut Hjeltnes, Sverre Fehn og Jensen og Skodvin. Så vi er plantet i norsk arkitekturtradisjon.

Atelier Oslo skulle da også vise seg å få en gjennomslagskraft i det norske arkitektmiljøet som er få unge kontorer forunt. Sammen med nevnte Lund Hagem var de med på å vinne konkurransen om nye Deichman, og kontoret har også fått massiv oppmerksomhet for Sentralen i Oslo, som de gjorde sammen med KIMA arkitektur.

– Men jeg må få understreke at selv om AHO var et hjem, og selv om vi er del av en tradisjon,

er det viktig å fjerne seg fra det man lærte på skolen, og finne sin egen vei. Og jeg håper at vi kan si at vi har funnet våre egne interesser i arkitekturen, våre egne små nerdete ting, som en sterk fasinasjon for naturanalogier. Som for eksempel å «sitte under et tre» – og hvordan den opplevelsen kan videreføres til arkitektur. Det er der vi står nå. I arbeidet med en «rikhet» både som rom og i form av konstruksjon. –GB

Tradition and opposition

—I WENT TO the Steiner school for 12 years with so much drawing and painting and discussion around design that I thought that was how everything and everyone related to the world. So when I started my first year at the university, with intro to Law, and saw all the books we had to read, and all the other law students to compete with ...

Jonas hesitates for a moment. With his quiet air and his less than bombastic way of speaking, he seems like somebody who doesn't like to talk disparagingly about anything, not even the course he left twenty years ago.

—Let me put it like this: I quickly decided to apply to AHO, got accepted, and immediately felt that I'd come home. Many of the students had gone to Steiner schools—that was one thing—but it was just as much about the kinds of assignments, the focus on colour and design and everything to do with craftsmanship.

This initial idyll was, however, challenged when Jonas realised that there

were also some very strict rules for what was considered good architecture and what was not. What was meant by a "concept" and a "space".

—But then suddenly you wake up one day and realise that you've been reset, both your tastes and the way you speak. Those rules have also become your own, for better or worse.

Can you put your finger on what it was at AHO that contributed most to this effect?

—What I remember best are all the engaging and exciting personalities. When I was younger I wanted to be a musician, and when I started at AHO I met Jan Digerud, who had a great love of jazz himself and who saw music in architecture. The lectures with Christian Norberg-Schulz had their own linguistic approach. Karl Otto Ellefsen arrived with his systematic energy and assertions like "This project has three strengths and four weaknesses." And eventually Gro Bonesmo and Gary Bates showed up, who was a taste of the world beyond with their background from OMA in The Netherlands.

That's a motley crew there. Is there, nevertheless, a kind of common spirit at the school?

—It might have something to do with the method, about building models, sitting in the hall, working together, few students with the right number of teachers.

Jonas also recalls that Sverre Fehn lived on in the school's corridors even though he was no longer teaching there, almost like a void that had been left in his wake.

—But, like many young men, I had a bit of a high opinion of myself, and I was much more drawn to Gro and Gary with their pragmatism and diagrams. And I never did Building 3.

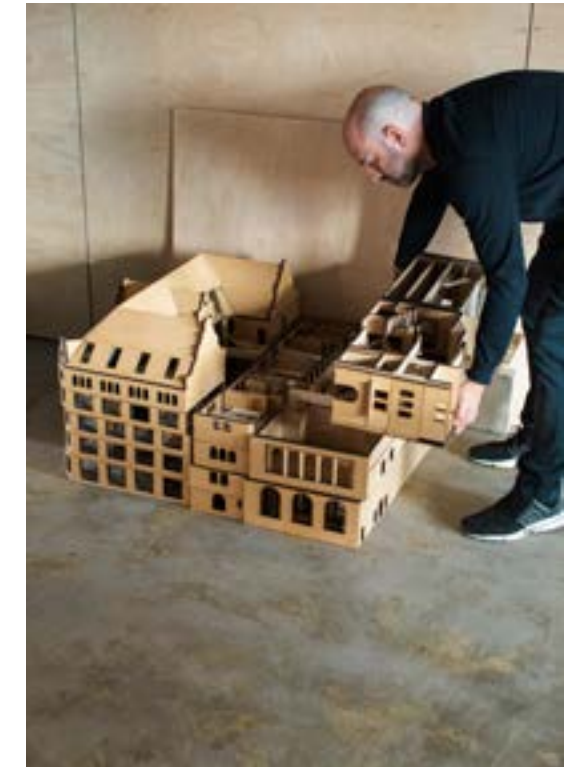
The latter is difficult to understand for an outsider, but the master's course Building 3, which students have the opportunity to take from their seventh semester at the school, is in many ways the school's spiritual epicentre, the place from where the legacy of Sverre Fehn is idolised and sustained.

—Well, I wasn't part of that then, but I've related to it since. After I graduated in 2001, I worked with Lund Hagem before I went to Paris for a few years. Atelier Oslo was established in 2006, and I should actually mention the backgrounds of the other partners, who had worked at the architectural offices of

Knut Hjeltnes, Sverre Fehn, and Jensen & Skodvin—so we are firmly rooted in the Norwegian architectural tradition.

Atelier Oslo would then go on to register an impact on the Norwegian architectural scene, one seldom granted to young firms. Together with Lund Hagem they won the competition for the new Deichman library, and the office has also garnered enormous attention for Sentralen in Oslo, which they did together with KIMA Arkitektur.

—But I have to stress that even though the school felt like home, and even though we are part of a tradition, it's vital to remove yourself from what you learned at school and to find your own way. And I hope that we can say that we've found our own interests in architecture, our own little nerdy thing, such as a strong fascination for analogies with nature. Like, for example, "sitting under a tree"—and how that experience can be extended to architecture. That's where we are now—at work with a "richness" both in terms of space and the constructive form. –GB





Ingrid Nylander (f. 1961)
Kostymedesigner
SHKS: 1986–1991

Ingrid Nylander (b. 1961)
Costume designer
SHKS: 1986–1991

Følelser og personlighet

INGRID NYLANDER er en av landets fremste kostymedesignere, med oppsetninger som *Ghost* og *Hedda Gabler* på Den norske Opera og Ballett, og *Shockheaded Peter* på Det Norske Teater. Mange vil også kjenne Nylanders kostymer fra det som var hennes gjennombrudd som kostymør, barne- og ungdomsfilmen *Jakten på Nyrestei* (1996), der en forminsket gutt reiser omkring inne i kroppen til sin syke bestefar. Med et persongalleri bestående av blodceller og tåretankoperatører kunne Nylander utfolde seg med fantasirike og ekstravagante kostymer. Hun har fått holde på i dette fantasilandskapet siden den gang; det er sjelden folk ringer til Nylander om de bare trenger dresser, forteller hun.

Da jeg møter henne i foajeen på Nationalteatret, er hun midt i forberedelser til en oppsetning av *Peer Gynt* som skal foregå både i Oslo og Zagreb. Før vi møtes, har hun sittet og tegnet hele dagen – et av verktøyene fra tiden på SHKS som hun har hatt aller mest nytte av i ettertid.

Nylander startet på SHKS i 1986 med et klart ønske om å jobbe med teaterkostymer. Det første året på skolen var alle studentene samlet i et grunnleggende kurs med tegning og formgivning.

– Vi hadde croquis, anvendt farge, mønster, ornamentering, skrift og formlære. Det var her jeg forsto at jeg har min egen strek. Hadde jeg ikke fått

utfolde meg i alle mulige teknikker – pennesplitter, kull, forskjellige blyanter – i dette første grunnleggende året, tror jeg det hadde tatt mye lengre tid for meg å finne min egen form.

Hun sier at det var verdifullt å ta med seg disse erfaringene inn i selve studiet, der tegningen var rettet mot spesifikke oppgaver som å tegne sko og mennesker med klær på. Hun tror hun fort kunne stivnet i en slik funksjonell uttrykksform hvis det ikke hadde vært for eksperimenteringene i grunnutdannelsen. Slik Nylander erfarer det, har innholdet i klær- og kostymestudiet variert som følge av professorenes interesse i henholdsvis teater eller mote. I hennes tid som student var kostymetegneren Mabi Helweg professor, noe som innebar et fokus på teaterhistorie og dramaturgi.

– For en som skal jobbe med teater og film, er det utrolig viktig at man ikke bare lærer om mote og klær, men at man også bygger opp en forståelse av hele teaterfaget. Klærne skal formidle stykkets konsept. De skal hjelpe publikum å skille karakterene i et stykke fra hverandre, men også formidle følelser og personlighet, sier hun.

Nylander har vært tilbake på skolen som gjestunderviser og veileder flere ganger, og har dermed hatt anledning til å følge endringene i faget.

– Tilstedeværelsen av det teaterfaglige innholdet i studiet har gått i bølger. Det har vært tilfeller der jeg har kommet for å holde kurs og har lagt merke til at studentene har blitt helt tomme i ansiktet når jeg har nevnt Shakespeare. Men de studentene jeg

har møtt de siste årene, har vært mye mer orientert med hensyn til teater, de forstår at kostymene må henge sammen og ha en tydelig kontekst.

Hun forteller at hun har jobbet mye med teaterfolk fra Øst-Europa, og har merket seg hvor skolerte i teaterhistorie de er sammenlignet med deres norske kolleger.

Tror du at dette skyldes teaterinstitusjonens posisjon i samfunnslivet generelt?

– Ja, rett og slett. Det var mye som var galt med østblokk-statene, men de hadde en sterk kulturell bevissthet der. Kroatia er et land med store økonomiske problemer, men folk går på teater, og er veldig oppdaterte og interesserte. Aviskritikkene er også mye mer dyptgående enn det vi får i Norge.

Hva med Norge, har det vært store endringer i fagfeltet i de årene du har jobbet?

– Vi er blitt et mye rikere land, dessuten har vi kommet helt i fremste rekke når det gjelder teknologi, det er en av våre største forser. Man merker det når man jobber på Operaen, der maskinparken er det beste man får tak i. Men man ser også at teater- og filmmiljøet har endret seg i takt med resten av samfunnet, det er blitt mindre bohjemaktig og mer profesjonelt. –SIH

Emotions and personality

WITH PERFORMANCES SUCH as *Ghost* and *Hedda Gabler* at the Norwegian Opera and Ballet, and *Shock-headed Peter* at the Norwegian Theatre, Ingrid Nylander is one of the country's leading costume designers. Many will also recognise Nylander's costumes from what was her breakthrough as costumier, the children's film *Body Troopers*, in which a shrunken boy travels around his grandfather's body. With a cast of characters consisting of blood cells and tear duct operators, Nylander was allowed to express herself through imaginative and extravagant costumes. She's been able to stay in this imaginary world ever since; people do not call Nylander if they simply need suits, she tells me.

When I meet her in the foyer of the National Theatre, she's in the middle

of preparations for a performance of *Peer Gynt* that will run in both Oslo and Zagreb. Before we met up she had been sitting and drawing all day long—one of the tools from her time at SHKS that she now enjoys best of all.

Nylander started at SHKS in 1986 with a strong desire to work in theatre costume. During the first year at the school, all of the students were gathered into a foundation course for drawing and design.

—We did sketching, applied colour, patterning, ornamentation, lettering and form. That's when I understood that I had my own style. If I hadn't been allowed to express myself in every possible technique—nib pen, charcoal, different pencils—in the first foundation year, I think it would have taken much more time to find my own form.

She says taking these experiences into the course proper was valuable, where the drawing was oriented towards specific exercises such as drawing shoes and people wearing clothes. She thinks that she might have quickly become stuck in her ways with such functional forms of expression if it hadn't been for the experimentation in the foundation training. As Nylander perceives it, the content of the Clothing and Costume Studies has varied according to the professors' interest in

either theatre or fashion. In her time as a student, the costume designer Mabi Helweg was professor, which entailed a focus on the history of the theatre and dramaturgy.

—For anyone who wants to work in theatre and film, it's extremely important that you don't just learn about fashion and clothing, but that you also build up an understanding of the entire subject of the theatre. The clothes have to convey the concept of the play. They have to help the audience distinguish the characters in a play from each other, while also conveying emotions and personalities, she says.

Nylander has returned to the school several times as guest lecturer and supervisor, and has consequently had the opportunity to trace the changes in the subject.

—The presence of the theatrical content in the course has come in waves. There have been instances when I've come to hold a course and have noticed students looking blank when I mention Shakespeare. But the students I have encountered in the last few years have been much more informed with respect to theatre, they understand that the costumes have to hang together and have a clear context.

She tells me that she has worked a lot with people in theatre from Eastern Europe and has

noticed how educated they are in the history of the theatre in comparison to their Norwegian colleagues.

Do you think that's because of the position of the theatre in society in general?

—Yes, exactly. There was a lot wrong with the countries in the Eastern Bloc, but they had a strong cultural awareness. Croatia is a country with huge economic problems, but people go to the theatre and are very up-to-date and involved. The newspaper critics are also much more in-depth than in Norway.

What about Norway, have there been big changes in the field in the years you've been working?

—We've become a much richer country, and also we're ahead of the field when it comes to technology, this is one of our strong points. You notice it when you're working at the Opera, where the machinery is the best you can get your hands on. But you also see that the environment for theatre and film has changed in step with the rest of society, it's become less free-spirited and more professional. –SIH





Kjært barn har mange navn

I 1903 fikk Statens håndverks- og kunstindustriskole (SHKS) lokaler i Ullevålsveien 5. I 1996 ble SHKS slått sammen med Statens kunstakademi, Statens teaterhøgskole, Statens operahøgskole og Statens balletthøgskole i Oslo, og fikk navnet Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO). Det som tidligere het SHKS og som etter 1996 offisielt ble en del av KHiO (i 2003 delt inn i Fakultet for visuell kunst og Fakultet for design), fortsatte derimot å ha lokaler i Ullevålsveien 5 frem til 2010, da hele KHiO ble samlet i Seilduksfabrikken. SHKS' tidligere kallenavn – «Kunst- og håndverksskolen» – ble benyttet om skolen i Ullevålsveien helt frem til 2010.

- | | |
|------|--|
| 1818 | Den midlertidige offentlige tegneskolen (i senere tid ofte omtalt som Den foreløbige tegneskolen). |
| 1822 | Den Kongelige Tegne- og Kunstskole i Christiania. |
| 1834 | Den Kongelige Norske Kunstskole. |
| 1841 | Den Kongelige Norske Tegne- og Kunstskole. |
| 1869 | Den Kongelige Tegneskole i Christiania. |
| 1888 | Den Kongelige norske Kunst- og Haandverksskole i Christiania. |
| 1914 | Statens Haandverks- og Kunstindustriskole (SHKS). På folkemunne kalt «Kunst- og håndverksskolen». |
| 1961 | Statens arkitekturkurs skiller fra SHKS og institusjonen Statens arkitektskole i Oslo (senere Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo.) stiftes. |
| 1996 | SHKS, Statens kunstakademi, Statens teaterhøgskole, Statens operahøgskole og Statens balletthøgskole i Oslo blir sammenslått og får navnet Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO). |
| 2003 | Tidligere SHKS blir delt inn i de to enhetene Fakultet for visuell kunst og Fakultet for design. |
| 2010 | De fem skolene som utgjør KHiO flytter sammen i Seilduksfabrikken. |

A Rose by Any Other Name

In 1903, The National Academy of Art and Craft Industry (SHKS) moved to premises in Ullevålsveien 5. In 1996, SHKS merged with The Norwegian National Academy of Fine Art, The Norwegian National Academy of Theatre, The Norwegian National Academy of Opera and The Norwegian National Academy of Ballet and was given the name Oslo National Academy of the Arts KHiO). The establishment previously known as SHKS, which after 1996 officially became part of KHiO (in 2003 divided into the Faculty of Visual Arts and the Faculty of Design), however, continued residing in Ullevålsveien 5 until 2010, when the whole of KHiO was gathered at Seilduksfabrikken. SHKS' nick name—“the School of Art and Crafts”—was used about the school in Ullevålsveien until 2010.

- | | |
|------|--|
| 1818 | The Temporary Public Drawing School. (In recent times often referred to as The Preliminary Drawing School) |
| 1822 | The Royal Drawing and Art School of Christiania. |
| 1834 | The Royal Norwegian School of Art. |
| 1841 | The Royal Norwegian School of Art and Drawing. |
| 1869 | The Royal Drawing School of Christiania. |
| 1888 | The Royal Norwegian Art and Crafts School of Christiania. |
| 1914 | The National Academy of Art and Craft Industry (SHKS). Known as “The School of Art and Crafts.” |
| 1961 | The State Architecture Course is separated from SHKS and the Oslo State Architecture School (later called The Oslo School of Architecture and Design) is established. |
| 1996 | SHKS merges with The Norwegian National Academy of Fine Art, The Norwegian National Academy of Theatre, The Norwegian National Academy of Opera and The Norwegian National Academy of Ballet and was given the name Oslo National Academy of the Arts KHiO). |
| 2003 | The previous incarnation of SHKS is divided into the two departments: the Faculty of Visual Art and the Faculty of Design. |
| 2010 | The five schools that make up KHiO join forces at Seilduksfabrikken. |

Kilde/ Source:

Statens Håndverks- og Kunstindustriskole.
SHKS: *Kunst & Design i 175 år*. Oslo: Statens Håndverks- og Kunstindustriskole, 1993.

Bilde side 79 / [Image page 79](#): Jim Darbu, *Dead meat* (2018)
© Jim Darbu / BONO 2018

Bilde side 44 / [Image page 44](#): Verk på veggen av / [Art work on the wall](#) by Inger Johanne Rasmussen, *Lys himmel* (2005) © Inger Johanne Rasmussen / BONO 2018
Bilde side 118 / [Image page 118](#): Irma Salo Jæger, *I vårlys I* (2018) © Irma Salo Jæger / BONO 2018

Kunstverk © Kunstnerne / BONO 2018

Arkivbilder: Stammer fra arkivet etter Statens håndverks- og kunstindustriskole, SAO/A-10583, oppbevart hos Arkivverket. Med mindre annet er oppgitt, er fotografen ukjent.

[Archive images: The book's archival images originate from the archives after The National Academy of Art and Craft Industry, SAO/A-10583, stored at the National Archives Service of Norway. Unless otherwise stated photographer is unknown.](#)

s./p. 1: SAO/A-10583/02/U/Uc/L0010

s./p. 1: SAO/A-10583/02/U/Uc/L0010

s./p. 2: SAO/A-10583/02/U/Uc/L0010

s./p. 3: SAO/A-10583/02/U/Uc/L0010

s./p. 3: SAO/A-10583/02/U/Uc/L0014

s./p. 4: SAO/A-10583/02/U/Ud/L0001

s./p. 4: SAO/A-10583/02/U/Uc/L0014
Teigen foto, 1951

s./p. 4: SAO/A-10583/02/U/Uc/L0010

s./p. 6: SAO/A-10583/02/U/Uc/L0014.
Teigen foto, 1952

s./p. 6: SAO/A-10583/14/U/Ub/L0014

s./p. 6: SAO/A-10583/02/U/Ub/L0018

s./p. 8: SAO/A-10583/02/U/Uc/L0014.
Teigen foto, 1952

s./p. 8: SAO/A-10583/02/U/Uc/L0010

s./p. 11: SAO/A-10583/14/U/Ub/L0014

s./p. 11: SAO/A-10583/02/U/Uc/L0013

s./p. 11: SAO/A-10583/02/U/Uc/L0010

s./p. 11: SAO/A-10583/08/F/Fb/L0001

s./p. 11: SAO/A-10583/02/U/Ub/L0018

s./p. 12: SAO/A-10583/02/U/Uc/L0010

s./p. 12: SAO/A-10583/02/U/Uc/L0013

s./p. 15: SAO/A-10583/02/U/Ud/L0001

s./p. 15: SAO/A-10583/02/U/Uc/L0010

s./p. 15: SAO/A-10583/02/U/Ud/L0001

s./p. 16: SAO/A-10583/02/U/Uc/L0014

s./p. 16: SAO/A-10583/02/U/Uc/L0013

s./p. 20: SAO/A-10583/02/U/Uc/L0014

s./p. 20: SAO/A-10583/02/U/Uc/L0014

s./p. 20: SAO/A-10583/14/U/Ub/L0011

© Kunsthøgskolen i Oslo, 2018

Redaktører / [Editors](#): Ellen K. Aslaksen, Karianne Bjellås Gilje, Vilde M. Horvei.
Redaksjonsråd / [Editorial advisory board](#): Olga Schmedling, Martin Lundell, Rachel K. B. Troye.

Grafisk design / [Graphic design](#): Martin Lundell.
Designassistent / [Design assistant](#): Steffen Kørner.
Foto (fargebilder) / [Photo \(color photos\)](#): Thomas Ekström.

Skribenter, intervju / [Writers, interview](#): Line Blikstad, Gaute Brochmann, Simen Joachim Helsvig.
Oversettere / [Translators](#): Adam King, Victor Szepessy.
Korrekturlesere / [Proof readers](#): Bjørn Faye-Schjøll, Victor Szepessy.

Tegninger / [Drawings](#): Siri Dokken, Mette Hellenes (Kebbelife), Bendik Kaltenborn, Kristoffer Kjølberg, Christopher Nielsen.

Trykk / [Print](#): Göteborgstryckeriet AB
Papir / [Paper](#): 150 g/m² Munken Pure
Skrift / [Typeface](#): Traulha

ISBN: 978-82-92613-80-1

Denne boken er resultat av innsatsen til mange dyktige og kunnskapsrike mennesker. Kunsthøgskolen i Oslo, sammen med Arkitektur- og Designhøgskolen i Oslo, vil gjerne rekke en stor takk til alle ansatte, intervjuobjekter og skribenter som har bidratt til å gi et innblikk i Tegneskolens historie. Vi vil også takke grafisk designere, redaktører og redaksjonsråd, oversettere og korrekturlesere – uten deres betydelige innsats hadde ikke denne publikasjonen vært mulig. En spesiell takk til Jolanta Akre ved Arkivverket. Hennes fagekspertise og imøtekommenhet har vært helt unnnværlig for denne bokens tilblivelse. / [This book is the product of the efforts of many talented and knowledgeable people. Oslo National Academy of the Arts and the Oslo School of Architecture and Design would like to thank all their employees, interviewees, and authors who have contributed to giving us this insight into the history of The Drawing School. We would also like to thank the graphic designers, editors and editorial advisory board, translators and proofreaders—without your considerable efforts this publication would not have been possible. Special thanks to Jolanta Akre at The National Archives of Norway. Her professional expertise and forthcomingness has been invaluable in the making of this book.](#)

Line Blikstad er forfatter og journalist. Hun har skrevet flere romaner og har tidligere vært redaksjonssjef for D2. / [Line Blikstad is an author and journalist. She has published several novels and is the former editor in chief at D2.](#)

Gaute Brochmann er redaktør for tidsskriftet Arkitektur N, og har tidligere vært redaktør for Billedkunst og Arkitektnytting. / [Gaute Brochmann is the editor of the journal Arkitektur N, and has previously been the editor of Billedkunst and Arkitektnytting.](#)

Simen Joachim Helsvig er kunstkritiker og skribent. Han skriver jevnlig for Kunstkritikk og en rekke andre publikasjoner. / [Simen Joachim Helsvig is an art critic and writer. He is a regular contributor to Kunstkritikk and a number of other publications.](#)

Mathilde Sprovin har en MA i kunsthistorie fra Universitetet i Oslo og en PhD fra Arkitektur- og Designhøgskolen i Oslo. / [Mathilde Sprovin holds an MA in art history from the University of Oslo and a PhD from The Oslo School of Architecture and Design.](#)



Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo
The Oslo School of Architecture and Design



The Preliminary Drawing School

The Arts and
Crafts School in
Oslo 200 years