



# **Universitetet i Bergen**

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

KUN350

Mastergradsoppgave i kunsthistorie

Vårsemester 2019

**Oddvar Torsheim**

*En vestnorsk multikunstner*

Kristine Hjørnevik Dalland

## Innholdsfortegnelse

<b>KAPITTEL 1:</b> .....	<b>3</b>
Å BLI KJENT MED KUNSTEN TIL KUNSTNEREN FRA SUNNFJORD.....	3
<i>Hvorfor Torsheim?</i> .....	4
<i>Forskningssituasjonen</i> .....	6
<i>Problemstilling</i> .....	8
<b>KAPITTEL 2:</b> .....	<b>10</b>
TORSHEIM – OG DET PROBLEMATISKE FORHOLDET MELLOM KUNST OG LIV .....	10
<i>Tvisynt Tvilar</i> .....	10
<i>Lyst og Last</i> .....	14
<i>Liv og kunst – noen utfordringer</i> .....	17
<b>KAPITTEL 3:</b> .....	<b>19</b>
POPKUNSTNER TORSHEIM?.....	19
<i>Warhol og Pop i Amerika</i> .....	20
<i>Politikk og Pop i Norge</i> .....	23
<i>Torsheim i lys av popkunsten</i> .....	25
<i>Politisk popkunstner?</i> .....	29
<b>KAPITTEL 4:</b> .....	<b>31</b>
DADAISMEN OG POLITIKKENS LANDSKAP.....	31
<i>Bergensmiljøet: Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv</i> .....	34
<i>Gruppeutstillinger, kritikk, avantgarde og Torsheim</i> .....	38
<i>Dada</i> .....	40
<i>Dada-poesi og Hugo Ball</i> .....	42
<i>Tiden etter: Neo-dada</i> .....	45
<i>Norge og konkretisme</i> .....	47
<i>Torsheims dadapoesi</i> .....	48
<i>Det politiske bildet</i> .....	50
<i>Politisk kunst i Norge</i> .....	50
<i>Humor, alvor og venstresiden</i> .....	53
<i>Politisk dada</i> .....	54
<i>Politisk, dada-inspirert kunst?</i> .....	59
<b>KAPITTEL 5:</b> .....	<b>62</b>
TORSHEIM I RAMPELYSET .....	62
<i>Torsheim – en surrealistisk forbindelse?</i> .....	63
<i>Salvador Dali</i> .....	64
<i>Kunstfilmen</i> .....	66
<i>TV, underholdning og performance?</i> .....	68
<i>Surrealismens billedkunst, det feminine og det moderne</i> .....	72
<i>De multimediale</i> .....	77
<b>KAPITTEL 6:</b> .....	<b>78</b>
TORSHEIM REPRESENTERT I MUSEET .....	78
<i>"Bergensavantgarden"</i> .....	79
<i>"Med skjemt og vet- tre folkekjære sunnfjordingar"</i> .....	84
<i>"Oddvar Torsheim - Litografi 1960-90 tallet"</i> .....	91
<i>"Walk of Fame", "Psykologhunden" i Nøstegaten, "Storm" og Scandic Sunnfjord</i> .....	95
<i>Hvordan blir Torsheim representert?</i> .....	97
<b>AVSLUTNING</b> .....	<b>99</b>
<i>Sammendrag/summary</i> .....	101

## Kapittel 1:

### Å bli kjent med kunsten til kunstneren fra Sunnfjord

I denne avhandlingen vil jeg undersøke produksjonen til en norsk kunstner som ennå ikke har tiltrukket seg mye kunsthistorisk oppmerksomhet, Oddvar Torsheim (f. 1938). Torsheim er både billedkunstner, grafiker, lyriker og musiker. Han tok kunstutdanningen sin ved Bergens Kunsthåndverksskole i 1957-1960 og Grafisk skole i København i 1964-1970. Han debuterte i 1963 på høstutstillingen i Oslo, og tre år seinere slo han gjennom som grafiker og lyriker i utstillingen ”Gruppe 66”. Torsheim begynte å male og tegne tidlig i livet sitt, han sier selv han ikke kan huske hvor tidlig det egentlig var. Han arbeider blant annet med akvarell, lakkmalning og silketrykk. Gjennomgående i bildene hans er motiver som djevelen og kvinner og temaer som politikk, religion og natur. Bildene framstiller ofte en fortelling, som kan



være knyttet opp mot hverdagslige hendelser eller ha en mer drømmende, surreell karakter. Lyster og laster og dobbeltmoral er også tema som står sentralt i kunsten hans. Ingen av bildene hans er like og han skaper disse ulike verkene med inspirasjoner fra mange forskjellige sider av samtidens virkelighet. Et annet karakteristisk trekk er at maleriene og tegningene ofte har tekstinnslag eller forankrende kommentarer på nynorsk.

Det er vanskelig å vise til kun et verk som kan sies å være ”typisk” for Torsheim, for som nevnt, er alle særegne og ulike på hver sin måte. Men et kjent verk fra Torsheim er ”V – for Vestlending” (1970) (*vist til venstre*) som er laget i silketrykk og lakk. Som vestlending selv, er Torsheim opptatt av Vestlandet. Den rene, formforenklede framstillingen og de

skarpe, klare fargene er noe som Torsheim er kjent for. Bildet viser en mannfigur sett frontalt i hode/bryst-utsnitt, med en hvit kirkebygning på den ene siden og en rautende ku på den andre. Horisonten er ellers preget av fjell, fjord og dype daler. Vestlendingen selv framstår som en grå, nokså trist mannfigur som betrakter verden gjennom et par briller som filtrerer utsynet mellom seksualiteten og erotikken, signalisert gjennom en frodig kvinnekropp på den ene siden og gudstroen på den andre, signalisert ved korset. Kanskje kan bildet koples opp mot diskusjonene om den

vestlandske dobbeltmoralen og kirkens problematiske kvinnesyn. Dette var tema som var aktuelt da bildet ble laget, men som kanskje heller ikke akkurat har mistet sin aktualitet. Torsheim har aldri vært redd for å ta opp slike viktige og sterke tema med en ironisk undertone. Mye av det han har gjort har skapt sterke reaksjoner, spesielt i Førde hvor han vokste opp, men også i andre deler av landet. Blant annet ble utstillingen ”Gruppe 66” anmeldt som pornografi hos politiet i Bergen. Og hans utstilling på biblioteket i Førde i 1971 fikk svært mye kritikk fra lokalavisen ”Firda” som blant annet skrev følgende: ”PORNO og BLASFEMI gikk som en rød tråd [...]. Folk i Førde sitter igjen og skammer seg over hele tilstelningen”.

Men Torsheim arbeider ikke bare med å lage bilder. Han er også en multikunstner som har gjort og oppnådd mye i ulike kunstneriske felt, blant annet skriver han dikt, opptrer med sang, musikk og performance-kunst. Torsheims poesi klinger godt sammen med bildene hans, samtidig som den også har en egenart i seg selv. Diktene hans er fullspekket med ord og oppdiktede lyder som virker tilfeldig plassert. Dette åpner for å se dem i relasjon til dadaist-poesien.

Musikken er noe Torsheim begynte med i en alder av 53. På dette feltet betrakter han seg som en amatør, og han karakteriserer gjerne sine musikalske aktiviteter som en form for ”egenterapi”. Musikken han framfører er hans egne tolkninger av ulike låter av The Beatles og Bob Dylan. Den inneholder humor og spetakkel, men kan også ha en dempet, poetisk og nokså mørk karakter. Dylan har ikke bare vært en inspirasjon for Torsheim i musikken men også i billedkunsten. Som Torsheim selv uttrykker det: ”Det var masse mylder i songane hans. Så byrja det å myldre av absurde og surrealistiske ting i bileta mine også. Når eg skjønar hans inspirasjon, så skjønar eg også min”. Torsheims multimedialitet spilles altså ut på mange forskjellige måter, noe jeg vil diskutere nærmere i denne avhandlingen.

### Hvorfor Torsheim?

Selv ”oppdaget” jeg Torsheim første gang da han deltok i det norske talentprogrammet ”Norske talenter” på TV2 i 2008. Da framførte han låten ”Lov meg det no”, som er hans versjon av en gammel Beatles-låt. Han sjarmerte publikum med sin innlevelse, kreative framføring og det helt spesielle munnsplakkompagnementet. Den uhøytidelige stilen, som også omfattet det røde ”kapital-skjerfet” han hadde rundt halsen (et av hans øvrige varemerker), gjorde at han skilte seg fullstendig ut fra de

andre deltakere. Han var som et friskt pust i all den konvensjonelle glamouren. Da jeg så ham i dette showet, visste jeg ennå ikke at han også er en kjent og veldig allsidig billedkunstner. Kanskje kan det han gjorde i showet også kan forstås som en slags performance – en humoristisk og kritisk intervensjon i populærkulturen?

I forbindelse med mitt arbeid har jeg hatt gleden av å treffe kunstneren selv. Første gang i oktober 2017, over kaffe på Scandic Sunnfjord hotell – i hjertet av Førde. Dette stedet er av betydning for Torsheim, og han besøker hotellet ofte. Hotellet har dekorert veggene i korridorene med hans kunst, og nå prydes også en stor del av hotellets fasade av Torsheims bilde ”*Siri syng fjordblues*” (1981). Kunstneren foretar daglige spaserturer i Førdes gater. Og han bærer med seg en notatblokk hvor han fører ned hver eneste ide og tanke som kommer opp under disse vandringene. Jeg møtte ham også i mai 2018 da jeg var tilstede under åpningen av hans utstilling på Galleri Briskeby i Oslo. November samme år var Torsheim på besøk i Bergen i anledning utgivelsen av Lars Eltons bok ”*Oddvar Torsheim. Lyst & Last*”, en monografi om Torsheims kunstnerskap. I tillegg til boksignering i en bokhandel, omfattet lanseringen arrangementet ”Kunstpreak” på lille Ole Bull Scene. Her stilte Torsheim opp på scenen både med sang og musikk, og deretter pratet han løst og fast til en fullsatt sal om den nye boken, livet og kunsten.

Jeg har valgt å arbeide med Torsheims kunstnerskap fordi jeg lenge har hatt en interesse for dadaismen og surrealismens kunst. Denne formen for kunst sluttet ikke å eksistere etter sitt høydepunkt på 1930-tallet, men videreføres i samtidskunsten og i populærkulturen. I bacheloroppgaven min skrev jeg om 1980-talls-fotografen Duane Michals (f. 1932), som på et vis arbeider i forlengelse av den surrealistiske tradisjonen. Og å undersøke Torsheims estetiske praksis i samme – og andre sjangre – er noe som for meg virker spennende. Slik jeg ser det, kan han på mange måter forstås som en kunstner inspirert av blant annet surrealismens estetikk. Jeg kan også se likheter mellom Torsheims arbeid og Michals. Begge startet på alvor sin kunstkarriere på 60-tallet, Torsheim hjemme i Norge og Michals i USA. Det er interessant å se hvordan disse to kunstnerne på helt forskjellige sider av verden skapte kunst på hver sin måte, men likevel se de estetiske likhetene.

Torsheim er og har lenge vært, en offentlig person. Det er skrevet mange artikler om han, det er gjort flere intervjuer med han og han har vært gjest på flere ulike TV-programmer. Med andre ord er det er ikke vanskelig å søke opp generell

informasjon om han. Men det er forholdsvis lite som er skrevet om Torsheim som seriøs kunstner og hans produksjoner fra et kunsthistorisk synspunkt.

### Forskningssituasjonen

Det er som nevnt lite som så langt har vært skrevet om Torsheim. Med unntak av Eltons ny-publiserte bok, som jeg vil komme tilbake til senere i dette avsnittet, er han bare nokså kortfattet omtalt eller nevnt i noen svært ulike tekster. Et annet unntak er journalisten Katrine Seles, *"Tvisynt tvilar"* fra 2001, en bok som i stor grad er biografisk anlagt. Sele diskuterer ikke Torsheims kunst, men gir et omfattende innblikk i Torsheims bakgrunnshistorie og hans oppvekst. I intervjuer med ham får hun fram historier og fortellinger som sier noe om hans liv, hans kunst, hans politiske syn, hans sorger og gleder. Men Seles bok er likevel nyttig for mitt prosjekt fordi den inneholder intervjuer både med Torsheim selv og flere av hans venner og familiemedlemmer.

Torsheim ble derimot gjort til gjenstand for kunsthistorisk oppmerksomhet i festskriftet *"Oddvar Torsheim 50 år. Vareopptelling og jubileum"* der blant andre kunsthistorikeren Rolf Braadland har levert bidrag<sup>6</sup>. Her skriver Braadland at surrealisten René Magritte har vært viktig for Torsheim og at Torsheims verk til tider spiller på "uorganiserte" drømmeverdener i likhet med surrealismen. Videre i teksten nevner også kunstsribenten Harald Flor at Torsheims poesi er i "beste dada-ånd" og sammenligner Torsheims verk *"Plukkfisk i vinterland"* (1987) med tegningene til Berliner-dadaisten George Grosz<sup>7</sup>. Videre har Tove Kårstad Haugsbø omtalt Torsheim som en maler med en "surrealistisk fantasi" i sin lille tekst *"Oddvar Torsheim"* fra 2013<sup>8</sup>.

Det som slår meg i møte med de tekstene som er skrevet om Torsheim, er at de tegner et nokså fragmentarisk bilde av hans kunstneriske virksomhet. I *"Susanna frå Sunnfjord: Torsheim-tonar og palett-provokasjonar"* fra 1991<sup>9</sup>, fokuserer Harald Flor for eksempel på Torsheims billedkunst ved å vektlegge hans teknikker, fargebruk og tematikk<sup>10</sup>. Flor forsøker ikke å plassere Torsheim i noen kunstnerisk sjanger. Han siterer utelukkende andre kritikere som har forsøkt å gjøre dette. I boken *"I nynorskens Skog"* fra 2008, skriver Einar Økland og Jorunn Veiteberg<sup>11</sup> hver sin tekst om Torsheim. Økland presenterer Torsheim i sin tekst *"Tylen Torsheim"*, som en kunstner som er lett gjenkjennelig hos de som vokste opp på 1960-tallet. "Alle"

nordmenn som vokste opp samtidig som Torsheim, kjenner hans kunst. Økland er opptatt av Torsheims forhold til publikum og forholdet mellom hans bilder og betrakterne. Psykologen Økland legger her for dagen en påfallende opptatthet av Torsheims sosiale vesen. Økland beskriver videre Torsheim som en ”papirets mann” og framstiller ham som en kunstner som er spesielt god til å bruke språket i bildene. I sin Torsheim-forståelse legger han stor vekt på Torsheims ”typiske” Sognebakgrunn. Det nynorske både i språk, tekst og bilder, er også noe Økland er spesielt opptatt av. Økland skriver imidlertid at Torsheim ikke entydig kan betraktes som en surrealistisk kunstner. Han vil heller se hans verker som popkunst, og han legger dessuten vekt på at ”hans bilder alltid snakker til betrakteren som en likemann”<sup>12</sup>. Han skriver at ”alle” kan stå foran et verk av Torsheim og kjenne seg igjen.

I sin tekst ”*Kunstnaren som kommentator*”, fokuserer kunsthistorikeren Veiteberg i stor grad på Torsheims deltagelse i ”*Gruppe 66*” og ”*Konkret Analyse*”. Hun skriver nettopp om dette fordi hun mener utstillingene sier mye om hans kunstneriske utgangspunkt, som ikke har fått nok kunsthistorisk oppmerksomhet<sup>13</sup>. På grunn av miljøutstillingenes anti-moralistiske og anti-autoritære holdninger, plasserer Veiteberg Torsheim som kunstnerlig og politisk radikal<sup>14</sup>. Hun understreker videre Torsheims politiske side ved å vise til korte tekster og billedtitler fra hans bok ”*Syner i syttiåra*” fra 1980. Disse, mener hun, forteller oss noe om hvordan kunstneren viser en interesse og en velutviklet evne til å sammenfatte essensen i nyhetsmeldinger<sup>15</sup>. Veiteberg påviser også hvordan Torsheims møte med den amerikanske popkunsten i København inspirerte han. Dette møtet, mener hun, satt varige spor i hans egen billedskapning<sup>16</sup>, og at dette kan sees i hans intense fargebruk og formale forenkling.

Men som nevnt, er altså den mest omfattende publikasjonen omkring Torsheims kunstnerskap kunstkritikeren Lars Eltons bok ”*Oddvar Torsheim. Lyst & Last*” som kom ut ganske nylig, i 2018<sup>17</sup>. Boken er publisert i samarbeid med Sogn og Fjordane kunstmuseum og inneholder et rikt bildemateriale samt Eltons tekst. I denne teksten plasserer Elton Torsheim i en karnevalistisk tradisjon, med henvisning til kunstnerens tendens til å blande humor, satire og samfunnskommentarer<sup>18</sup>. Han siterer også andre kritikere som gjennom tidene har valgt å se på Torsheims kunst i lys av surrealismen og popkunsten. I likhet med annen litteratur har Elton valgt å vektlegge Torsheims forhold til popkunsten og kommenterer selv at hans tidlige bilder var tydelig preget av popkunstens formale virkemiddel<sup>19</sup>. Samtidig påpeker Elton at

Torsheims bidrag til utstillingen ”Gruppe 66” ikke kan karakteriseres som popkunst<sup>20</sup>, da de svart/hvite litografiene han stilte ut inneholdt ”[...] et mylder av figurer og tekniske detaljer som fylte flatene<sup>21</sup>”. Han påstår at dette er hovedgrunnen til at Torsheim ikke er blitt anerkjent som popkunstner, da Torsheims tidlige produksjon svært ofte er blitt synonym med kunsten fra denne utstillingen<sup>22</sup>. Elton er også den første som har gitt en mer detaljert omtale av Torsheims bidrag til denne utstillingen. Men som en helhet er det likevel det biografiske perspektivet som blir dominerende i Eltons tekst. Den presenterer en nokså kronologisk framstilling av Torsheims livsløp, hans oppvekst, hans familieforhold, hans reiser i verden, hans utdanning og erfaringer. Kunsten som presenteres blir slik også behandlet som illustrasjoner til denne biografisk dominerte framstillingen. Men teksten makter også å kaste lys over kunstnerens estetiske og politiske valg. Gjennom å vise til flere av Torsheims utstillinger (separate- og gruppeutstillinger) får forfatteren dessuten fram Torsheims betydning som kunstner. Samtidig slår det meg at Eltons bok, i likhet med det som ellers er skrevet om ham, underkommunerer Torsheims karakter av å være multikunstner, som sprer seg over en rekke medier og sjangre. Det er i hovedsak Torsheims billedkunst som blir diskutert hos Elton. Riktignok omtales musikken og poesien, men i svært korte trekk – og uten at det trekkes noen forbindelse mellom de ulike sidene av hans kunstnerskap. Elton karakteriserer riktignok Torsheim som multikunstner<sup>23</sup>, men utelukkende med referanse til kunstnerens varierende tematikk og teknikk i billedkunsten.

Det jeg savner i den eksisterende litteraturen er en mer inngående diskusjon om Torsheim som favner videre enn å se ham som en politisk orientert popkunstner. Det settes, slik jeg ser det, et altfor ensidig fokus på Torsheims møte med popkunsten i 1965, Torsheims rolle i ”Gruppe 66”, og på spørsmålet om hvordan dette påvirket hans kunst.

Slik jeg ser det, er det også relevant å forstå Torsheim som performancekunstner. Dessuten tar heller ikke den eksisterende litteraturen opp de surrealistiske og dadaistiske trekkene i arbeidene hans til en mer omfattende diskusjon.

### Problemstilling

Jeg vil derfor søke en alternativ retning enn det som er lagt til grunn i den eksisterende forskningslitteraturen. I stedet for å vektlegge en biografisk tilnærming,



vil jeg undersøke om det vil være mer fruktbart å nærme seg Torsheims produksjon gjennom en mer helhetlig forståelse av hans virksomhet som multikunstner. Slik vil jeg forsøke å få fram spennvidden i hans produksjon og forstå den i en kunsthistorisk sammenheng. For å gjøre dette vil jeg se på hans arbeid i ulike kontekster. Jeg starter med å se på hans arbeid i lys av popkunsten – da hovedsakelig den amerikanske popkunsten. Her ønsker jeg å se på hva det er med Torsheims billedkunst og hans fremgangsmåte som gjør at han så ofte er omtalt som popkunstner.

For det andre ønsker jeg å se hans arbeider i en politisk kontekst og da også i sammenheng med den dadaistiske kunstbevegelsen. Her vil jeg starte med et fokus på Torsheim i lys av hans rolle i kunstgruppene ”Gruppe 66”, ”Konkret Analyse” og ”Samliv” - utstillinger i Bergen som fant sted i 1966, 1970 og 1977. Denne gruppen kunstnere var en del av et radikalt, eksperimenterende og samfunnsengasjerende kunstmiljø. Torsheim markerte seg i utstillingene som grafiker og lyriker, og med diktet ”Wupppppvjov”. Det vil bli stilt spørsmål til om det er mulig å forstå Torsheim som en dadaist, i forhold til hans deltagelse i utstillingene og på bakgrunn av hans poesi. Hvilke trekk er det her som har likheter til den dadaistiske tradisjonen? Videre vil jeg også se nærmere på hans arbeid i det politiske kunstmiljøet i Norge utenfor gruppeutstillingene. På bakgrunn av dette vil jeg stille spørsmål om det er mulig å forstå Torsheim som en politisk kunstner. Her vil jeg gå nærmere inn på hvordan kunsten hans tematiserer viktige spørsmål om miljø-, kjønnspolitikk, og samtidig hvordan den har en klar anti-autoritær holdning.

Som en videreføring av dette, vil jeg se på hans arbeid i lys av den surrealistiske tradisjonen. Hvilke trekk er det ved arbeidene hans som står i forlengelse av denne? Jeg vil undersøke et utvalg bilder fra Torsheims produksjon og se på likheter og ulikheter fra surrealistisk estetikk. Men jeg vil også se på måten han framstiller seg selv. Han søker til stadigheter rampelyset – noe som gir grunn til å spørre om Torsheim også kan betraktes som performance-kunstner? I så fall er han en performance-kunstner som forholder seg til populærkulturen på en interessant måte. Her vil jeg gå nærmere inn og se på ulike opptredener han har gjort og se på hvordan han uttrykker seg.

Avslutningsvis skal jeg å se på Torsheim i utstillingsrommet. Her starter jeg med en analyse av tre utstillinger hvor hans verker er utstilt. I lys av disse utstillingene ser jeg nærmere på hvordan Torsheim blir presentert, både som kunstner

alene og sammen med andre kunstnere. Hvilket bilde får vi av kunstneren i disse utstillingsrommene? Videre tar jeg for meg noe av Torsheims arbeid som er å se utenfor institusjonene. Jeg mener det vil være interessant å se hvordan hans kunst i det åpne rom påvirker hans rykte og status som kunstner.

Mitt bidrag til denne forskningen vil altså være å plassere Torsheim og hans verk i et vidt spekter av kontekster og ved å vektlegge det multimediale i hans produksjon – men med dada/ surrealisme som en slags estetisk fellesnevner. Jeg vil argumentere for å forstå Torsheim som en multimedial vestlandssurrealist, men også vektlegge de politiske dimensjonene i kunsten hans. På den måten ønsker jeg også å bidra til å skape mer kunnskap om den lokale vestnorske kunsten sett i lys av internasjonale strømninger.

## Kapittel 2:

### Torsheim – og det problematiske forholdet mellom kunst og liv

I dette kapittelet vil jeg undersøke forholdet mellom Torsheims liv og kunst – slik det er blitt beskrevet i den relativt begrensede litteraturen som omhandler hans kunstnerskap. Det biografiske er nemlig et dominerende tema i denne litteraturen. Hva skjer med forståelsen av kunsten når det biografiske får overskygge alt annet? Jeg vil se nærmere på to bøker der det biografiske aspektet dominerer framstillingen, nemlig Katrine Seles *”Tvisynt Tvilar”* og Lars Eltons *”Oddvar Torsheim. Lyst og Last”*.

#### Tvisynt Tvilar

Seles bok gir et bredt innblikk i Torsheims personlige liv. Som hun skriver i bokens forord, har hun fulgt Torsheim i periode på rundt 9 måneder i arbeidet med boken, og slik fått rikelig anledning til å observere og stille spørsmål. Resultatet av dette arbeidet, *”Tvisynt Tvilar”*, bærer preg av Seles bakgrunn som forfatter og journalist. Boken bygges opp rundt historier om kunstneren og intervjuer både med Torsheim selv, hans familie og venner. Hun skriver på en bildeskapende måte – og maner fram situasjoner og scener. Slik tegner hun også et bilde av ham som en "raring" med eksentriske trekk. Et eksempel er hennes beskrivelse av å komme hjem til Torsheim

og å bli møtt med en rekke intense formaninger: ”Ikkje nys på juletreet mitt, då fell det ned! Ikkje rør dei våte måleria! Oddvar er som ein overspent felestreng når eg går gjennom huset, som om eg er i fare for å forstyrre ein ufatteleg sårbar balanse<sup>24</sup>”.

Intervjuene i boken gir også innsyn i Torsheims oppvekst og i miljøene han har beveget seg i. Hun beskriver blant annet hans oppførsel under festligheter i ungdommen. I noen av kapitlene forsøker Sele også å etablere en slags forståelse for forbindelsen mellom hans kunst og hans liv. I kapittelet ”Sorg” snakker hun med ham om hvordan han har opplevd sorg i livet, og om hvordan dette har kommet til uttrykk i kunsten hans. Jeg vil nå se nærmere på Seles framstilling av Torsheims liv og virke:

Allerede i starten setter Sele tonen med å beskrive Torsheims hjemlige tilværelse. Her får vi lese om hvordan huset er overfylt av aviser, papir og malerier – og hvordan en svak duft av maling svever i luften<sup>25</sup>. Boken hennes er også fullspekket av bilder som står som illustrasjoner til anekdotene og historiene hun presenterer. Dette billedmaterialet omfatter både fotografier tatt av den lokale og legendariske fotojournalisten Oddleiv Apneseth og Torsheims egne kunstverk.

I et av bokens første kapitler, ”Så frykteleg harde landskap”, går Sele inn i Torsheims barndom og oppvekst. De sterkt religiøse miljøene som omgav ham i oppveksten blir her vektlagt som noe skjellsettende og redselsfullt:

*Det som festa seg, var ikkje ekstasen men redsla. Han fantaserte om ”den ytterste dag” då menneskja i følge Bibelen skulle svare for alle sin gjerningar. Han tenkte med gru på alle dei som skulle hamne i ”eldsjøen”, og frykta at han sjølv kom til å vere blant desse fortapte sjelene<sup>26</sup>*

Sele mener at denne redselen blant annet er noe som kan gjenfinnes i Torsheims verk ”Beklagar” (1973), som hun også gjengir i dette kapittelet. For henne blir bildet en manifestasjon av Torsheims gudsopplevelse under barndom og oppvekst - barndommens fordømmende og ubarmhjertige Gud<sup>27</sup>. Torsheims verk viser raketter og fabrikkkrøyk som ødelegger planeten. I forgrunnen sitter Jesus på sine knær, skrikende mot himmelen etter svar, men alt han får er en snakkeboble fra oven som sier ”beklagar!”. At det er en viss svart humor i dette, er noe Sele ikke går inn på.

Tidlig på 1960-tallet dro kunstneren til København for å studere. Torsheim beskriver selv – referert av Sele - kunstnerlivet i København som "viltert, og alle var

frigjorte!<sup>28</sup>". Sele hopper så fram i tid, til Torsheim hjemkomst til Førde i 1970. Hun viser til at utenlandsopphold og nye impulser hadde endret kunsten hans:

*[...] fjella hadde blitt harde og stiliserte – meir likt spisse trekantar enn verkelege fjelltoppar. Mellom dei plasserte han smilande smådjevlar, sensuelle kvinner og syndige menneske av alle slag. Dobbeltmoraliske teologar preika Herrens ord, samstundes som det voks nakne damer frå hovuda deira. Tvisynte vestlendingar med dobbeltauge og blå nasar var overalt<sup>29</sup>.*

Sele skriver vidare om den hardt kritiserte utstillingen som Torsheim gjorde sammen med Ludvig Eikaas og Svein Thingnes på biblioteket i Førde i 1971. Han stilte her ut en silketrykkserie med svulmende, nakne kvinnekropper, sexfikserte prester, blånesete vestlendinger og en hel rekke av hva kunstneren selv karakteriserte som "usympatiske, patetiske, dobbeltbunna vesner"<sup>30</sup>". Kritikken Torsheim møtte var tøff. Bildene hans ble uthengt som pornografiske, blasfemiske og skambefengte, noe han selv oppfattet som misforstått<sup>31</sup>.

I kapitlet "Vile netter, fæle enker og ein juletreseljande shiamuslim" er Sele i samtale med Christine Scherfig, Torsheims gamle venninne fra studietiden i København. Her diskuteres kunstnerens første møte med popkunsten – som i følge Scherfig fant sted på Louisiana-museet utenfor København i 1965. Sele forstår dette som et viktig vendepunkt i Torsheims estetiske praksis. Hun skriver at utstillingen gjorde et varig inntrykk på han, og at den slående forenklingen og bruken av sterke farger var noe som gradvis ble integrert i hans billedkunst<sup>32</sup>. Hun siterer også Scherfig, som husker at Torsheim var inspirert av alt mulig, ikke minst reklame og slogans, men at han gjorde popkunsten mer menneskelig, for hans kunst er full av følelser<sup>33</sup>.

I kapitlet "Scener frå syttitallet" trekker Sele tråder mellom Torsheims kunst og det sterkt politisk-ladete miljøet i Norge på 1970-tallet. Hun siterer Torsheims uttalelse om at "syttiåra var eit mas utan like! [...]. Det fants kurs der vi skulle lære å ta på kvarandre, både over og under vatn [...]. Det var så mange diktarar, sexologar og psykologar. Til slutt orka folk ikkje mer"<sup>34</sup>". Sele påpeker at selv om dette ble en slitsom tid for kunstneren på det personlige plan, så var den politiske polariseringen en gullgrube for han rent kunstnerisk:

*Motsetnader var overalt, og det var fruktbart for Oddvar. Han måla tidsånda med eit skeivt blikk: stakkarslege mjuke menn, militante kvinnesakskvinner, kapitalistiske utbyggjarar, forureina natur, ja-og nei-folk som stanga mot kvarandre. Kunsten hans gjekk rett inn i samfunnsdebatten<sup>35</sup>.*

Kapittelet inneholder også et utvalgt av Torsheims bilder fra denne perioden. Bilder av sigarrøykende kapitalister, piperøykende ”myke menn” som ligner sauer, og blå og røde geiter som stanger mot hverandre i fortvilede nordmenns hoder.

Dette var også tiden Torsheim møtte Magnhild Arstein. De giftet seg i 1972, men ekteskapet tok slutt i 1980. Dette var en svært tung periode for kunstneren, og i neste kapittel, ”Sorg”, beskriver Torsheim kjærlighetssorgen som ”eit dødsfall. Ein blir ikke den same etterpå<sup>36</sup>”. Her forklarer Torsheim for Sele hvordan sinnet tok overhånd, og hvordan alkoholen ble en måte å drukne sorgen på<sup>37</sup>. Sinnet og sorgen kom også til uttrykk i kunsten. Torsheim beskriver sorgen som å ha knuter over hele kroppen, og Sele nevner hans mange bilder av menn med knuter på armer og bein, og triste dachshunder som er knytt på midten som en representasjon av dette<sup>38</sup>.

”Dårskapens kroniker”, kapittel ti, er bokens lengste og mest utfyllende. Her peker Sele på elementer som er typisk Torsheim, og hun skriver her fram et bilde av det hun kaller ”den torsheimske verdenen”. Denne ”torsheimske verdenen” er i følge henne, en verden inspirert av popkunsten. Den er enkel, flat, symmetrisk og sprek i fargene, og formene er harde og tydelige. Men at denne enkelheten er blitt et formspråk som understreker satiren<sup>39</sup>.

Hun fortsetter med å framstille Torsheim som en historieforteller med sitt eget gjenkjennelige persongalleri, og har laget det hun kaller en liten ”katalog” over de viktigste Torsheim-historiene. De 6 historiene er: Om vestlendingen, om Gud, englene og teologene, om politikk, om mannen og kvinnen (men mest kvinnen), om angst og drømmestrømmer, og til slutt om den tapte idyll<sup>40</sup>. Alle de korte historiene tar opp individuelle tema og motiv som ofte er å finne i et torsheim-bilde. De er alle på sitt vis basert på erfaringer fra kunstnerens liv, men de er i større grad også en refleksjon av hans inspirasjoner fra folk, samfunn og populærkultur.

Den siste historien – den tapte idyll – inkluderer alle historiene. I følge Sele er det alltid en demon eller noe som skurrer under den idylliske overflaten: ”anten det dreier seg om kjærleik, kyrkje eller vakre fjordlandskap, er det alltid ein liten demon til stades – synleg eller usyneleg – som forstyrrar ei elles perfekt overflate<sup>41</sup>”. Sele

mener Torsheim er på sitt beste som kunstner når han på denne måten klarer å plukke fra hverandre falske ideer om perfekt lykke<sup>42</sup>.

Sele trekker slik noen interessante forbindelser mellom Torsheims liv og hans kunst. Men det som ikke er tematisert i hennes bok, er hans multimedialitet. Det kan virke som om forståelsen av ham som en rar, angstfylt og eksentrisk vestlending stenger for å se hans multimediale performativitet som en del av hans kunstneriske produktivitet – og som en videreføring av kunsthistoriske modernistiske tradisjoner. Dette vil jeg komme tilbake til.

### Lyst og Last

Til sammenligning makter kunsthistorikeren Lars Elton å etablere en tettere forbindelse mellom Torsheims kunst og liv. Dette gjør han ved å få vise til hvordan Torsheims kunst henger sammen med både livshendelser og samfunnshendelser. Han setter for eksempel Torsheims mange romfarts-inspirerte litografier i sammenheng med store begivenheter i kunstnerens samtid, som romfartskappløpet mellom USA og Sovjetunionen på 1960-tallet<sup>43</sup>. Men han er også opptatt av å få fram hvordan endringer i kunstnerens private liv også har preget kunsten, som for eksempel at både Torsheims bilder og titler ble "grimmere" i en periode etter skilsmissen i 1980<sup>44</sup>. Dessuten fokuserer han på enkeltstående øyeblikk, eller skjellsettende opplevelser, som kan ha hatt en betydning for Torsheim, og som ser ut til å ha påvirket kunsten hans. Elton beskriver verkene i lys av det han oppfatter som kunstnerens reaksjoner på samfunnets press på enkeltindividet i retning av tilpasning og konformitet. Et eksempel er beskrivelse av akvarellen "Kvinne utan ozon-lag" (1987):

*Akvarellen er fylt til randa av eit trugande mørke som omringar den skremde kvinnefiguren med vidopne auge. Ho har eit smalt, lyst felt rundt seg, men både kvinna og den lyse randa som omringar henne, blir truga av mange hender med spisse fingrar som strekk seg ut or mørket[...]. Det er eit vakkert og teknisk komplekst kunstverk som kan tolkast på mange måtar. I tillegg til den allereide nemnde (påståtte) kjønnsesifikke, kvinnelege angsten kan akvarellen også sjåast som eit generelt uttrykk for samfunnets gruppedynamikk og- press. Dei mange hendene kan tolkast som det store fleirtalets krav og forventningar, eit kollektivt press som er kvelande<sup>45</sup>*

I likhet med Sele er Elton altså opptatt av kunstnerens bakgrunn, hans inspirasjoner og hans særegne måte å kommentere og forholde seg til det moderne samfunnet og hverdagen på. Slik etablerer også han en tett forbindelse mellom Torsheims kunst og hans liv. Elton starter med en introduksjon av kunstneren, der han kommenterer kritikken – både den positive og negative – som har møtt Torsheim billedkunst. Dette blir en plattform for forfatterens egen positive posisjonering i dette landskapet. ”*Lyst og Last*” er også rik på bildematerialet, både Torsheims egne kunstverk og noen fotografier tatt av Apneseth.

I kapitlet ”Oppveksten, tantene og reklameteiknaren” diskuterer Elton Torsheims barndom, utdanning og tidlig arbeid. Han vektlegger her – i likhet med Sele – betydningen av det tungt religiøse miljøet i kunstnerens oppvekst for kunstnerens psyke og for hans kunst. På bakgrunn av dette fastslår han at Torsheim ”sleit med religiøs grubling og tungsinn” og at han som 16-åring fikk ”enorme nerveplager”. Elton postulerer en tett sammenheng mellom biografi og kunst når han skriver at Torsheim brukte kunsten som et sted for å ventilere dette psykologiske trykket. Han beskriver akvarellen ”*Møte på Filefjellet*” (1985) som et uttrykk for en angstfull psyke. Forgrunnsfiguren i dette bildet er en nærmest ansiktsløs mannlig figur, gjennomsiktig, nesten som et spøkelse. Bakgrunnen er et åpent landskap i dystre farger, med tunge skyer som skyter ned lynnedslag. Hele innsiden av mannen er dekket av lynstråler, som skyter gjennom kroppen. Elton omtaler kunstverket slik: ”Akvarellen er vakker, men den er uttrykk for et smertehelvetete utan sidestykke”.

I ”Debut og studiar i København” ser også Elton på tiden Torsheim tilbragte som student på Kunstakademiet i København. Som et forsøk på å trekke forbindelse mellom kunst og liv, viser forfatteren her blant annet til Torsheims verk ”*Babylons sjøge*” og ”*Job*” (begge fra 1966). Han vektlegger den norske kunstnerens originalitet og kreative sprengkraft i dette miljøet. For, som han skriver, gjennom disse to ”grotesk overdrevne portrett[ene] i sterke farger”, kom Torsheim til å skille seg ut. Han begrunner dette med at kunstmiljøet på denne tiden i større grad rettet seg mot kunstens sosiale funksjon, og vektla i mindre grad det figurative. Torsheims var slik, mener Elton, popkunstner før ”sin tid” i dette miljøet. På samme måte som Sele viser han til Torsheims møte med popkunsten på utstillingen i Louisiana museet som grunnlag for dette.

Diskusjonen rundt Torsheims inntrykk fra denne utstillingen forfølges videre av Elton i kapittelet "Popkunst og brytningstid". Her argumenterer Elton for å se verkene "Susanna frå Sunnfjord" og "V, for Vestlending" (begge fra 1970) – begge preget av dristig fargebruk og enkle stiliserte former nettopp som popkunst<sup>30</sup>. Elton hevder også at popkunstperioden tok slutt da Torsheim – tilbake igjen i Førde – ble inspirert av det politiserte vestnorske kunstmiljøet<sup>31</sup>.

Elton skriver videre om hvordan kvinnen har vært en viktig inspirasjon for Torsheims kunst, og viser til at det er flere grunner til dette. Her er Eltons sammenkobling mellom kunst og biografi på det mest (over)tydelige. Han skriver for eksempel om en ferietur Torsheim foretok til Hellas i 1966 som grunnlag for denne aksentueringen av kvinnen som motiv. Nøyaktig hva som skjedde på turen opplyses ikke, men Elton mener Torsheim må ha hatt noen fantastiske opplevelser med det motsatte kjønn, da tegningene er svært erotiske<sup>32</sup>. Han viser til tegningen "Hun har bare en ting i hodet" (1966), hvor den kvinnelige figuren i forgrunnen er fylt helt opp til hodet med en satyrs kjønnsorgan. Men Elton er videre opptatt av hvordan Torsheims kvinnerepresentasjoner endrer seg i tråd med tidens ånd, noe han setter i forbindelse med kunstnerens oppvekst:

*Oddvar Torsheims kunstnarlege kommentarar tyder på at den kristne familiebakgrunnen nok aldri har sloppet taket. Bilda fra 70-tallet uttrykker glede over kvinnekroppen, samtidig som seksualiteten bilda gir uttrykk for også kan tolkast restriktivt i tydinga av at det kan knytast skam til enkelte av situasjonane som blir skildra<sup>33</sup>*

I denne forbindelse refererer Elton også til pornografidebattene i Norge på 1970-tallet, og hvordan kvinnefronten og kristenfolket stod opp mot holdningene til slipp av pornografi i det offentlige<sup>34</sup>.

I forlengelse av dette blir Torsheims kunst lest som speilinger av aktuelle tema i samfunnsdebatten gjennom ulike tiår. Her blir hans representasjoner av kvinnekroppen sett som et lerret for tematisering av konfliktfylte spørsmål. Verkene "Kvinne m/appelsinhud" (1997), "Feminin-år" (1975) og "Solveigs song" (1984) blir trukket fram som eksempler på verk som kommenterer tema som glamorisering av kvinnekroppen i media ("idé om den perfekte kropp"), kjønnsroller og samfunnets generelle forventinger og krav til kvinnen. Elton mener at bildene uttrykker respekt og



sympati for kvinnen, og at dette startet allerede tidlig i Torsheims karriere – og at dette er ”uendret frem til i dag<sup>55</sup>”

Sammenkoblingen mellom biografi og kunst omfatter også i Eltons framstilling med et blikk på Torsheims kunst etter skilsmissen. I ”Skandalen i Førde” skriver Elton om hvordan samlivsbruddet påvirket kunstneren, og at det oppsto både flere ”grimme bilder og titler i denne perioden<sup>56</sup>”. Han viser også til knutebildene, og siterer (fra Seles bok) Torsheims utsagn om at sorgen er som knuter i kroppen<sup>57</sup>.

### Liv og kunst – noen utfordringer

Både Sele og Elton legger stor vekt på biografiske forhold og spesifikke opplevelser som grunnleggende for sin forståelse av Torsheims kunst. De trekker fram de sterkt religiøse miljøene i kunstneres oppvekst, hans tid i København, popkunstens inntrykk, og sorgen og sinnet etter skilsmissen. Ut over dette blir det politiske miljøet som omgav ham, samfunnsspørsmål og politikk framhevet som viktige inspirasjonskilder.

Men den kunsthistoriske konteksten er slik jeg ser det, sterkt underkommunisert i disse tekstene. Sele og Elton har riktignok sett på forbindelser til surrealismens og popkunstens tradisjoner, men bare på et nokså overfladisk nivå. Tekstene deres oppleves som sterkt subjektive, preget av forfatterens bekjentskap med og beundring for kunstneren.

Det multimediale aspektet ved hans produksjon er noe som bare delvis tematiseres hos Sele og Elton. De vektlegger begge i hovedsak hans billedkunst. Popkunstens innflytelse har vært et vektleggende element, men Torsheim blir allikevel ikke karakterisert som en popkunstner. Elton har antydnet – i svært korte trekk – at Torsheims kunst inneholder surrealistiske tendenser. I en diskusjon rundt Torsheims produksjon, beskriver Elton maleriet ”Julekort for voksne” (1968) som et verk med visse preg fra popkunstens forenkling og stilisering, men at det er de små, surrealistiske elementene som står sterkest fram. Disse surrealistiske elementene er ”fleire små djevlar med horn i panna, dei kvinnelege med berre eit auge<sup>58</sup>”. Elton trekker også fram en kommentar fra professor i kunsthistorie ved Universitetet i Bergen, Siri Meyer, hvor hun plasserer Torsheim i en kunsthistorisk kontekst. Hun karakteriserer Torsheim som en surrealist og kommenterer det slik: ”han liker å sprengje verkelegheitas rammer, gjerne for å ironisere, latterleggjere eller more seg over fenomen i samtida<sup>59</sup>”.

Det surrealistiske i Torsheims produksjon nevnes også hos Sele. Hun ser dette i sammenheng med de absurde, og noen ganger drømme-aktige, elementene han tar i bruk<sup>60</sup>. Hun påstår at han av mange er blitt kalt en surrealist på grunn av dette<sup>61</sup>. Sele siterer også Laurie Grundt (1923-) som klassifiserer Torsheims kunst som surrealistisk: ”Det heng ein tørrfisk her, det står ein mann og pissar der, og over det heile flyg det eit digert skip gjennom himmelen. Han [Torsheim] blandar ting på ein veldig surrealistisk måte<sup>62</sup>”. Sele påstår at Torsheims fokus på det underbevisste og hans bruk av drømmens estetikk, er noe han har tatt med seg i utviklingen av sin produksjon. Hun viser til flere eksempler som ”*Turing i tåke*” (1974), ”*Fjordkonfirmant*” (ukjent datering) og ”*Draumestraumar*” (1998) hvor alt står litt på skakke, elementene virker uhåndgripelige, stemningen er dystre og skimrende skapninger dukker opp<sup>63</sup>. Det dystre og uhåndgripelige i bildene er noe hun delvis påstår kan være et personlig uttrykk for Torsheims vanskelige eller forvirrede sinnstilstander, men at det også rommer en egen poesi som ikke bare er angstfull<sup>64</sup>.

Andre sider av Torsheims produksjon blir lagt mindre fokus på. Torsheim som performance-kunstner blir bare så vidt antydnet i en omtale av kunstneren hos Sele, da hun beskriver ham som et vandrende kunstverk. Hun framstiller Torsheim som en livskunstner og en ordkunstner, like mye som en billedkunstner<sup>65</sup>. Elton trekker en tråd til Torsheims multimediale talent. Han viser her til Torsheims poetiske bidrag til ”*Gruppe 66*”-utstillingen, hvor han beskriver tekstene som fullstendig absurde som passer inn i den dadaistiske tradisjonen<sup>66</sup>.

Et annet medium som blir tatt opp, er film. ”*Paliflimpen*” er en kortfilm laget av Grundt og Torsheim i relasjon til utstillingen ”*Konkret Analyse*”. Sele beskriver Torsheims rolle i kortfilmen: ”Akkompagnert av intens og vedvarende stønning, får ein sjå raske klipp med Oddvar som spring over Naustdalsbrua, Oddvar som et ein banan, Oddvar som skyt ein fisk i vatnet, ei geit som viklar seg inn i et tau [...]”<sup>67</sup>. Elton beskriver den i kortere trekk: ”I tillegg til avanserte grafiske effektar inneheldt videoen ein serie absurde situasjoner og nokre av Oddvar Torsheims kunstverk [...]”<sup>68</sup>. Verken Sele eller Elton forbinder filmen som del av Torsheims kunstneriske praksis noe videre.

I denne avhandlingen vil jeg forsøke å svare på noen av de utfordringene disse underkommuniserte feltene i Sele og Eltons biografiske framstillinger reiser. Hvordan kan Torsheims kunst forstås i lys av tradisjonen etter surrealismen og dadaismen? Jeg

vil også argumentere for at det er mulig å se ham som en multimedial performancekunstner – og slik stille meg kritisk til den ensidige biografiske profileringen av ham som en eksentrisk kunstnerpersonlighet og bygdeoriginal.

### Kapittel 3:

#### Popkunstner Torsheim?

I dette kapitlet vil jeg blant annet, med utgangspunkt i noen av de karakteristikkene som har vært brukt om Torsheims kunst, ta opp spørsmålet om den kan betraktes som en form for ”helnorsk popkunst” – for å sitere kunsthistoriker Per Hovednakks karakteristikk<sup>69</sup>. Denne oppfatningen av Torsheim som popkunstner er også blitt fremmet av Einar Økland:

*Det seiast frå tid til anna at Torsheim lagar ein surrealistisk kunst. Ein kunst som vil provosere og som spring ut ut frå det umedvitne. Det kan ikkje vere heilt rett. Det er ein svært dialogisk kunst han lagar. Den snakkar same språk som oss. [...] Bilda er snarare ei feiring av det vi har felles enn ein provokasjon av noko slag. Ei svær sosial kunst, må det seiast<sup>70</sup>.*

Det Økland vektlegger i sin forståelse av Torsheim som popkunstner er for det første at stilen hans som billedkunstner har et tegneserie-aktig preg, men på en måte som skiller ham fra amerikansk popkunst: ”Han er ikkje ein som stel frå teikneseriar eller emballasje, han er sjølv ein som lagar bilde som minner om teikneseriestilen, men som har funne opp sjølv og massespreidd sjølv<sup>71</sup>”. I tillegg omtaler han Torsheim som ”papirets mann” og hevder at kunstnerens forhold til og bruk av ord og språk utgjør en viktig del av hans estetiske praksis<sup>72</sup>. Det Økland understreker er slik Torsheims evne til å lage bilder som minner om popkunstens visuelle uttrykk, men at han samtidig, ved hjelp av de skrevne ord og egne fortellinger, skaper noe særegent. Men hva er det som ligger bak Øklands og Hovednakks påstand? Deres kommentarer viser ikke til direkte eksempler og det mangler en utdypende beskrivelse av hva som gjør at de peker Torsheims kunst mot denne retningen. Men hva om vi ser på bildet vist

innledningsvis, "V, for Vestlending". Kan Torsheim forstås som en popkunstner ut fra dette?

Jeg vil nå diskutere nærmere Øklands kommentar om Torsheim som popkunstner. I en gjennomgang av popkunstens estetiske praksis vil jeg hovedsakelig støtte meg til filosofen Lars Fr. H. Svendsens bok "*Kunst. En begrepsavvikling*" fra 2000 hvor han tar for seg popkunstens betydning i Amerika. Det er kunstneren Andy Warhol (1928-1987) og hans billedkunst som vil bli vektlagt som eksempel her. Å bruke den amerikanske popkunsten som eksempel er relevant da det var Torsheims møte med denne som gjorde inntrykk på han på 1960-tallet. Videre vil jeg også støtte meg til kunsthistoriker Gunnar Danbolts "*Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur fra vikingtida til i dag*" fra 2009, hvor det er Norges rolle i denne kunstretningen som blir framstilt. Det vil være nødvendig å undersøke nærmere hvordan Torsheim og det norske kunstmiljøet plasserer seg i forhold til popkunsten som et internasjonalt, eller snarere amerikansk fenomen. Her vil jeg se på litteratur fra kunsthistoriker Holger Koefoed "*Modernismen i kunsthistorien: fra 19870 til 1990-årene*" fra 1998 og Ingrid Blekastad "*1960-årene i norsk maleri: 30. mai – 1. september 1996*" fra 1996. Jeg vil starte med å se på den amerikanske popkunstens ideer og tradisjoner.

### Warhol og Pop i Amerika

Popkunsten startet smått i Amerika på 1950-tallet, men fikk sitt store gjennombrudd i starten på 1960-tallet og utspilte seg utover på 1970-tallet. Men hva karakteriserte egentlig den amerikanske popkunsten? Et svar finner vi i Fr. H. Svendsens bok, hvor han omtaler popkunsten slik: "ikke bare bruker popkunsten massekulturen som materiale. Den reduserer også kunsten selv til en råvare som kan brukes på lik linje med alt annet". Deres kunstfilosofi var en reaksjon mot den abstrakte ekspresjonismen. Den abstrakte ekspresjonismens sterke forbindelse mellom kunsten og kunstnerens følelsesuttrykk, er noe som er fraværende i popkunsten, utdyper Fr. H. Svendsen videre<sup>8</sup>. Koefoed omtaler også popkunsten slik som "ikke en stil, men en måte å overføre noe av det som skjer i vestlige bysamfunn på".

Popkunstnerne frigjorde hverdagslige, samtidige bilder, objekter og symboler til kunstnerisk bruk<sup>9</sup> og var inspirert av ideen om "found objects". Videre var eksperimentering med happenings og collage også svært vanlig og formspråket i billedkunsten var ofte enkel, figurativ, og fargebruken gjerne intens og kraftig. Found

objects eller readymades – der hvor hverdagslige objekter og skrap ble tatt i bruk i kunsten – ble en viktig forutsetning for popkunstnerne, en metode inspirert fra tidligere dadaister, legger Koefoed fram<sup>51</sup>. Den dadaistiske kunstneren Marcel Duchamp (1887-1968) introduserte dette da han i 1917 presenterte sitt verk ”Fontene”. Verket var en urinal som kunstneren snudde opp ned og signerte. Duchamp tok denne hverdagslige gjenstanden ut fra dens ”naturlige” omgivelser og plasserte den i en institusjonell sammenheng som da definerte den som kunst. Denne utradisjonelle og heller sjokkerende bruken av objektet provoserte, og det store spørsmålet ble; er dette kunst? Duchamps hensikt var nettopp dette – å stille spørsmål til hva som kunne kalles kunst – er det ideen bak eller gjenstanden i seg selv? Denne bruken av hverdagslige objekter er noe vi kan se igjen hos flere popkunstnere, men som Fr. H. Svendsen utdyper det, så beveger popkunsten seg mer i en populærkulturell retning, og med et lavere prestasjonsnivå<sup>52</sup>. Fr. H. Svendsen legger også fram at popkunsten var opptatt av samtiden – *her og nå* – og om hvordan kunstnerne brukte pop-referanser for å la folket få vite at det var *de* som var det som skjedde<sup>53</sup>. Han utdyper videre med et eksempel om at folket ikke behøvde å lese en bok eller høre på en CD for å være en del av denne kulturen, man trengte bare å *kjøre* varen – konsumkulturen framstår altså som et ideal<sup>54</sup>. Reklame og konsumkultur ble et grunnleggende element i kunsten, og mange kunstnere hentet sine inspirasjoner fra tegneserier, emballasjer, reklamer, populærkultur og kjendiskultur. Samtidig ble også humor og en mer leken holdning til kunst og samfunn vektlagt i deres arbeid, og Koefoed beskriver det slik at pop-kunstnerne ”både hyllet og ironiserte over velferdssamfunnets konsumerisme<sup>55</sup>”. Dette var spesielt aktuelt hos kunstnerne i New York og kunstneren Andy Warhol.

Warhol er i dag mest kjent for blant annet sine repeterende motiver i sin billedkunst, som for eksempel av Campbell suppebokser eller Coca-Cola flasker. Selv har Warhol sagt om dette at: ”en Coca-Cola er en Coca-Cola, og ingen pengesum kan gi deg en bedre Coca-Cola enn den lassien på hjørnet drikker. Alle flaskene med Coca-Cola er like og alle er gode<sup>56</sup>”. Han var ikke alene om å avbilde enkelte motiver, som for eksempel Coca-Cola flasker eller skuespillerinnen Marilyn Monroe, som han er kjent for å gjøre. Det var nemlig svært vanlig at popkunstnere brukte mange av de samme motivene. Både Claes Oldeburg (1929-), Robert Rauschenberg (1925-2008) og Tom Wesselmann (1931-2004) brukte Coca-cola flasken som motiv. James

Rosenquist (1933-2017) og Richard Hamilton (1922-2011) brukte også Marilyn Monroe som motiv i sine bilder. Popkunsten er opptatt av å ta for seg en kultur der alle, fattige og rike, i og for seg kan *kjøre* de samme varene, og motivene – som for eksempel avbildninger av cola flasker – representerte dette. Det handlet om å bringe kunsten tilbake i kontakt med virkeligheten og en inkludering av den samtidige kulturen. Figurasjon i kunsten ble med dette også vesentlig for popkunsten. Gjennom figurativ kunst ble det etablert et forhold til alle verdslige ting, skriver Fr. H. Svendsen<sup>87</sup>. Og vi kan se denne figurasjonen gjennom Warhols billedproduksjon, for eksempel i hans ”*Gold Marilyn Monroe*” (1962) eller ”*Campbell’s Soup Cans*” (1962) (*vist under*<sup>88</sup>), bare for å nevne noen. Dette viser igjen en motsetning til den abstrakt ekspresjonistiske kunsten hvor det abstrakte ble sett på en forbindelse kun til kunstnerens personlige følelsesuttrykk.



Warhol trakk seg også etter hvert bort fra penselen og startet å masseprodusere sine verk gjennom bruk av silketrykk, og med hjelp fra egne assistenter. Dette var med på å fjerne hans identitet og følelsesuttrykk i kunsten totalt, og de masseproduserte bildene fremsto som tomme og uten dypere mening<sup>89</sup>, som i sterk kontrast til den abstrakt ekspresjonistiske kunsten. Å arbeide på denne måten

fremmet Warhols ide om å arbeide som en maskin. Han uttalte det selv slik at: ”grunnen til at jeg maler slik er fordi jeg vil være en maskin. Hva jeg enn gjør, og gjør maskinmessig, gjør jeg fordi det er det jeg vil gjøre<sup>90</sup>”. Warhols utradisjonelle, upersonlige karakter og måte å arbeide på, reiste igjen det store spørsmålet som Duchamp hadde gjort tidligere: hva gjør kunst til kunst?

Fr. H. Svendsen diskuterer ikke Norges forhold til den amerikanske popkunsten og hvordan denne kunstretningen utspilte seg her. Men popkunstens ideer og metoder spredte seg raskt verden over, også etter hvert til Norge. Hvordan lot norske kunstnere seg inspirere av popkunstens tradisjoner? Jeg vil nå se nærmere på dette.

## Politikk og Pop i Norge

Popkunsten i Amerika blir ikke omtalt som en direkte politisk kunstretning, men vi finner politiske tendenser i enkelte tilfeller. For eksempel kan vi se Warhol i sin produksjon bruke kjente politikere som USAs 37. president, Richard Nixon, og den kinesiske diktatoren, Mao Zedong, som motiv. En kan si at det i større grad handlet om en glamorisering og en slags ironisk hyllest av politikere i like stor grad som popstjerner, som en del av populærkulturen.

Kunstmiljøet i Norge på 1960- og 70-tallet var derimot svært politisert. Kort fortalt var kunstnerne her nå opptatt av å stille radikale spørsmål om forholdet mellom kunsten og samfunnet<sup>91</sup>. Riktignok inspirerte den amerikanske popkunsten mange norske kunstnere tidlig på 1960-tallet, men ettersom forløperen til popkunsten – den abstrakte ekspresjonismen – ble introdusert noenlunde samtidig med popkunsten her i Norge, ble det for norske kunstnere mange nye stilgrep og uttrykksmåter å utforske<sup>92</sup>. En direkte innflytelse av popkunsten ble derfor heller kortvarig<sup>93</sup>. Popkunstens grep ble i Norge gjerne tatt i bruk innenfor en politisk kontekst, noe som skiller den fra den amerikanske popkunsten. Slik som Danbolt framstiller det så oppfattet de norske kunstnerne popkunsten som samfunnskritisk, samtidig som den brukte materiale og teknikker som hadde liten verdi<sup>94</sup>. Det aller viktigste inntrykket var kanskje det å ta i bruk slike ulike, virkelige og billige materialer som fantes i omgivelsene i sammensetning med det tradisjonelle maleriet<sup>95</sup>. Grafikk ble også en svært vanlig praksis i norsk kunst på 1970-tallet, og flere produserte kunstgrafikk i regulerte opplag<sup>96</sup>. Dette var en måte for kunstnerne å nå ut til flere mennesker og til en rimelig pris. Denne nye uttrykksfriheten som popkunsten tok med seg ble utnyttet av blant andre kunstnere som Per Kleiva (1933-2017) og Willibald Storn (1936-).

De to sistnevnte kunstnerne skapte politiske verker i form av maleri, materialer og installasjoner. Kleivas silketrykk *"Helsing til Ho Chi Minh"* (1969) eller hans materialverk *"Softly as in a Morning Sunrise"* (1966) laget av blant annet en radiatorgrind, plastblomster og et lerret med akrylmaling, er begge eksempler på pop-politisk inspirerte verk. Installasjonen – som var av popkunstens oppfinnelse – ble også introdusert for det norske publikum. En installasjon er når en tar i bruk et rom hvor tredimensjonale objekter installeres og tar opp hele eller store deler av rommet<sup>97</sup>. Storns installasjon (og tittelen i seg selv) *"Coca-Donalds-samfunn. Ikke ta meg"* (1969) peker på hvordan det norske kunstmiljøet var bevisst på innflytelser fra

omverdenen i større grad enn hva det amerikanske miljøet var. Om denne utstillingen skriver Koefoed; ”utstillingen handlet om kjønn, krig, søppel og amerikanisering av samfunnet, og den fikk Verdens Gang til å oppfordre til at man skulle utvise Storn (som er tysk) fra landet<sup>98</sup>”. Amerikanske popkunstnerne, som vi har sett, fokuserte i større grad på sin egen populærkultur og det som var ”typisk” for det amerikanske samfunnet. Blekastad legger det fram i sin tekst om norske kunstnere at; ”de unge kunstnerne reagerte mot den amerikanske innflytelsen på det norske samfunn, på Vietnamkrigen, på forurensning og forsøpling og tematiserte det i kunsten<sup>99</sup>”. Disse sterke innflytelsene, den nye uttrykksfriheten og de store politiske hendelsene i verden startet et radikalt oppgjør i kunstmiljøet i Norge. Det var også nå konseptkunsten slo til, hvor slik som tidligere nevnt, Duchamp på tidlig 1900-tallet hadde åpnet for spørsmålet rundt hva som skaper kunst – ideen eller selve verket. Dette åpnet også veien for nye uttrykksmåter og praksisformer.

Med slike radikale endringer oppsto det blant annet flere kunstgrupper og miljøutstillinger. Danbolt omtaler GRAS gruppen, men andre grupper som vil være mer relevant å nevne her var grupper i Bergen som Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv. Alle disse kunstgruppene tok sted på 1960- og 70-tallet, og alle var de rebelske og utradisjonelle med sjokkerende og provoserende utstillinger og framførelser. Oddvar Torsheim var også deltagende i disse utstillingene. Koefoed og Blekastad omtaler Bergensmiljøet og hvordan Gruppe 66 ble et midtpunkt. Koefoed nevner kort hvordan flere av kunstnerne i denne gruppen var med på å starte et alternativt kunstgalleri i Bergen, Galleri 1<sup>100</sup>. Blekastad går videre og beskriver hvordan utstillingen tok for seg både happenings, jazzkonserter, litteraturopplesning, film og maskespill<sup>101</sup>. Torsheims deltagelse i disse utstillingene var med på å danne et grunnlag for hans vei videre som kunstner, og det viser til sider av kunstneren som både samfunnsengasjert, politisk og radikal. Denne delen av Torsheims kunstpraksis er viktig å ta stilling til for å danne en grundigere forståelse av han som kunstner. Jeg vil komme tilbake til dette i en senere diskusjon.

I litteraturen med henvisninger til både den amerikanske og norske popkunsten, blir ikke Torsheim nevnt, bortsett fra hans bemerkelse som deltager i Gruppe 66. Jeg går nå tilbake og ser på Øklands kommentar om Torsheim som popkunstner og ser på noen utvalgte eksempler i forhold til dette.



### Torsheim i lys av popkunsten

Torsheims første møte med popkunsten var på en utstilling på Louisianamuseet i København i 1965, der blant annet Warhols verker også var utstilt. I følge Torsheim var det popkunstens forenklete formbehandling som først og fremst gjorde inntrykk på ham. Han legger ikke skjul på sin fascinasjon over Warhols kunst, spesielt portrettene av Marilyn Monroe: ”Warhol var en fantastisk fyr! Jeg synes de portrettene hans er noe av det beste jeg har sett altså. Jeg liker så godt de av Marilyn Monroe... det var noe han fikk til der. Dristig [...] Det var virkelig trykk i de! Beherska trykk!<sup>102</sup>”. Kunstkritiker Harald Flor omtaler også denne utstillingens inntrykk på Torsheim i sin bok ”*Susanna frå Sunnfjord. Torsheim-tonar og palettprovokasjoner*”. Flor har uttalt det slik at ”det var først og fremst den djerve forenklingen og slående fargebruk som ble sittende i minnet hos Torsheim, men dette ga seg ikke umiddelbare utslag i egne arbeider<sup>103</sup>”. Flor refererer her til Torsheims arbeid med svart/hvite litografier og pennetegninger, noe han var opptatt av på 1960-tallet som vi kan se eksempelvis i hans litografi ”*Babels tårn II*” (1965). Men Torsheim begynte å eksperimentere med kraftige farger og et forenklet formspråk tidlig på 1970-tallet. Hans silketrykk ”*Norsk mannen*” (1971) er et eksempel på dette. ”*Norsk mannen*” er delt inn i tre seksjoner. Til venstre er bakgrunnen blå og vi ser en skisse av noe som ligner en øl eller vin flaske med en stor ”V” skrevet på etiketten. Under flasken er det et stort minussymbol, og ved siden av flasken er det en pil som peker nedover. Midt på bildet, hvor bakgrunnen er grønn, vises det en person sett frontalt i et hode/bryst utsnitt. Personen er rød og har på seg briller og en sløyfe med det norske flaggs farger på om halsen. Gjennom brillene stirrer det fire øyner mot oss, to på hver side. Over han er det plassert et spørsmålstegn. Videre på høyre side, hvor bakgrunnen er mørkeblå, finner vi en skisse av en kirke. Under kirken er det et stort pluss symbol, og ved siden av kirken, en pil som peker oppover. Personen i midten er en representasjon av vestlendingen. Dette kan tolkes gjennom hvordan personen ligner Torsheims ellers typiske framstilling av vestlendingen, og også bokstaven ”v” i nålen på personens krage. Vestlendingen her framstår som en mystisk, stille og dømmende person.

Dette bildet har likheter til hans ”*V, for Vestlending*”, hovedsakelig i dets fargebruk, sterke symmetri og selvsagt framstillingen av vestlendingen. Det gjelder

ikke denne norskmannens manglende munn og dobbelt sett med øyner. I den torsheimske verden er vestlendingen blitt et symbol som går igjen i hans produksjon. Han er som oftest en dobbeltmoralisk og usympatisk figur som også har mange likheter til djevelen, men istedenfor horn har den til tider et dobbelt sett med øyner<sup>104</sup>. Og det er denne vesteldningen vi finner i "*Norsk mannen*". Sele beskriver denne vestlendingen slik:

*Dette er ein nordmann av det forknytte, fordømmende slaget – han er Torsheims versjon av sjølvaste Vestlandsfanden, som med sine mange auge følger grundig med på alt du gjer, utan å seie eit ord. Men når du vender ryggen til, er han snar til å felle sin dom over deg. Han tenkjer skitne tankar, preikar den verste dobbeltmoral, dekker over sine synder og nøler aldri med å kaste første stein<sup>105</sup>.*

Flor nevner også de to sistnevnte bildene i sin bok og legger fram et interessant synspunkt:

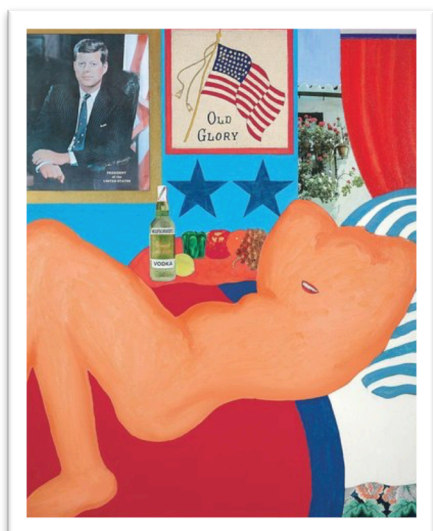
*Selv om skikkelsene er like sjablongmessige som popkunstneren Tom Wesselmanns "american nudes", så knytter Torsheim sine typer til hjemlige referanser. Mens amerikaneren kombinerer tingliggjort sex og varefetisjisme, så kobler Torsheim de forbudte lyster og den prektige fasade<sup>106</sup>.*

Disse to bildene blir vist til her fordi de er fra perioden da Torsheim og det norske kunstmiljøet sto sterkest tilknyttet til popkunsten. Og det er vanskelig å si seg uenig med at popkunstens bruk av klare farger og formale forenkling ikke er å se igjen her i Torsheims bilder. Men er dette nok til å gi grunnlag for å karakterisere ham som popkunstner og støtte Øklands påstand? Da må vi se på hva det er som nettopp kan støtte denne kommentaren.

Dette tegneserie-aktige preget som den amerikanske popkunsten var kjent for og som Økland også nevner, er å finne i Torsheims bilder. Men hvordan skiller de seg fra det amerikanske tegneserie-aktige preget? Bildene i seg selv er visuelt enkle og figurative, men fortellingen som ligger bak er gjerne noe mer omfattende enn hva som først møter øyet. Til tross for popkunstens fornektelse av noe som helst dypere mening bak kunsten, er det allikevel, som Fr. H. Svendsen legger det fram, som om denne kunsten tilbyr oss en gåte<sup>107</sup>. For hvilken kunst kan være så meningsløs? I

Torsheims tilfelle kan en se en mening eller fortelling komme fram gjennom bruk av symboler og tekster. Og det er gjennom vår oppfattelse av disse symbolene at vi kan tolke det som blir fortalt. Og her kan vi dra kjensel til det vi så Økland nevnte tidligere: Torsheim stjeler ikke fra emballasjer eller tegneserier, han lager noe helt eget som gjerne kan minne om det – visuelt sett – men hans kunst tilbyr mer enn bare en kopi av en gjenstand. Den har en fortelling.

Tilbake til Flor og den sammenligningen han gjør mellom Torsheim og Wesselmann. Gjennom Wesselmanns bildeserie *American Nudes* ("*Great American Nude #21*". *Vist under*<sup>108</sup>) (1961) som han produserte gjennom 1960- og 70-tallet, framstiller han den "ideale" kvinnekroppen hvor han fremhever de mest erotiske kroppsdelenene som brystvorter, røde lepper, hår og tenner. Det hele framstår nesten



som et produkt i en tid hvor konsum og forbruk er av stor betydning. Videre dekker Wesselmann flaten med farger som både er en referanse til det amerikanske flagget og militæret<sup>109</sup>. Han kombinerer, som Flor uttaler det, tingliggjort sex og varefetisjisme – noe som var "typiske" elementer i den amerikanske og vestlige glamorøse kulturen. Det viser Wesselmanns opptatthet av samtiden, og hans bruk av farger og symboler ble for hans publikum noe gjenkjennelig og forståelig. Flor

nevner det hjemlige i Torsheims kunst. Vestlendingen som framstilles hos Torsheim kan forstås som en tilknytning til det hjemlige da Torsheim selv også er vestlending. Store deler av hans publikum har gjerne en tilknytning eller en forståelse for den vestnorske kulturen. I Torsheims to nevnte bilder møter vi blikket til en som vi i nærmiljøet kanskje kan kjenne oss igjen i. Det er et underliggende fellesskap mellom oss nordmenn og figuren i bildet. Med det store spørsmålsteget hengende over hodet virker han tynget av en uvisshet, som om han står ovenfor et valg mellom gudstroen presentert gjennom kirken på den ene siden eller den fristende synden på den andre. Dette kan vise til et dilemma som vestlendingen kan trekke tråder til, og som viser til Torsheims oppmerksomhet på samtidens problematikk. Det var på denne tiden slike drastiske brytninger og endringer i samfunnet som påvirket både enkeltindividet og

den vestnorske kulturen i sin helhet. Til tross for Vestlandsfandens egen usikkerhet og hans egne umoralske tanker, så dømmer han deg. Men det er allikevel som at bildet holder på en underliggende gåte. Det fornemmes en mystikk over det hele, for hvem vet vel egentlig hva denne vestlendingen tenker?

Torsheim lot seg også påvirke av grafikkens utvikling, men han tok det et steg lengre enn store deler av andre norske kunstnere. Verkene hans ble gitt ut både som plakater, postkort og silketrykk. Torsheim – i likhet med Warhol – ble opptatt av reproduksjon, og Veiteberg omtaler Torsheim som en ”reproduksjonskunstner”. Hun utdyper det slik at ”som reproduksjonar har desse bildene ikkje oljemåleriet sin eksklusive og verdifulle karakter. [...]. Å ta i bruk mekaniske mangfaldigjeringsmetodar, markerte difor ein avstand til kunstinstusjonen si dyrking av det eksklusive og unike<sup>100</sup>”. Og i popkunstens tradisjon var Torsheim som kunstner både opptatt av kunstens samhandling og kontakt med samfunnet, og at kunstinstusjonens dyrking av det eksklusive og unike ikke var en nødvendighet. Dette var også noe som kom sterkt til uttrykk i hans deltagelse i Gruppe 66, hvor nettopp det å åpne opp nye muligheter som alternative kunstgallerier utenfor kunstinstusjonens krav om ”hva som er kunst” for kunstnere var vektlagt. Warhol var en ekstrem karakter innenfor denne type tankegang, og hans forhold til reproduksjon hadde nådd nye høyder i sammenligning til det vi ser hos Torsheim. Som tidligere nevnt var Warhol opptatt av å arbeide som en ”maskin” og hans personlige ”touch” forsvant fra verket gjennom masseproduksjon og ved hjelp av sine assistenter. Å la andre utføre et verk var ikke en fremmed arbeidsmåte i kunsten på 1960-tallet. Amerikanske kunstnere som Donald Judd (1928-1994) og Sol LeWitt (1928-2007) lot andre utføre det rent håndverksmessige arbeidet, men verket skulle likevel være en ide skapt av kunstneren selv<sup>101</sup>. Warhol lot ofte sine assistenter skape verkene helt og fullt på egenhånd<sup>102</sup>. Torsheims ideer og hans personlige estetiske preg forsvinner ikke fra verket. Til tross for masseproduseringen er det alltid Torsheims ide og tanke som står bak, og dette skiller han sterkt fra Warhol og flere i det amerikanske pop-miljøet.

Noe vi derimot ser i Torsheims kunst som stiller han nærmere mot det amerikanske pop-miljøet enn det norske, er hans bruk av humor og ironi. Amerikanernes lekne og humoristiske holdning til kunsten åpnet for nye måter å tenke på, skriver Koefoed<sup>103</sup>. Det politiske og samfunnskritiske synet som pop-

kunstnerne i Norge uttrykte, ble ofte framstilt med en svært alvorlig undertonetone som viste fram brutale og forferdelige sannheter om krig og natur- og miljøødeleggelser. Det ligger riktignok en avbildning av slike alvorlige sannheter om folk og samfunn i Torsheim bilder også, og han var på lik linje med andre norske popinspirerte kunstnere samfunnskritisk, men han fryktet ikke for bruk av humor og ironi. I forhold til kunsten sin forteller Torsheim selv at det er mye han ikke har løsningen på, men at en da må prøve å ha humor, men at humoren må komme naturlig<sup>14</sup>. Han balanserer denne bruken av humor og alvor på en måte som er svært egen og som kan minne om popkunstneres hyllest og ironisering av velferdssamfunnet. Men der hvor popkunstnere hyller og ironiserer kjente popstjerner og politikere ved å avbilde den enkelte personen, så er ikke Torsheims figurer en framstilling av et gjenkjennelig ansikt. Hans figurer er en sjablong, en anonym karakter som er en gjenspeiling eller en referanse til en situasjon, en politisk sak eller en ”vanlig person i gaten”. Torsheim har blitt kritisert for sitt humoristiske preg, slik som da for eksempel kunstkritiker Paul Grøtvedt i 1988 kommenterte i *Morgenbladet*: ”Både som kunstner og humorist er han en amatør, en bygdeoriginal hvis bilder kanskje får folk til å skratte i lokalmiljøet, men i mer siviliserte strøk virker den slags bare ubegavet<sup>15</sup>”. Torsheims kunst og humor appellerer nok ikke til alle, men å omtale ham som en amatør er en omtale jeg vil si meg uenig i. Noen ganger skinner humoren fram i større grad, andre ganger er den gjerne mer tvetydig, men Torsheim er bevisst på denne koblingen han utfører, og til tider lokker det fram smilet hos betrakteren, men samtidig blir budskapet også fort forstått<sup>16</sup>.

### Politisk popkunstner?

Så hvordan skal vi forholde oss til Øklands kommentar om Torsheim som en popkunstner? Er det ”helnorsk popkunst”? Det var jo – som Torsheim selv har påpekt – inspirerende å se den forenklingen og de skarpe fargene i verkene som han møtte på museet i København som ung mann. Vi kan riktignok se på deler av Torsheims billedproduksjon som inspirert av den amerikanske popkunsten, men samtidig er det også mye som skiller seg fra den. Det er her jeg mener Øklands uttalelse mangler en grundig rettferdiggjøring. Å poengtere at Torsheim er en popkunstner og samtidig omtale Torsheim som ”papirets mann”, en som ikke stjeler fra emballasje eller reklame, men som gjør noe særegent med sine egne ord og fortellinger, er noe

motsigende i seg selv. Kunstneren skaper helt klart noe eget, noe med en dypere betydning, noe mer enn bare en gjenspeiling av konsumsamfunnet.

Det norske pop-politiske kunstmiljøet, som Torsheim også var en del av, viser seg også å ha vært inspirerende for hans estetiske praksis. Til tross for den amerikanske popkunstens tegneserie-aktige preg og kraftige farger, så er det i større grad det politiske vi kan se i Torsheims bilder. Om det ikke er et politiskbetont tema som blir vektlagt er det allikevel en fortelling eller en representasjon av noe mer som framstilles, som for eksempel en samfunnsdebatt, en hverdag hos den ”vanlige personen i gaten”, eller kunstnerens egen oppfattelse av en situasjon eller en følelse. Det er heller aldri slik at Torsheim kopierer eller tar i bruk andres motiver, slik som vi har sett var vanlig hos både Warhol, Rauschenberg og Wesselmann. Det er alltid hans eget. Det finnes et personlig preg som skinner gjennom hans kunst, noe som gjør at vi oppfatter det som et ”torsheimsk” verk, enten om det så er gjennom hans bruk av gjenkjennelige symboler, finurlige titler eller humoristiske tekster. I popkunstens tradisjon ble Torsheim også en ”reproduksjonskunstner”, slik som Veiteberg omtalte det, men det er allikevel ikke en tilsynelatende ”tom og meningsløs” kunst som ikke har en videre dybde, slik som mange amerikanske popkunstnere, spesielt Warhol, ønsket å framstille i sine verker.

Det store fokuset rundt installasjoner og materialbilder – popkunstens ide om å ta i bruk hverdagslige materialer som søppel eller andre bruksgjenstander, også sammen med det tradisjonelle maleriet – som vi så hos Kleiva og Storn, var noe Torsheim ikke tok i bruk i sin produksjon. Han var (og er fortsatt) derimot ikke ensidig i form av å eksperimentere og arbeide med ulike uttrykksformer som oljemaling, litografi, gouache, silketrykk, tegning og lakk. Den figurative og visuelt forenklede overflaten ble for Torsheim en måte å uttrykke seg på og gjennom dette fremmer han sin interesse for nærmiljøet, velferdssamfunnet, hverdagen og kulturen, samtidig som han etablerer et forhold til alle verdslige ting og sitt publikum. Forbindelsen han skaper til betrakteren oppstår gjennom bildets fortelling og fortellingen kommer fra kunstnerens egne tanker og ideer som igjen er basert på hans synspunkt og erfaringer. Bildene er ikke sterkt følelseladete på lik linje med den abstrakte ekspresjonismen, hvor sterke forbindelser mellom kunsten og kunstnerens følelsesuttrykk var vektlagt, men de er allikevel behandlet på et hvis hvor følelser i en grad er involvert. Og som vi vet var Norge introdusert for både den Amerikanske

popkunsten og den abstrakte ekspresjonismen omtrent samtidig, og dette kan ha hatt en effekt på kunstnerens arbeid.

Ved å se på et utvalg av Torsheims bilder kan vi gjerne ved første øyekast oppfatte dem i lys av popkunsten og si oss noe enig med Økland. Men etter en grundigere undersøkelse og diskusjon er det tydelig flere lag til Torsheims kunst og kunstnerpraksis som må vurderes før en kan plassere han i denne båsen som ”popkunstner”. Veiteberg har også kommentert Torsheims kunstnerskap, og hun tar opp hans deltagelse i gruppeutstillingene ”Gruppe 66”, ”Konkret Analyse” og ”Samliv” som jeg mener understreker et viktig poeng:

*Sjølv om dei fleste i dag truleg oppfattar Oddvar Torsheim som ein individualist som med sin særleine teiknestil og fortellemåte utgjer si eiga heilt personlege rørsle, så minner desse gruppeutstillingane oss om at også han har vore del av ein større kunstnarleg felleenskap prega av bestemte idear og kva som er meininga med kunst, og som varsla ein ny, aktivistisk kunstarrolle med klart samfunnsengasjement<sup>17</sup>.*

Det er helt klar ikke enkelt å plassere Torsheims arbeid i én bås, og en må kunne se kunstnerens produksjon fra flere sider og i flere lys for å kunne skape en forståelse for hans arbeid. Veitebergs kommentar peker på nettopp det at det finnes flere viktige sider av denne kunstnerens estetiske praksis og hans rolle i kunstverdenen. Dette kan vi se både i hans brede arbeid innenfor billedkunsten, men også som en multikunstner som produserer verk på et svært utvidet felt. Hans deltagelse i disse radikale og utradisjonelle gruppeutstillingene var med på å inspirere kunstnerens engasjement både til samfunn og kultur, men videre også innen musikk, performance og poesi. Jeg vil nå videre se på disse andre sidene av hans produksjon. Deretter vil jeg utdype en forståelse for hans arbeid i et annet lys enn popkunstens.

## Kapittel 4:

### Dadaismen og politikkenes landskap

Jeg vil i dette kapittelet se nærmere på Torsheims deltagelse i noen større kollektive utstillingsprosjekter, hovedsakelig ”Gruppe 66” og ”Konkret Analyse”.

Dette er omfattende prosjekter og jeg vil derfor konsentrere meg om det som er mest relevante for forståelsen av Torsheims kunst i gjennomgangen av utstillingene. Torsheim bidro både med litterær og visuell kunst i disse utstillingene som ofte er blitt sammenlignet med den kunstneriske aktiviteten som utfoldet seg under dadaismen. Det gjelder spesielt utstillingen ”*Konkret analyse*”, noe kunstneren Rolf Aamot kommenterte i et avisoppslag på følgende måte: ”Utstillingen satt inn i en kunsthistorisk ramme ga minnelser om dadaismens oppblomstring for femti år tidligere<sup>18</sup>”. Er det så mulig å forstå utstillingen som et neo-dadaistisk prosjekt? Og er det videre fruktbart å nærme seg Torsheims arbeid i lys av nettopp denne kunstretningen?

Som inngang til denne diskusjonen vil jeg støtte meg til materiale sendt til meg fra kunstner Elsebet Rahlff (1940-), da hovedsakelig hennes egen tekst ”*Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv*”<sup>19</sup> fra 2018. Her leverer Rahlff en innenfra-rapport fra aktivitetene som fant sted. Hun omtaler både verker som ble utstilt, omtalen de fikk, og lister med grundighet opp både program og kunstnere. Rahlff har også stilt til rådighet andre deler av sitt personlige arkiv, blant annet avisutklipp, avisartikler og bildemateriale.

Jeg skal nå se nærmere på Torsheim aktiviteter. Under utstillingen ”*Gruppe 66*” framførte han det han selv senere har kalt et *konkret dikt*: ”Det var konkreet lyddikt det! Det var tungetale nesten. Det rimer ikke heller tror jeg. Det var bare ord og lyder<sup>20</sup>”. Diktet han framførte lyder slik:

*Wuppppppvjov!*

*Nattelis i vrongen en der kor  
jeg har jo vært i xyloxsivivuiik  
Du hør kor-kor det hva! elskede marikinine  
min her er du vinnivik murfin triffin  
og fanatifini. Ja, meg og jo, og hø,  
og hva! Duvina, her høvren homeniik  
og heimenik og spikenik og kikatik  
og vruppskij og frappskij og knoll og  
poff. Men ikkje meir i neste  
kloffter.*



*Wupppppvjov!*<sup>121</sup>

Framføringen av dette ekspressive lyddiktet fant sted som en happening som hadde likhetstrekk med aktivitetene på "Cabaret Voltaire" i Zürich i 1916, som var en viktig arena for de dadaistiske kunstnerne i mellomkrigstiden. Referansene til dadaismen kan også gjenkjennes i Torsheims poesi – og denne er også blitt omtalt som skrevet i beste "dada-ånd"<sup>122</sup>. Men hva innebærer nå egentlig dette?

For å svare nærmere på dette, vil jeg i første del av dette kapittelet se på hans poesi nettopp i relasjon til dadaismen, og da spesielt dadaisten Hugo Balls (1886-1927) poetiske arbeider. På bakgrunn av dette vil jeg spørre om Torsheims poesi kan forstås som et slags neo-dadaistisk verk. I min undersøkelse av dette vil jeg hovedsakelig støtte meg til Matthew Gales bok "*Dada and surrealism*"<sup>123</sup> fra 1997 og David Hopkins' "*Dada and surrealism. A very short introduction*"<sup>124</sup> fra 2004. Hopkins tar i hovedsak for seg dadaismen og surrealismens kunsthistorie og praksiser, og han redegjør forskjellen mellom disse to tradisjonene. Annabelle Melzers bok "*Dada and Surrealist performance*"<sup>125</sup> fra 1994 er også relevant da hun fokuserer på performance- aspektet i større grad enn hva den øvrige litteraturen gjør.

Jeg vil videre undersøke bakgrunnen for forbindelsen mellom Torsheim og dadaismen – gjennom å se nærmere på senere bevegelser som har vært inspirert av 1920-tallets dadaisme, med fokus på de kunstneriske strømningene som utfoldet seg i Norge og verden utover på 1950- og 1960-tallet. Her støtter jeg meg til Günther Berghaus artikkel "*Neo-Dada performance art*"<sup>126</sup>, der forfatteren undersøker neo-dadas betydning i Amerika og i Europa.

Dada er kjent for sine politiske og anti-autoritære holdninger – noe som skal diskuteres nærmere – og med dette vil jeg også stille spørsmål rundt Torsheim som en politisk kunstner. Torsheim legger nettopp vekt på å profilere seg som en radikal kunstner og refererer til seg selv som "radikal med konservative trekk"<sup>127</sup>. Han vandrer for eksempel rundt med et rødt skjerf om halsen, noe som nærmest er blitt hans varemerke. Han refererer talende nok til det som "kapitalskjerfet". Torsheims politiske engasjement har fulgt ham gjennom hele karrieren. Og dette startet for alvor med hans deltagelse i de nevnte kontroversielle utstillingene "*Gruppe 66*", "*Konkret analyse*" og "*Samliv*" på 1960- og 1970-tallet. Ikke bare har han kritisert politiske makthavere gjennom kunsten sin, men også pengemakten og presteskapet. Han retter

dessuten fokus mot ”vanlige” menneskers fordommer, blant annet i relasjon til kjønnsroller og seksualitet.

Jeg ønsker å se nærmere på hvordan dette politiske engasjementet har kommet til uttrykk i hans kunstpraksis. For å belyse dette vil jeg diskutere noen utvalgte eksempler fra Torsheims produksjon, og forsøke å sette hans kunst i en politisk kontekst. Her vil jeg også se på et utvalg av Torsheims verk i sammenligning med tidligere dada-kunstnere for å understreke eventuelle likheter mellom disse. Jeg starter med å se nærmere på Bergensmiljøet på 1960-tallet, og Torsheims rolle i de ulike gruppeutstillingene som fant sted.

### Bergensmiljøet: Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv

Året var 1966, og det ble nå stilt spørsmål til estetismen i kunstverden og til det materialistiske samfunnet. Kunstnerne ville gjøre et oppgjør mot etablerte konvensjoner og autoriteter i kunstverdenen, og som mange andre kunstnere var Torsheim sterkt engasjert i samtidens politiske spørsmål. En gruppe unge kunstnere fra Vestlandet bestemte seg for å gå sammen for å skape noe nytt og radikalt i det ellers tradisjonelle kunstmiljøet i Bergen. Olav Herman Hansen (1935-), Laurie Grundt, Egil Røed (1932-), Nils Bolstad (1936-), Terje Skulstad (1946-), Stefan Rink (1947-), Oddvar Torsheim og Elsebet Rahlff er noen av kunstnere som gikk sammen for å utføre dette. Rahlff skriver også at dette var en gruppe kunstnere "[...]fylt med poesi, drømmer, optimisme, på bristepunktet til å eksplodere, og med tverrfaglighet, mangfold og ulikhet som samlingspunkt<sup>128</sup>".

”Gruppe 66” fikk utstillingsplass på Bergens Kunstforening. Her ønsket de å uttrykke seg, i håp om å skape en forandring i et stagnert borgerlig kontrollert kunstmiljø. I forlengelse av dette ønsket, satte kunstnerne opp en utstilling på en så ny og annerledes måte enn hva som tidligere var blitt vist i Bergen. Ryktet spredte seg raskt, og hele 800 publikummere stilte opp på åpningsdagen. På denne dagen holdt gruppen en vernissasjefest, hvor de blant annet serverte en tre etasjers kake laget av et skjellet av hønsenetting dekket med pappmasjé og rosa gips, pyntet med skjelvende gelétopper og dekorert med barberskum<sup>129</sup>. Rahlff har beskrevet hvordan det gikk for seg:

*Gruppe 66 sin vernissasjefest var også en treretters middag i Paletten [...]. Kafé Paletten var med full oppdekning, hvite duker, blomster og lys, fylt til bristepunktet av stivpyntete gjester. De mange talene som fulgte middagen var nokså surrealistiske [...]. Lasse Grundt holdt sin tale kravlende som en katt på podiegelenderet som gikk ned gjennom rommet [...]. Nils Bolstad og Oddvar Torsheim leverte svevende dadaistiske bidrag<sup>130</sup>.*

Rahlff skriver også nærmere om de ulike aktivitetene som fant sted under utstillingen. Det ble arrangert filmaften med eksperimentfilmer av Jens Jørgen Thorsen. Innholdet var pornografisk og sjokkerende for publikum, og Thorsen ble raskt politianmeldt, men fikk gå da han forklarte at ”det måtte være en misforståelse, da han nettopp viste sin film som en advarsel til ungdommen at slikt skulle man ikke se på<sup>131</sup>”. Co-ritus (en form for aksjonskunst som ble utviklet ved å anvende sosiale ritualer i samhandling med publikum<sup>132</sup>) ble også arrangert. Her ble det satt opp en treplate, 4,5 x 2,4 meter, og foran den sto det malingsspann, koster og pensler. Maling ble kastet og penslet på av Thorsen og Herman Hansen, samtidig som de også danset og skled med kroppene sine mot platen. Musikk spilte i rommet – lyder fra en gammel båndopptaker – og både publikum og gruppen kunstnere danset og ålte seg bortover gulvet med det de kunne finne av diverse musikkinstrumenter, og sammen ble det satt i gang rytmer og klanger, tilrop og engasjement! Prosessen varte i 22 minutter og kritikken i Bergens Tidene sa blant annet om arrangementet at det var en ”hundrede og ti prosent vellykket Gruppe 66-aften<sup>133</sup>”.

Happenings ble også arrangert under utstillingen. Gruppen satte blant annet opp ”en konsert” hvor publikum fikk tildelt en side hver fra en avis, og et planlagt mumlekor gikk i gang da Gruppe 66 leste vilkårlig fra hver sin side, skriver Rahlff<sup>134</sup>. Rink, iført sin mørke dirigentdress, dirigerte publikum fra dirigentpodiet. Publikum ble svært engasjert, kanskje litt i overkant. De satte i gang å rive og krølle sammen avispapiret, stappet det ned i klærne sine, vann ble kastet og det hele endte opp med et parkettgulv fullt av vann og papir. Rahlff sier videre at ”de som trodde de ødela fikk i stedet fart på Bergens første happening<sup>135</sup>”.

Utstillingen holdt på i 24 dager og hele 14.000 besøkende kom og gikk, og dette var rekordbesøkende for Bergens Kunstforening. Utstillingen fikk i ettertid mye ris og ros, men til syvende og sist var det en utstilling som vakte oppmerksomhet og som var viktig for å vekke liv i det vestnorske kunstmiljøet. En håndfull kunstnere fra

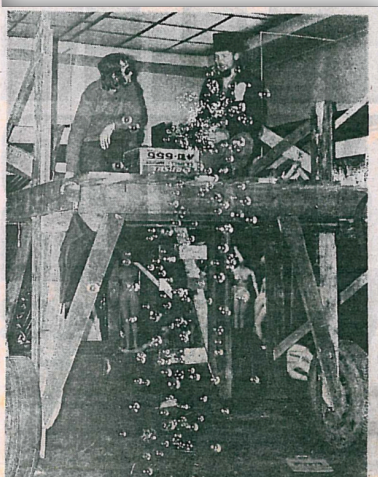
gruppen bestemte seg for å holde utstillinger hvert femte år i Bergens Kunstforening, og dette resulterte altså i ”*Konkret Analyse*” i 1970 og ”*Samliv*” i 1977-78<sup>136</sup>. Rahlff skriver om ”*Konkret Analyse*” at den var: “[...] samfunnskritisk, satirisk, politisk, kaotisk, anarkistisk, søkende og poetisk<sup>137</sup>”.

”*Konkret Analyse*” var en utstilling, men like mye en ramme for aktivitet, samtale og debatt, hvor publikum ble utfordret til deltagelse og handling<sup>138</sup>. Enda en gruppeutstilling var i gang, og denne skulle igjen være rebelsk og radikal. Flere av kunstnerne fra Gruppe 66 deltok, men det var Grundt og Rink som sto som arrangører. 2.-18. oktober, 1970 var veggene i Bergens Kunstforening dekket av svarte plastsekker. Publikum som kom inn døren kunne spraye disse med spraybokser. Ellers var Kunstforeningen delt inn i ulike rom, og hvert rom var tildelt sitt eget navn hvor det også var kunst tilpasset navnene.

Et av rommene hadde fått navnet ”*SURREALISTISK MARKET, arkitektur, religion, musikkinstrumenter og tekstiler*”. Her var det blitt tatt i bruk materialer fra nedrevne Bergenshus<sup>139</sup>. Det var blant annet bygget en stor installasjon på lastebilhjul, som var en høy operatørplattform til lyd, filmutstyr og Rinks såpeboblemaskin. I Bergens Tidene fra 2. Oktober og Dagbladet 1. oktober kan vi også se bilder av Torsheim som prøver ut såpeboblemaskinen sammen med Rink (*vist under*<sup>140</sup>). Dagbladet omtalte dette nærmere på følgende vis: “[...] og Kjell Skyllstad var der med en motorsykkel som skal trakteres som soloinstrument ved fremføring av sitt nyeste verk. Kjell Skyllstad kaller sitt verk ”*konsert dadascope*<sup>141</sup>”. I følge Skyllstad selv skulle motorsykkelen ”illustrere den forstyrrelse som intimkonsertene i Griegs hjem blir utsatt for når motorveien forbi Troidhaugen blir ferdig<sup>142</sup>”. Rahlff legger fram at det også sammen med motorsykkelen var et kammerorkester og et dansende kor bestående av 10 personer med hvite Richard Nixon masker til stede<sup>143</sup>.

Videre i dette utstillingsrommet var det stilt ut det som ble kalt *Konkrete tekstiler*. I følge Rahlff var dette et arbeid hun hadde laget sammen med Anne Hedegaard og to kunststudenter – og hun beskriver det som følger:

*Samfunnssatiriske drakter og hatter som alle hadde egne titler [...]. Her hjalp vi publikum med å iføre seg satiriske ”moteplagg” og oppfordret dem til å gå en tur på utstillingen. Spontane handlinger med musikk og dans iført draktene og hattene oppstod<sup>144</sup>.*



Oddvar Torsheim og Stefan Rink prøver den nye automatiske såpe-  
boble-maskinen på et meget konkret-analytisk underlag – i Kunst-  
foreningens storsal.

Man kunne her blant annet finne en ”hjelmer” laget av mer enn 1000 små gullsikkerhetsnåler, en hatt med hvite, bøyde plastgafler med cocktailpølser på, en knapphatt av knapper og andre plagg, som for eksempel en kjole applikert med en graviditet med et kinesisk og et afrikansk foster med tittelen ”*En amerikans uskyldighet*”, og ”*stressjakke*” som var en omformet dressjakke. I likhet med ”*Gruppe 66*” møtte også ”*Konkret Analyse*”

mye blandet kritikk i media,

men utstillingen tiltrakk seg hele 11.374

besøkende, og dette var igjen rekord for Bergens Kunstforening for en utstillingsperiode på 16 dager<sup>145</sup>.

”*Samliv*” var en utstilling som også skulle informere. Rahlff skriver at kunstnere seg i mellom diskuterte hvorvidt informasjonen om vårt seksualliv kunne formidles gjennom kunst. Kunne den danses, males, broderes, framstilles visuelt og knyttes til det daglige?<sup>146</sup> Som svar på dette produserte gruppen en kollektiv utstilling hvor tabubelagte tema som sex, abort, kjønnsykdommer og prevensjon skulle fram i lyset. Gruppen hadde også etablert samarbeid med forfattere, forskere, leger, psykologer, dansere og ungdomsteaterfolk. Med dette ville de samle og formidle detaljert og korrekt informasjon til publikum gjennom kunsten som var utstilt.

28. januar – 16. februar 1977 fant *Samlivs*-utstillingen sted i Bergens Kunstforening. Publikum ble møtt i dørene av vegger fylt av plakater og ble vennlig tilbudt kaffe som man kunne ta med seg inn i lokalet. Det fantes en stor variasjon av verker som temabilder, skulpturer og medisinsk informasjon. Torsheim stilte for eksempel ut sitt bilde ”*Feminin-år*”, som han hadde laget i samhandling med FNs internasjonale kvinneår. Rahlff bidro på sin side med blant annet et verk hvor p-piller, syklus, hormoner og livmødre var utformet i tekstil<sup>147</sup>.

I likhet med ”*Gruppe 66*” og ”*Konkret Analyse*” la også ”*Samliv*” vekt på publikums egen deltagelse. Under utstillingen kunne man blant annet finne en debattbok og veggaviser hvor publikum selv kunne kommentere og stille spørsmål, samt papir og fargestifter til å tegne og male med, skriver Rahlff<sup>148</sup>. Også som de to

tidligere utstillingene var det under ”*Samliv*” lagt opp til kveldsarrangementer. Arrangementene tiltrakk seg enorme mengder mennesker, og var intendert for å få folk til å debattere, diskutere og forelese. Det var også inkludert to kvelder med teaterforestillingen *Hvorfor lærte dere oss så lite*, av ungdommer fra Ungdommens Hus Fritidsklubb. Under disse forestillingene måtte Kunstforeningen stenge dørene på grunn av plassmangel<sup>149</sup>.

Utstillingen stod i 20 dager i Bergen, og i løpet av denne perioden tiltrakk den seg hele 17.008 besøkende, noe som igjen var publikumsrekord for Bergens Kunstforening. Den møtte som de øvrige utstillingene en blandet kritikk, men det var også stor interesse for å få utstillingen vist flere steder i landet. Det kom blant annet forespørsler fra Sverige og Danmark<sup>150</sup>. ”*Samliv*” ble etter hvert også vist blant annet i Oslo, Trondheim og Tromsø.

#### Gruppeutstillinger, kritikk, avantgarde og Torsheim

”*Gruppe 66*”, ”*Konkret Analyse*” og ”*Samliv*” var ikke utstillinger hvor man bare stille vandret rundt og kikket på malerier på museumsvegger. Utstillingene artet seg snarere som steder som åpnet for samtaler, diskusjoner, debatter, og hvor publikum også var en like stor og viktig del av det som utspilte seg i utstillingsrommene. Som tidligere nevnt var kritikken mot dem nokså blandet, og jeg vil nå se nærmere på hvilke synspunkter som ble lagt for dagen i denne kritikken. Jeg starter med ”*Gruppe 66*”:

Waldemar Stabells (1913-2001) artikkel ”*Gruppe 66 i Kunstforeningen*” i Morgenavisen 9. mars, 1966 er interessant fordi den viser hvordan samtidens kritikere omtaler utstillingen med referanse til nettopp dada: ”Er dette vi i dag ser på Kunstforeningen virkelig avantgarde – internasjonalt sett? Jeg er redd for at det ikke er det. Hadde denne utstillingen funnet sted for 15 år siden hadde det vært et visst håp for betegnelsen avantgarde. I hvert fall ide-messig<sup>151</sup>”. Han fortsetter og kommenterer blant annet Ragnhild Gram-Knutsens arbeid, hvor han omtaler det som ”ordentlig og pent”, men at det er ”synd hun ikke ofrer sine krefter på mer krevende ting. [...]. Hva tror hun de gamle Dada-folkene hadde sagt til dette her? Dada-collager fra forgangen tid?<sup>152</sup>”. Stabell gir imidlertid Torsheim positiv omtale: ”Oddvar Torsheim vokser litt vilt på sin vegg, men her er det gode strektegninger og en viss burlesk humor<sup>153</sup>”.

Koblinger til dada er også å finne i artikkelen ”*Da nordiske malere møtte 1920-årenes klassisisme*” som stod på trykk i Bergens Tidene i 1966<sup>154</sup>. Her vises det også tilbake til 1920-tallets utstillinger med ”surrealistiske utskeielser” hvor ”også dadaistene glimret bortetter veggene<sup>155</sup>”. Men artikkelens forfatter er ikke begeistret over dadaisme og surrealisme i nyere bergensk tapning: ”de [surrealister og dadaister] var mye flinkere og ganske særdeles nyere enn visse beslektete medlemmer av den herværende Gruppe 66 – hele 46 år tidligere<sup>156</sup>”.

Torsheims bidrag omtales mer direkte i en kommentar fra litteraturprofessor Asbjørn Aarseth (1935-2009) i Morgenavisen, mars 1966:

*Gruppen har gitt inntrykk for at den ønsker å komme på talefot med publikum ved å vekke forargelse, irritasjon og eventuell beundring [...]. Når det gjelder lyrikken må en si at gruppen har kommet noe skjevt ut allerede ved sin målsetting [...]. Vilkaarlige bokstav- og ordmanipulasjoner er ikke lyrikk – til nød kan det bli en slags typografisk grafikk, i egentlig forstand intetsigende<sup>157</sup>.*

Aarseth fortsetter sine kritiske utlegninger med å vise til at det uheldige ved Torsheims lyriske bidrag: ”leserens (eller seerens) reaksjon uteblir<sup>158</sup>”. Det er imidlertid få som omtaler Torheims poetiske arbeid, i hovedsak rettes oppmerksomheten mot Grundt, Skulstad, Walter Rosenberg og Bolstads verk.

Sammenligningene med dada er også å finne i omtalene av ”*Konkret Analyse*”. Erling Lauhn skriver blant annet i artikkelen ”*Introduksjon til en kontroversiell utstilling*” i Morgenavisen i 1970 om hvordan utstillingens avis – som han selv referer til som en ”forunderlig trykksak på 20 kjempestore sider<sup>159</sup>” – inneholdt alt fra avisutklipp, offentlige dokumenter og privatbrev arrangørene seg i mellom. I et av privatbrevene, skriver Lauhn, har en som undertegner seg ”Nils” skrevet at utstillingen egentlig skulle hete dada<sup>160</sup>. Lauhn skriver så videre: ”[...] daddas to hovedprinsipper: protesten mot den konvensjonelle estetiserende kunsten og det borgerlige samfunnet er selvsagt et ypperlig utgangspunkt<sup>161</sup>”. Utstillingen ble også i artikkelen ”*Konkret Analyse, Bergens Kunstforenings neste store utspill. Den første i sitt slag her i landet*” i Morgenavisen fra 1970 beskrevet som bygget på surrealismens ideer<sup>162</sup>.

Det kan virke som at medias fokus hovedsakelig retter seg mot ”*Gruppe 66*” og ”*Konkret Analyses*” sjokkerende og provoserende kunstaktiviteter i større grad enn

å forsøke å definere gruppenes kunstneriske inspirasjonskilder. Om noe, så starter disse utstillingene debatter, og det var nettopp det de ønsket. De satte i gang samtalene rundt viktige saker som kunstakademi i Bergen, tema samliv i skolen og ytringsfrihet.

Torsheims rolle i disse gruppeutstillingene har vært med å påvirke hans senere arbeid, og det gir en klarere forståelse for hans engasjement til politikk, kultur og samfunn. Videre viser det også til hans arbeid på et bredere spekter. Her har han ikke bare stilt ut bildene sine, men han har stilt fram det som kan anses som et performance-verk og enda tydeligere et poetisk verk. Noen av kommentarene som er blitt framstilt ovenfor har hatt en forbindelse til dada og dens tradisjoner. Men hva er egentlig dada? Og kan vi se noen direkte tilknytninger til dada i Torsheims poetiske verk? Videre vil jeg se nærmere på denne kunstretningen.

### Dada

Dada var en bevegelse som oppsto i Zürich i Sveits, og som utfoldet seg i tidsrommet fra ca. 1916 til 1924. Dadaistenes verker var ofte bisarre, eksperimentelle, lekne, provoserende og nytenkende. Gruppen dada-kunstnere i Zürich spredde deres budskap om anti-krig og det anti-tradisjonelle, og flere grupper oppsto både i Tyskland, Frankrike og i USA. Alle disse gruppene utviklet sine egne former og preg, men i Sveits – som er den gruppen det skal fokuseres på her – ble det til tider også brukt humor og ironi i kunsten. Dada var imidlertid en avantgardebevegelse som også hentet mye av sin inspirasjon fra kubismen, futurismen og ekspresjonismen<sup>163</sup>. Deres sosiale og liberalistiske grunnholdninger medførte at bevegelsen fikk sin opprinnelse i kunstnernes fiendtlige respons til både første verdenskrig og deres kritikk til den modernistiske kulturen<sup>164</sup>. De sto i opposisjon til normene i den borgerlige kulturen.

Dadaismen delte mange likhetstrekk med den surrealistiske bevegelsen som oppsto få år seinere. Poesi var en stor kunst innenfor de to bevegelsene, og det var hovedsakelig to metoder som skilte dem fra hverandre; automatisme og tilfeldighetestetikken. Fascinasjonen for det underbevisste var noe som viste seg også i flere surrealistiske dikt. Inspirert av Freuds terapeutiske metode ”frie assosiasjoner”, ble lignende metoder brukt i poetiske verk. Denne metoden ble kalt for automatisme<sup>165</sup>. Kort fortalt handlet automatismen om at hastigheten i skrivingen var lik tankenes hastighet. Den surrealistiske poeten André Breton (1896-1966), som selv var opptatt



av denne metoden, mente det handlet om å skrive hurtig uten å tenke seg om eller uten å ha noe spesifikt tema i tankene. Med dette, mente han, ville poeten bli ”a modest recording device<sup>166</sup>”.

En slik form for automatisme var derimot ikke hva dadaistene hadde i tankene. Deres holdning til Freud og psykoanalysen sto i motsetning til surrealistenes. Dada handlet ikke om hver individuelle psyke eller om det å pirke på det underbevisste i mennesket. De ønsket heller å sette i gang krefter i hvert enkelt individ som var uavhengig av seg selv og/eller sin egen mentalitet<sup>167</sup>. Dadaisten Hans Arp (1886-1966) var opptatt av dette og mente at om man skulle skape noe, så skulle dette skapes av noe som var utav ens egen kontroll<sup>168</sup>. Dette kalte Arp for ”the laws of chance”, eller tilfeldighetsestetikk. Han rev i stykker sine egne tegninger eller bilder og lot dem falle på bakken. Deretter plasserte han og limte bitene på en overflate nøyaktig i samme posisjon som de hadde falt<sup>169</sup>. På denne måten ble kunstneren distansert fra verket, og det hele spilte på tilfeldigheter som ikke ble bestemt av individet selv.

Forfatter Annabelle Melzer omtaler det slik i sin bok at dadaistene var poeter, malere og underholdere, og at det var spontane impulser som var vektlagt hos kunstnerne<sup>170</sup>. Hver spontane utøvelse ble oppfattet som et uttrykk av ren virkelighet, og enhver kunstnerisk metode ble akseptert som et utløp for disse impulsene<sup>171</sup>. Videre om dadaistenes teknikker skriver hun:

*Absolute spontaneity, chance regarded as the intervention of mysterious and wonderful forces, pure automaism as a revelation over which consciousness has no control – these became the techniques that opened the way to a more comprehensive view of the relationship between Self and the world<sup>172</sup>.*

Meltzer utdyper det videre slik at det ikke skal finnes noen spor etter en slik framførelse og kunsten skal ”forsvinne” øyeblikkelig etter den avsluttes. Kunstneren skal plassere seg selv i øyeblikket av sitt verk og med dette testes grensene mellom primitiv opprømtet og manisk ubeskjedenhet, skriver hun<sup>173</sup>.

Jeg vil nå se videre på dadaismens prinsipper og undersøke Hugo Balls arbeid nærmere.

## Dada-poesi og Hugo Ball

Tidlig på 1900-tallet kom en rekke store begivenheter til å forandre verden, og menneskets oppfattelse av sitt liv i den verdenen, blant annet første verdenskrig, den russiske revolusjonen og Freud og Einsteins oppdagelser og teorier. Dessuten var den teknologiske utviklingen og moderniteten noe som også bidro til å påvirke menneskers følelser og tankegang. Det var flere kunstneriske bevegelser som reflekterte og reagerte på disse endringene, og en av disse bevegelsene var dada. Denne kunstneriske og litterære bevegelsen som oppsto rundt begynnelsen av første verdenskrig, ønsket å uttrykke sin reaksjon mot krigen, deres opplevelser av den og endringene som den medførte.

Kunsten skulle ikke lengre handle om kunstneren selv, eller for den saks skyld verket som sådan, men uttrykke motstand mot det man tidligere hadde sett på som estetisk interessant eller vakkert. Det dreide seg altså om å skape en form for ”antikunst”. Antikunsten skulle ha en poetisk, rå holdning<sup>174</sup>. Den skulle få mennesker til å oppleve og se ting rundt seg på en annerledes og ny måte<sup>175</sup>. For å danne en bedre forståelse for dada er det viktig å kjenne til dens forhold til antikunst og hvordan dette var med på å skape en slags kaotisk og tvetydig atmosfære i kunsten. Slik som Meltzer utdyper det så var dada anti-dada, og hun påpeker hvordan dadaistene ikke var opptatt av det estetiske, men hvordan de heller ønsket at bevegelsen skulle være en del av livet, en del av eksistensen mer enn en del av kunsten<sup>176</sup>. Dada er – i følge dadaistene selv – i mot kunst, men de skaper kunst, ødeleggelse blir synonymt med skapelse, logikk og det tradisjonelle bruk av språk blir opphevet, dada var i mot fortiden og fremtiden – det var ikke noe system eller regler som skulle følges, understreker Meltzer<sup>177</sup>. Mennesket skulle ikke bli tilfredsstilt av det estetiske, men bli truffet på et vis av kunstnerens arbeid og det skulle åpne betrakterens øyne for kunstens plass i samfunnet. Former, farger, malerier og skulpturer var som tidligere nevnt, slik ikke nødvendigvis bevegelsens hovedfokus. Dadaistene kunne like gjerne benytte seg av noe som noen andre hadde skapt, som ready-mades<sup>178</sup>.

En skikkelse som var viktig for denne bevegelsen var poeten og teoretikeren Hugo Ball. I 1916 åpnet han kabareten ”Cabaret Voltaire” som ble dadaistenes kreative tumleplass og scene. Her ble det presentert alt fra malerier, litteraturopplesninger, musikalske-opptredener og andre kunstaktiviteter. På scenen på kabareten 23.juni 1916, framførte Ball selv et dikt kalt ”*Karawane*”. Og iført en

kledning laget av papp fra topp til tå – noe Ball gjorde for å legge til et snev av humor i den ellers seriøse framførelsen – ble han båret opp på scenen. I følge Meltzer ga kledningen hans en følelse av hva man opplever på en skoleforestilling, en maskerade eller et bursdagsselskap: noe barnslig og amatørmessig<sup>179</sup>. Diktet lyder slik:

*jolifanto bambla o falli bambla  
großiga m'pfa habla horem  
egiga goramen  
higo bloiko russula huju  
hollaka hollala  
anlogo bung  
blago bung blago bung  
bosso fataka  
ü üü ü  
schampa wulla wussa olobo  
hej tatta gorem  
eschige zunbada  
wulubu ssubudu uluwu ssubudu  
tumba ba-umf  
kusa gauma  
ba - umf<sup>180</sup>*

Dette er et dikt som ved første øyekast kan virke ulogisk og meningsløst. For er det egentlig noen mening i dette? Et mulig svar er at diktets åpenbare meningsløshet var ment som et slags våpen mot det konvensjonelle – og i sann dada-ånd, noe som skulle åpne for nye måter å se verden på<sup>181</sup>. Det samme kan sies om Balls valg av kostyme. Det barnslige, merkelige og uvanlige kostymet kan også leses som en reaksjon mot det konvensjonelle, eller som Meltzer framstiller det; som om han er en slags ”dada-puppet” hvor kledningen står i opposisjon til ”kunsten” av design, til permanens og til en karakterisering<sup>182</sup>.

Matthew Gale legger fram i sin tekst at Ball hadde et utradisjonelt forhold til språket<sup>183</sup>. Ball mente at språket gjennom tidene hadde blitt forringet av journalistikken og politikken, og at meningen med ordene hadde forfalt i likhet med den vestlige sivilisasjonen, skriver Gale<sup>184</sup>. Derfor foreslo Ball en slags rensing eller en dekonstruksjon av språket ved å redusere ordene til lyder, slik som han gjorde i

*Karawane*. Dette kalte Ball for "lautgedichte" eller lyddikt. I sitt manifest uttaler han seg blant annet om hvordan lyddiktet – eller det dekonstruerte språket – kan rense språket for den urenheten som pengemakten har lagt over det:

*Words emerge, shoulders of words, legs, arms, hands of words. Au, oi, uh. One shouldn't let too many words out. A line of poetry is a chance to get rid of all the filth that clings to this accursed language, as if put there by stockbrokers' hands, hands worn smooth by coins. I want the word where it ends and begins. Dada is the heart of words*<sup>185</sup>.

Men hvordan skal vi da kunne tolke språket i Balls dikt?

Diktets navn *Karawane* direkte oversatt fra tysk til norsk er karavane. Dette er et av diktets ord som har en faktisk betydning. Kort fortalt kan karavane beskrives som en lengre vandring eller reise hvor flere slår seg sammen og tar følge for å beskytte seg mot eventuelle angrep eller andre uventende hendelser<sup>186</sup>. Det er også vanlig i en slik karavane å ha med seg flere lastedyr. Gale legger fram at Ball også hadde hatt en elefantkaravane i tankene da dette diktet ble framført, og at lydeffektene og uttalelsene skulle gjengi elefantenes rytme<sup>187</sup>. Det finnes en sammenheng mellom tittelens betydning og diktets rytme som en etterligning av en karavane, og dette ble presentert gjennom Balls framførelse. Men tittelens semiotiske betydning vil sammen med resten av diktet derimot kunne miste sin mening som tekst på papir. Det finnes ikke en slik klar sammenheng eller åpenbar tilknytning til resten av diktet, da mesteparten av diktets ord ikke har en semiotisk, språklig betydning som tittelen. Direkte oversatt fra tysk til engelsk finner vi også i diktet ordene «hej» som betyr «hey» og «bung» som betyr «advertising». Det er ikke tidligere blitt undersøkt om disse ordene ble plassert slik tilfeldig eller om dette var planlagt, og det vil være vanskelig å gå videre med et utdypende svar på dette her. Jeg vil fortsette å se på videre tolkning av hans dikt.

I og med at Ball mente at ordene hadde forfalt og blitt tilgriset av pengemakten, mente han altså at ordene hadde mistet sin evne til å gi mening. Gjennom hans *Karawane* kan det forstås slik at Ball på sitt eget vis har forsøkt å finne på nye navn eller nye ord. David Hopkins understreker det at Ball selv skrev i sin dagbok: "why can't a tree be called Pluplusch or Pluplubasch when it has been raining?"<sup>188</sup>. Med dette blir det vanskelig å tolke diktets direkte mening ord for ord.

Om Ball har funnet opp nye ord eller gitt ord nye meninger vil det kun være Balls egen oppfatning av disse som kan forstås. Noe gjenkjennelig fra det tyske språket Ball har inkorporert i sitt dikt er ß (eszett) som uttales som dobbel S. Ellers med tanke på tonefall, staving og uttalelse av ord og bokstaver er det ikke noe som tilsier at diktet skal være forståelig på noe eksisterende talende språk.

Sett bort fra diktets ord kan en også se på diktets oppbygging og lyd. Som tidligere nevnt framførte Ball diktet med en gjennomgående konstant rytme og et kraftig volum, som en slags etterligning av en elefantkaravane. Slik som Gale har uttalt det, så kan det tenkes at Ball her forsøker å sette sammen og blande nedslitte ord som har mistet sin opprinnelige betydning og at de nå kun kommer ut som lyder. Disse lydeffektene og rytmene skal universelt kunne være meningsfulle og forstås på et emosjonelt nivå<sup>89</sup>. Men denne universelle emosjonelle forståelsen vil miste noe av sin effekt om diktet ikke presenteres slik som Ball gjorde, da sammenhengen mellom tittel og rytme gjerne ikke vil bli plukket opp.

Men ser vi så spor av Hugo Balls og dadaistenes synspunkter og tradisjoner i senere tid, også i Norge?

#### Tiden etter: Neo-dada

På 1950-tallet utviklet det seg en kunstnerisk bevegelse i Amerika som ble omtalt som ”neo-dada”. Kunstnere som blant annet Jasper Johns (1930-) og Robert Rauschenberg startet sammen en radikal endring innen den moderne kunsten<sup>90</sup>. I følge Günther Berghaus framstod ikke neo-dada som en bevisst fornyelse av tidligere 1920- tallets dada-strategier, men som en reaksjon på de nye sosioøkonomiske og kulturelle realitetene i et etterkrigssamfunn<sup>91</sup>. Neo-dadaistene stilte seg kritisk til den følelseladde abstrakt ekspresjonistiske kunsten og hadde en forkjærighet for performance og ”found objects”. Også via massemedier som avis, TV og radio uttrykket kunstnerne seg. Gjennom disse midlene jobbet kunstnerne for å vende fokuset mot betrakterens egen tolkning av verket og bort fra kunstnerens hensikt bak<sup>92</sup>. Dadaistene hadde en anti-autoritær holdning mot det borgerlige samfunnet, og en holdning som var en reaksjon på ødeleggelsene etter første verdenskrig<sup>93</sup>. Og der hvor dadaistenes strategi hadde vært en måte å dekonstruere det moderne samfunnet og kulturen gjennom kunsten, så fokuserte neo-dadaistene på å utvide kunstens grenser via deres metoder og medium<sup>94</sup>.

I følge Berghaus var performance-kunsten det som først bragte fram termen neo-dada, og han eksemplifiserer dette med henvisning til året 1952, da danser og koreograf Merce Cunningham (1919-2009) og komponist John Cage (1912-1992) organiserte et performance-verk sammen<sup>195</sup>. Verket som kalles ”*Theatre Piece no.1*” ble framført i spisehallen på Black Mountain College i Nord-Carolina. Her organiserte Cage et stykke delt opp i deler hvor flere hendelser tok sted uten noen sammenheng med hverandre. Cage inviterte ulike kunstnere til å delta, og de fikk selv bestemme hva de ønsket å gjøre. Rauschenberg stilte opp med både malerier og deltagelse i performance-stykket. Poeten Mary Caroline Richards (1916-1999) framførte poesi, Cunninham danset og flere andre kunstnere deltok både med annen visuell kunst. Disse improviserte hendelsene ble ikke diskutert kunstnere seg i mellom på forhånd, og det hele ble holdt sammen av rammeverket til Cage og Cunningham<sup>196</sup>. I følge Berghaus tok performansen i bruk tilfeldighetselementer på samme måte som fortidige dada-performanser, men med nytt og eget utgangspunkt<sup>197</sup>.

Neo-dada vedvarte gjennom 1960-tallet og spredte seg internasjonalt. Den foregikk også parallelt med den europeiske ny-realismen. Her vektla kunstnerne å framstille virkelige objekter framfor abstraksjon og forsøkte å slå sammen kunsten med det virkelige livet<sup>198</sup>. Med inspirasjon fra dadaismen ble ready-mades hyppig brukt i både performanser og i andre kunstverk<sup>199</sup>. Dette kan også sees i sammenheng med ny-realistenes syn på ”non-art”, bruken av assemblage og surrealistiske sammensettinger. Videre ble også ødeleggelse av objekter og verk, for og så sette dem sammen til noe nytt, en viktig del av den ny-realistiske kunsten. Denne destruksjonen og det voldelige uttrykket ble sett på som en metafor for intensjonene om å bryte ned den tradisjonelle forståelsen av kunst<sup>200</sup>. Kunstnerne i bevegelsen var også – på samme måte som fortidens dadaister og tidligere neo-dadaister – opptatt av betrakterens rolle. De arbeidet med å endre det bildet av kunstneren som en produsent av verdifulle objekter som skulle henges opp på et galleri eller en museumsvegg<sup>201</sup>. Kunstnerne arbeidet ofte sammen og også i offentlige rom. På denne måten kunne de gjennom performance-produksjoner eller andre happenings invitere til større publikumsdeltakelse, slik at oppmerksomheten rundt kunstneren ble mindre. Dette hadde både 1920-tallets dadaister og 1950-tallets neo-dadaister tidligere også vært opptatt av.

Berghaus viser til at det ble et stort fokus på de konkrete realitetene i omgivelsene som da var blitt formet av etterkrigstiden og elektronisk media i et samfunn som nå var et "informasjonssamfunn<sup>202</sup>". Fokuset på de konkrete realitetene er noe som vi kan se inspirerte også norske kunstnere.

### Norge og konkretisme

Beveger vi oss over mot Norge på 1960-tallet, ser vi også et samfunn under endring. Vietnamkrigen, kvinnefrigjøring- og undertrykking og miljøspørsmål var med på å skape en anti-autoritær holdning hos flere kunstnere. Strømningene fra de internasjonale bevegelsene neo-dada og ny-realismen – som tok sted omtrent på samme tid både i USA og andre steder i Europa – hadde også en tydelig innflytelse blant kunstnere her i Norge. Torsheim var en av dem som inntok en slik anti-autoritær holdning, og vi kan se han bruke flere motiver i sin produksjon som synliggjør både tidens konflikttema og en anti-autoritær respons på dem. Det er derfor god grunn til å tenke seg at han også tok dette med seg inn i sin poetiske produksjon. Og i likhet med kunstnerne på Cabaret Voltaire, gikk kunstnerne i Gruppe 66 – femti år etter – sammen for å uttrykke seg om endringene i samfunnet rundt dem på en kontroversiell, radikal og eksperimentell måte. Omstendighetene rundt performance-aktiviteten til "Gruppe 66" og Cabaret Voltaire var på mange måter svært like. Den omfattet blant annet dans, musikalske-opptredener, litteraturopplesning og kunstneres interaksjoner med publikum. Grundt har beskrevet den aktiviteten i kunstmiljøet i Bergen som vi så på tidligere på denne måten:

*På sekstialet var det eit veldig spektakkel ute i verda [...] Vi var alle i sammen stemning – opprørsstemning! Det var lett å triumfere ved å ta ting frå kvarandre. Ein heil generasjon av målarar trudde plutselig at dekonstruksjon var det same som kreativitet. Kunstnarane ville vere uskikkelige<sup>203</sup>*

I likhet med dadaistene på 1920-tallet var det også på 1960-tallet i Norge flere kunstnere og diktere som avviste begrepet "skjønnhet". Mange mente det heller var viktigere å fremme det brutale, det harde, det støtende, det trivielle og det konkrete<sup>204</sup>. Det hverdagslige liv ble tema for mange kunstnerne, også diktere, noe vi så var en viktig del spesielt i den ny-realistiske estetiske praksis. Denne interessen for det hverdagslige er noe som Berghaus mener var delvis inspirert av dada, men i hovedsak

var det mer en reaksjon mot den økende emosjonelle begeistring for den abstrakte ekspresjonismen<sup>205</sup>.

Dette ble også i Norge kalt for den ”nyenkle” retningen<sup>206</sup>. Her ble lagt vekt på å forstå tingene som de var, og ikke oppfatte dem symbolske. Konkretisme var en retning som må forstås i sammenheng med disse tendensene. Den gjorde seg også merkbar på 1960-tallet, og selv refererte Torsheim til sin poesi som ”konkrete dikt” som tidligere nevnt. I denne sjangeren arbeidet han og andre konkretisme-diktere med klangvirkninger, oppstilling og lydforskyvninger<sup>207</sup>. Det var de såkalte konkrete egenskapene ved ordene som sto i fokus. Mange diktere som skrev dikt innenfor denne sjangeren var opptatt av selve oppstillingen av diktet, som et figurdikt, sett eksempelvis i Jan Erik Volds (1939-) ”*Nesten kvalt*” som også er skrevet på 1960-tallet:

*Nesten kvalt av egne ekko*

*kaver jeg meg fri*

*og kaster*

*stein*

*mot*

*speil*

*og faller*

*knust til marken*

*på alle kanter rundt meg*<sup>208</sup>

Her ser vi hvordan diktet skaper en figur i forhold til hva teksten refererer til. Ordene smalner mot midten, som om det bokstavelig talt nesten blir kvalt. Torsheims dikt er derimot, i likhet med Balls, hovedsakelig orientert i retning av klangvirkningene og lydlige effekter. Derfor var også framføring og uttalelse i seg selv like viktig som diktet alene.

#### Torsheims dadapoesi

Som nevnt har Torsheims dikt blitt referert til som skrevet i beste ”dada-ånd”. En av dem som har stått for en slik forståelse er Einar Økland<sup>209</sup>. I sin tekst ”*Tylen Torsheim*” skriver han blant annet om utstillingen ”*Gruppe 66*” og om hvordan Torsheims poetiske bidrag som oppleves som dadaistisk-futuristiske på denne måten:



”I tillegg stiller Torsheim opp som tekstforfattar med nokre dadaistisk-futuristiske lyddikt. Dikta står trykte ved sida av bilda og er så sprengde av personleg energi og har så skranglande syntaks og rettskriving at ein må være opphavsmann for å lese dei<sup>210</sup>”. Kunstkritikeren Harald Flor har også omtalt Torsheims dada-inspirerte poesi i sin tekst ”Frå ”Købens” kosmiske syn til sunnfjordiske ”tidsstudiar””. Her skriver han med begeistring om Torsheims bidrag: ”Dei utrulege lyddikta hans i beste dada-ånd medverka til at boka fra evenementet – hvor er mitt bortlånte eksemplar?! - i dag er ein bibliofil godbit<sup>211</sup>”. Også Rahlff selv beskrev hans bidrag som et ”[...] svevende, dadaistisk bidrag<sup>212</sup>”. Selv om Torsheims poesi slik blir omtalt som dada-inspirert, konkretiserer ikke disse uttalelsene nærmere om hva det er som gjør Torsheims dikt til dada-poesi. Så hva er nærmere den bestemte ”dada-ånden” og de dada-trekkene vi ser hos Torsheim?

Torsheim forteller selv at han ikke har kjennskap til Hugo Ball, heller ikke til disse ”dadaistiske poesiene”, men etter å lest Balls *Karawane* kan han si seg enig i at det er en likhet mellom disse to<sup>213</sup>. Begge diktene er korte og konkrete, og lydeffektene fra ordene vektlegges. I likhet med Balls *Karawane* er også Torsheims dikt ved første øyekast meningsløst og forvirrende. Ordene ser ut til å ha mistet sin mening på papiret og det virker som at de er tilfeldig plassert. Et mulig svar kan også her være at diktets åpenbare meningsløshet var ment som et slags våpen mot det konvensjonelle. For Torsheims dikt tolkes ikke som *konkret* i den forstand at vi som lesere skal forstå tingene som de *er* og ikke symbolske, da diktes ord og setningsoppbygging i seg selv ikke har en klar sammenheng. Men i motsetning til Balls dikt, har Torsheim valgt å bruke flere gjenkjennelige ord mikset sammen med de ugjenkjennelige. Om dette er et forsøk på å skape en slags orden i kaoset, eller om det er inspirert av Aprs ”laws of chance”, er vanskelig å si. Det kan tenkes at Torsheim har forsøkt å gjøre begge deler, eller at han bare har lagt vekt på å skape større forvirring hos betrakteren ved å blande disse tilfeldige ordene sammen.

På samme måte som Ball hadde med et gjenkjennelig element fra tysk grammatikk i sitt dikt, har Torsheim noen elementer av sin Sunnfjord-dialekt, med ord som "kor", "ikkje" og "meir". Blandet sammen med noen andre norske ord, bygger han opp enkelte setninger som straks brytes ned av meningsløse "tulleord". Det er som at vi føler vi nesten får tak i noe, som så likevel glipper fra. Det kan som nevnt tidligere, minne om ny-realistenes ide om ødeleggelse av verk som en metafor

på å endre samfunnets tradisjonelle holdning til hva som blir anerkjent som kunst. For dette var jo også en del av *Gruppe 66s* intensjoner, å skape noe nytt og utradisjonelt, og åpne samfunnet for kunst i hverdagen.

Som billedkunstner bidro Torsheim også med bilder til miljøutstillingene. Er det slik at også hans billedproduksjon kan leses som inspirert av dadaismen? Nå vil jeg se videre på et utvalg av hans bilder og se om det finnes en sammenheng mellom hans poesi og hans visuelle estetikk.

### Det politiske bildet

Inspirasjonen fra dada har vi sett skinne gjennom i Torsheims poetiske arbeid. Dada var nettopp en svært politisk kunstretning og Torsheims tidligere arbeid er blitt påpekt å være preget av politiske holdninger. På bakgrunn av dette vil jeg nå ta for meg hans billedproduksjon og se på et utvalg eksempler. Jeg vil undersøke disse nærmere i et politisk lys og se om det finnes videre inspirasjoner fra dadaismen i hans billedkunst.

Torsheim understreker at de politiske debattene påvirker oss alle: ”En må være tett i knollen hvis en ikke blir påvirket av det som en blir foret med gjennom TV, avis og radio. Det må jo virke på en! Vi lever jo ikke i et jordhull eller på vikingene sin tid<sup>24</sup>”. Det er ikke til å legge skjul på at Torsheim i sin produksjon har vært inspirert av politikken. Men på hvilken måte kommer det til uttrykk? Hans verk ”*V, for vestlending*” er et eksempel som også kan leses politisk. Sele skriver det slik at i følge Torsheim selv er vestlendingen et dobbeltmoralsk og nokså usympatisk vesen<sup>25</sup>. Det grå, uttrykksløse ansiktet med tynne, stramme lepper stirrer mot oss i bildet, og gjennom brilleglassene gjenspeiles det endeløse valget mellom synden og frelsen. Kirken og sauene i bakgrunnen er som et symbol på troen og hverdagen på Vestlandet. Denne torsheimske framstillingen av samfunn, religion og moral framstår kanskje som tydelig, nesten overtydelig, ved første øyekast. Men det representerer også store spørsmål: Synd eller frelse? Hva er rett og hva er galt?

Jeg skal nå se på politisk kunst i Norge og hvordan Torsheims produksjon stiller seg i forhold til dette.

### Politisk kunst i Norge

Det politiske aspektet ved Torsheims kunst er blitt tematisert i flere tekster. Flor er en av dem som refererer til hvordan Torsheim har forholdt seg til motsetningene i

samfunnet. Han kommenterer også Torsheims sans for tolkning, og hvordan hans enkle og konkrete billedspråk fremmer mening og stemning i bildet uten bruk av klisjeer<sup>216</sup>. Videre roser han Torsheim for å kunne ta politiske standpunkt uten å bli for platt<sup>217</sup>. Kunsthistorikeren Rolf Braadland har på sin side sammenlignet Torsheim med andre norske kunstnere som Theodor Kittelsen (1857-1914) og Hans Normann Dahl (1937-). Han ser det som felles for disse at de har vært opptatt av menneskets livssituasjon, konfliktene mellom samfunnsinteresse, politikk, individ, ideal og moral. Men Braadland legger videre vekt på at Torsheim ikke nødvendigvis er like politisk skarp som Kittelsen og Dahl, selv om hans humor og sarkasme har provosert og tråkket på mange tær<sup>218</sup>. For å forstå Torsheims politiske kunst er det nødvendig å se nærmere på den i kontekst av det som vi vet var et sterkt politisert kunstfelt i Norge på 1960- og 1970-tallet.

Som vi har sett var det viktige politiske spørsmål som blant annet Vietnamkrigen, EF-kampen og kampen for kvinners rettigheter som tok sted på dette tidspunktet. Dette skapte et klima som bidro til sterkt kunstnerisk engasjement i Norge og radikale endringer oppsto også i kunstmiljøet. Blekastad skriver om hvordan Norge ble introdusert for nye uttrykksmåter som happenings, installasjoner, assemblage og materialbilder på 1960-tallet<sup>219</sup>. Dette var uttrykksmåter som vi så popkunsten i USA tok med seg videre fra bevegelsen neo-dada som blomstret opp bare noen år før, tidlig på 1950-tallet. Kunstnere som Øyvind Botn (1928-), Kjartan Slettemark (1932-2008), Per Kleiva, Willibald Storn og Ove Enehaug (1953-1989) var noen av dem som markerte seg med politiske verk i Norge. De politiske spørsmålene ble for mange kunstnere en del av deres arbeid og Blekastad understreker at ”samfunnspolitikken kom inn i kunsten og ble en sentral del av norsk kunstliv [...]”<sup>220</sup>.

Men det var også flere kunstnere som – i likhet med Gruppe 66 – markerte seg gjennom kollektivt utstillingssamarbeid, slik som kunstnergruppen GRAS som oppstod på begynnelsen av 1970-tallet. Denne gruppens målsetning var å lage kunst som markerte seg i opposisjon mot kapitalisme, krigen og andre ødeleggende hendelser i verden<sup>221</sup>. De ønsket også å lage bilder av billig materiale med et enkelt billedspråk. Med dette ville de gjøre kunsten folkelig og forståelig for alle. Morten Kroghs ”*Summer blond*” (1971) er et eksempel på verk som ble laget innenfor slike

målsetninger. Bildet setter på spissen kontrastene mellom den vestlige verden og det som foregikk andre steder i form av krig, drap og utnyttelse.

Torsheims politiske kunst ser også ut til å være skapt fra et ønske om å kommunisere bredt og tydelig. Bortsett fra hans poetiske bidrag til utstillingen "*Gruppe 66*", sto kunstneren ved tegningen og maleriet uten å inkorporere andre objekter, i motsetning til mange andre samtidige norske kunstnere. Det er flere symboler som er gjennomgående i hans verk som fremmer det underliggende politiske budskapet. Bruken av "Ja" og "Nei" er et av dem. Han har selv forklart hvorfor, med henvisning om hvordan det var da engasjement i EEC-kampen var på det heftigste. I samtale med Sele forteller Torsheim at det gjaldt ganske enkelt å enten si "ja" eller "nei"<sup>222</sup>. Videre sier han at: "meinte du noko i ein sak, var det gitt kva du måtte meine i alle andre saker. Det var anten eller"<sup>223</sup>. I bildene hans kommer dette til uttrykk gjennom framstillinger av ansiktsløse, mystiske kapitalmenn med et "ja" plassert et sted i bildet. Dette ja'et kan enten være "gjemt litt bort" i klærne deres eller skrevet direkte på figurene. Men Torsheim gjør også tilsvarende bruk av pluss- og minus tegn og pengesymboler. "Ja", pluss og pengesymbolene ser vi ofte i sammenheng med ødeleggelse, fabrikkpiper, mørke og dystre farger. Det ser ut til å representere kapitalistenes grådighet, egoisme og behov for makt og kontroll. I hans bilde "*Eit vettugt naut*" (1972) ser vi en stor bukk delt i to. Venstre halvdel er malt i en svart, dekkende farge. På denne siden står det også "NEI" med store røde bokstaver. Den høyre halvdel derimot, er full av kaos, rot, maskineri og pengesymboler. Det kan også se ut som at bukken holder et øye til kaoset som foregår på høyre siden. Dette verket ble et symbol for hele Nei til EEC-bevegelsen<sup>224</sup> som foregikk i Norge tidlig på 1970-tallet.

Et annet eksempel på Torsheims politiske arbeider fra tidlig 1970-tall er "*Veit ikkje*" (1973). Tittelen viser til den usikkerheten mange opplevde i EEC-striden. Denne usikkerheten er framstilt gjennom en representasjon av en mann med to bukker som stanger hodet mot hverandre, en i rødt og en i blått. Det er også en tydelig "H" og "V" skrevet mellom bukkene som en henvisning til de politiske sidene. Rynkene på nesen og de stramme, lukkede øynene til mannen viser til et ubehag eller en hodepine skapt av motsetningen mellom bukkene. Ut av munnen hans kommer ordene "ja" på høyre siden, "veit ikkje" på midten og "nei" på venstre siden.

## Humor, alvor og venstresiden

Torsheim har også fortsatt å skape politisk kunst etter de politisk-ladete arbeidene han produserte innenfor rammen av "*Gruppe 66*", og i sammenheng med EEC-striden i Norge. Et eksempel på dette er boken hans "*Svarte Kvitingar i 80-åra*" som ble publisert i 1987. Temaene som tas opp er igjen liv, samfunn og politikk. Torsheim har fylt boken med svart-hvite tegninger, som i samspill med titler og tekster både er treffende og humoristiske. Mye av inspirasjonen til dette kom fra 1980-tallets kalde krigs-paranoia<sup>25</sup>. Det var på denne tiden mye snakk om politisk overvåking, noe Torsheim kommenterer på sitt særegne humoristiske vis. I kapittelet "*Pol-it-ikk*" finner vi blant annet tegningen "*Sume blir overvaka*" (1986). I forgrunnen har Torsheim tegnet en mann frontalt i hode/skulder utsnitt. Han hever øyenbrynet i skepsis. Bakgrunnen er dekket av skisser av øyne og ansikter som stirrer på denne mannen, og ord som "kva?", "fasan!" og "tja", spredt tilfeldig rundt. Under tegningen er det skrevet: "Sume blir overvaka! Sume trur at dei blir det! Andre vil gjerne bli det!".

I et TV-intervju med NRK i 1976 uttalte Torsheim at han "synes det ofte er like naturlig å lage et politisk bilde som å framstille en furutopp eller blomst eller en speiling i fjorden<sup>26</sup>". Men det er også – som tidligere påpekt – tilsynelatende like naturlig for ham å gjøre humoren til en del av de politiske kommentarene. Er det noe Torsheim frykter, så er det nettopp gravalvor: "Når jeg hører på politiske debatter... stortingsdebatter eller kommunedebatter og hører det gravalvoret, så er det noe som mangler<sup>27</sup>" sier han videre. Men samtidig finnes det også alvor i humoren hans. I tegningen "*Moderne sumar-unge*" (ukjent datering) for eksempel, ser vi en ung jente ute i engen og plukker blomster. I flere av blomstene er det satt inn freds-symboler. På himmelen over jenten er det flere krigsfly klar til angrep. Jenten ser trist og bekymret ut over seg. Denne balansen mellom humor og alvor gjør at Torsheims politiske kunst ikke framstår som propaganda, men som noe som potensielt kan skape diskusjoner og fungere tankevekkende – uten at kunsten virker for åpenbar. Det er allikevel ikke vanskelig å plassere Torsheim i det politiske landskapet. For i bildene hans er det den politiske høyresiden og kapitalismen som representerer kaos, og noe som står for penger og makt og miljø-ødeleggelser. Motsatsen til dette er venstresidens ideer om likestilling mellom kjønnene, anti-kapitalisme, miljøhensyn og et samfunn med like muligheter, rettigheter og plikter for alle. "Jeg står nok mest på

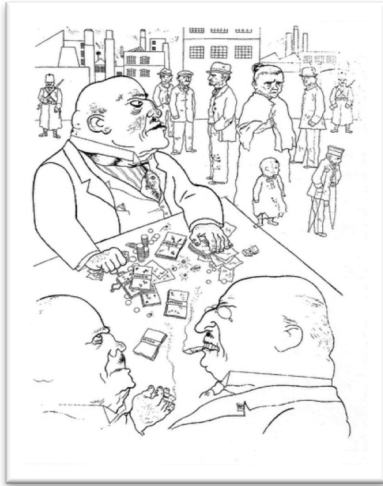
venstresiden føler jeg<sup>228</sup>”, uttaler han selv under vår samtale. Det er tydelig at det er her Torsheim plasserer sine politiske sympatier – noe han ikke er redd for å uttrykke i sitt kunstneriske arbeid.

Et annet gjennomgående trekk i Torsheims produksjon er at han legger vekt på å tale på vegne av ”de andre”, de som ikke blir hørt og de med mindre makt. Han peker ikke nødvendigvis på hvem som gjør hva rett eller galt, når eller hvor, men bare til bestemte realiteter. Bildet og tittelen ”*Halsbrann i u-land*” (1975) viser til en slik realitet, grådigheten og urettferdigheten mange i verden opplever. Bildet viser en stor, kraftig blå mann ved et middagsbord. Plassert på gaffelen foran seg befinner det seg en gris. I den andre hånden holder han en drink. Bordet er ellers dekket med fat og glass fylt med mat og drikke. Bak mannen på veggen, henger det et bilde av et kors. Rundt ham på bordet befinner det seg skjeletter av mennesker som er utsultet. I bakgrunnen titter det flere utsultete skikkelser gjennom vinduet. Slik som Flor har nevnt det, er det interessant å se på bruken av den bevisste dimensjoneringen, der man aner et skjelett av samme størrelse som grisen, i forhold til denne store, blå mannen. Det er som at Torsheim framstiller det klassiske verdiperspektivet på en ny måte, understreker Flor<sup>229</sup>.

Etter å ha studert nærmere de politiske trekkene i Torsheims kunst vil jeg nå se på hvordan dette politiske uttrykket framstilles hos tidligere kunstnere inspirert av dadaismens bisarre og provoserende kunster. Er Torsheims bruk av satiriske tegninger eller tekst og symboler i bilder en idé inspirert av tidligere kunstnere?

### Politisk dada

Det politiserte kunstmiljøet i Norge la en alvorlig tone over kunsten og flere framstilte brutale hendelser i sine verk. Men Torsheims egne preg – som hans bruk av humor og satire, hans tegninger og hans mer diskrete framstilling av sitt politiske ståsted – var noe som andre samtidige kunstnere ikke vektla i samme grad. Disse trekkene fra Torsheims politiske kunst er å kjenne igjen hos den tyske dada - kunstneren George Grosz (1893-1959). Det er ikke uten grunn at både Braaland<sup>230</sup> og Flor<sup>231</sup> sammenligner disse to kunstnerne. Det Flor og Braadland refererer til er Torsheims interesse for politikk og samfunn i sin kunst. Grosz var med i dada-bevegelsen i Berlin som tok sted rundt 1918 - 1923, og denne bevegelsen er spesielt kjent for sin politisk-ladete



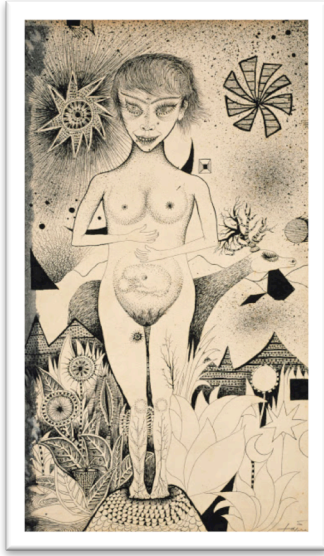
kunst og sin anti-autoritære holdning. Denne anti-autoritære holdningen er å se igjen hos begge kunstnere.

Torsheim forteller at han har kjennskap til Grosz, og kan si seg enig med at deres tegninger har noen likhetstrekk<sup>232</sup>. Slik som Torsheim, plasserte også Grosz sine politiske sympatier på venstresiden. Grosz opplevde sin rolle som soldat under første verdenskrig svært traumatisk. Dette påvirket han naturligvis, og det la et mørkt og

dystert preg over hans kunst. Han fokuserte etter hvert kunsten sin over på sosial kritikk<sup>233</sup> i form av satiriske tegninger. Dette kan vi se eksempelvis i hans *"The toads of Property"* (1922) (*vist over*<sup>234</sup>). Angivelig skal bildets tittel være hentet fra Friedrich Schillers (1759-1805) skuespill *"The Robbers"* fra 1781<sup>235</sup>. Figurene i forgrunnen viser gjerrige kapitalister som passer på sine verdier, mens det som ser ut som fattige arbeidere står i bakgrunnen. På samme vis som hos Torsheim er ikke figurene i Grosz sine bilder spesifikke personer, men heller allegoriske figurer som representerer ulike klasser og forskjellige vanskelige situasjoner som oppsto i Tyskland<sup>236</sup>. Videre hadde også Grosz en fin balanse mellom humor og alvor i sin kunst, der det underliggende budskapet gjerne var en representasjon av en sannhet om hvordan krig og pengemakt tæret på det tyske samfunnet. Ved bruk av disse allegoriske figurene, og med sitt noe ironiske og sarkastiske preg, kunne Grosz kritisere samfunnet og ta politiske standpunkt uten at det ble for åpenbart eller for personlig framstilt. Som Braadland påpeker har ikke Torsheims kunst vært like politisk provoserende som Groszs kunst<sup>237</sup>, men den er allikevel til tider å kjenne igjen som inspirert av – om ikke bare Grosz – så den dadaistiske bevegelsen.

Den spanske kunstneren Antoni Tàpies (1923-2012) – som startet sin karriere mange år senere – har også noen interessante likhetstrekk både til Torsheim og til den dadaistiske tradisjonen. I forskningslitteraturen er ikke en slik sammenligning mellom disse to kunstnerne blitt oppdaget, derfor ønsker jeg å se nærmere på dette her.

Tàpies er i dag mest kjent for sine materialistiske bilder, hvor han – senere i sin karriere – eksperimenterte med blant annet sand, gjørme og knust marmor, ofte lagt på lerret med maling over. Men tidligere var Tàpies inspirert og opptatt av

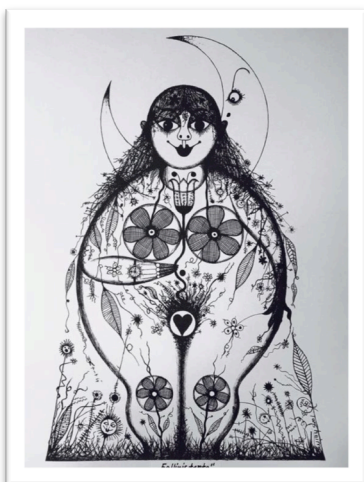


dadaismen og surrealismens drømmebaserte og figurative kunst<sup>238</sup>, og han uttrykket seg ofte gjennom tegning. Tàpies rettet etter hvert sin interesse fra surrealismens kunst over på samfunn og historie, natur og kultur.

Tàpieses tegning fra 1950-51 *"Dona"*, (vist til venstre<sup>239</sup>) fra serien *"Natural history Series"* er et eksempel som viser en likhet til noen av Torsheims karikaturer. I denne tegningen ser vi en naken kvinne i forgrunnen i frontelperspektiv. Hun har plassert hendene sine over magen hvor det ligger et foster. Det

ser ut som hun springer ut av naturen med små trær voksende oppover leggene. Bak henne ser vi deler av en halvmåne, fjell, trær, planter og dyr. Himmelen er fylt av stjerner og streker som skaper et drømmeaktig mønster. På hvilken måte minner så denne om Torsheims tegninger?

I Torsheims bildeverden finner vi opptil flere lignende tegninger. Hans velkjente *"budeier"* – nakne, frodige kvinner – som vokser opp av og er omringet av natur og planter er ofte å se i hans billedproduksjon. Bare i boken *Svarte kvitingar* kan vi for eksempel se på hans *"Budeie frå Vikafjell I"*, *"Budeie frå Vikafjell II"* eller *"Fellinis Tante"* (1983) (vist under<sup>240</sup>). Disse bildene viser alle en naken kvinne i frontelperspektiv omringet og dekket av planter, gress og blomster, også disse med en halvmåne bak. I likhet med Tàpies har Torsheim også tatt i bruk månen som motiv flere ganger i sin produksjon. Torsheim har uttalt det under samtale med Sele at månen er interessant, fordi den står utenfor alt annet<sup>241</sup>.



Tàpies utforsket også med politiske uttrykk i sin kunst allerede på 1950-tallet, men det var på 1970-tallet at hans sterkeste politiske form kom til uttrykk. Mye av hans inspirasjon kom fra hans bekymringer rundt diktator Francisco Francos regime og hans opposisjon til dette. Forfatter Julia Solervicens skriver i artikkelen *"Retracing the art of Antoni Tàpies, from surrealism to pop art"* fra 2017 om hvordan den rebelske siden av kunstneren



ble gjennomtrengende i hans arbeid på denne tiden<sup>242</sup>. Hun viser til hans verk ”*The Catalan Spirit*” (1971), og beskriver det som svært politisk<sup>243</sup>. Solervicens utdyper også det at kunstneren var opptatt av å lage kunst som skaper en dialog mellom hans personlige identitet og hans tilknytning til sitt hjemland, Catalonia. Disse elementene ser vi i bildet, hvor den knall gule bakgrunnen er dekket med fire lillarøde striper slik som i Catalonias nasjonalflagg. Lerretet er ellers dekket av inskripsjoner av ord som ”frihet”, ”kultur” og ”demokrati”.

Bruk av ord og bokstaver er ikke uvanlig for Tápies. Forfatter Youssef Ishaghpour skriver i sin bok ”*Antoni Tápies. Works. Writing. Interviews*” fra 2006 om hvordan kunstneren etter hvert ble opptatt av å inkorporere bokstaver og symboler i sine bilder. Ishaghpour legger fram at i noen tilfeller kan de mer uleselige og usammenhengende tekstene tolkes som inspirert av hieroglyfer og hvordan disse (før mennesket kunne tolke de) ble sett på som en måte å kommunisere med høyere makter<sup>244</sup>. Dette legger et eget preg av mystikk og magi over Tápieses bilder. Men andre ganger har bokstavene, symbolene, tallene og tegnene en annen og mer konkret betydning. Ishaghpour understreker at kunstneren selv har beskrevet hvordan enkelte bokstaver som A, T og B – og tegn som + og X er referanser til hans eget navn, navnet Teresa (hans kone), og X som et slags kosmisk symbol<sup>245</sup>. Solervicens mener at Tápies egentlig aldri klargjorde bruken av symbolene i sine verk, men at han var opptatt av sammensettingen av ord og symboler på en måte som skulle oppmuntre betrakteren til å tolke en egen kode<sup>246</sup>.

Her er det også interessant å nevne den tyske dadaistiske og surrealistiske kunstneren Max Ernst (1891-1976). Ernst – i likhet med Grosz – var soldat under første verdenskrig og Ernst opplevde også i ettertid traumer som følger av dette. Dette kom til uttrykk i hans kunst, og også han framstilte et kritisk syn til både samfunnet og den vestlige kulturen i sin helhet<sup>247</sup>.

Ernst eksperimenterte med ulike uttrykksmåter og er kjent for å bruke metoden *frottage*. Metoden gikk ut på å gnikke en blyant over forskjellige gjenstander som for eksempel treplanker, tøy eller blader gjennom et papir. Resultatet – som da var et resultat fra underbevisstheten – ble tilfeldige mønster som Ernst enten innførte i bildene sine eller brukte som videre inspirasjon til nytt arbeid<sup>248</sup>. Metoden ble dessuten videre viktig for surrealistenes konsept av automatisme<sup>249</sup>. Slik som vi så Torsheims bilder utstilt i miljøutstillingene, der hvor performance og andre kunstaktiviteter tok

sted, var også Ernsts bilder ofte å se utstilt i Paris på møtesteder hvor dada-kunstnere som blant annet Ball, Tristan Tzara (1896-1963) og André Breton utførte ulike performance-aktiviteter<sup>250</sup>. Det var frottage Ernst tok i bruk da han lagde billedserien ”*Natural History*” (1925-1926) som var en serie av tegninger oppstått fra hans underbevissthet, men som framstilte en vitenskapelig illustrasjon av biologiske gjenstander. Tápieses serie *Natural history series*, som ble vist til ovenfor, sies å være en homonym hyllest til Ernsts *Natural history*, der hvor Tápies 25 år senere framstilte en sosial politisk versjon fremfor Ernsts biologisk-drømmeaktige tolkning<sup>251</sup>. Så hvorfor Grosz, Tápies og Ernst?

Til tross for at disse kunstnerne arbeidet på ulike tider og i ulike steder av verden, finnes det noen åpenlyse likheter mellom dem. Ser vi på Torsheims estetiske praksis – både hans bidrag til de kontroversielle gruppeutstillingene og hans billedproduksjon ellers i denne perioden – forstår vi at Torsheim i likhet med Grosz, Tápies og Ernst produserte arbeid basert på samtidens problematikk ut i fra et kritisk synspunkt til samfunnets normer og holdninger.

Krig påvirket kunstnerne arbeid; fortidens dadaister opplevde følgene av 1.verdenskrig, den spanske borgerkrigens opprør i Tápieses hjemland med 2. verdenskrigs forferdelige hendelser bare få år etter. Vietnamkrigens brutalitet var en sterk innflytelse på 1950-tallets neo-dadaister og i det norske kunstmiljøet hvor Torsheims arbeid også ble påvirket. Som en fellesnevner for kunstnerne – i en tid med opprør, radikale endringer, død og urettferdigheter – kan en se disse kunstnerne kommunisere med sitt publikum og hvordan de gjerne forsøker å skape orden og oversikt i en kaotisk tilværelse med bruk av både humor, alvor, tilfeldigheter og tekst i sine bilder.

Kultur, natur, og en noe kritisk holdning til samfunn og politikk var noe, som vi har sett, ble vektlagt i disse arbeidene, og det er ofte gjennom tegningen det kommer til uttrykk. Men hvorfor tegning? Selv understreker Torsheim at han alltid har vært glad i å tegne og at tegningen er selve grunnlaget til billedkunsten<sup>252</sup>. Tápies forteller om hvordan tegning oppleves som noe mer intimt og personlig: ”drawing has an intimate dimension, which in a way is associated with a book and lends itself to a reading which is neither mass nor social, but which acts in a more personal and individual way, and which can be much more effective<sup>253</sup>”. Det sies at Grosz ofte foretrakk tegningen da det var en måte å produsere verket umiddelbart på, noe som

var viktig for hans arbeid da flere av hans tegninger ble reproduisert i ulike tidsskrifter<sup>254</sup>. Med dette kunne han formidle sine kritiske kommentarer og synspunkter på den moderne verdenen til et bredere publikum. For Ernst var tegningen en nødvendighet i forhold til hans bruk av metoden *frottage*. Tegningen kan tenkes å være noe personlig for kunstnerne, noe som er passende i og med at deres kunst ofte handlet om å fremme et budskap eller en personlig oppfattelse av omstendighetene. Videre kan det også være interessant å se på tegningen i det lys av noe som har vært grunnleggende tradisjonelt gjennom kunsthistorien. Disse kunstnerne tok alle tegningens tradisjonelle og grunnleggende representasjonsform inn i en ny, utradisjonell verden av kaotiske, absurde tilstander og i politisk-provoserende kontekster.

#### Politisk, dada-inspirert kunst?

Er Torsheim så en politisk neo-dadaist? Fra dadaismens politiske, nyskapende kunstaktivitet og videre gjennom oppblomstringen av neo-dada og ny-realismen, ser vi noen grunnleggende likheter som har fått en videre kontinuitet i kunstlivet internasjonalt. Noe av dette gjenfinner vi også hos Torsheim, som et forsøk på å bruke kunsten som noe som kan virke politisk frigjørende i folks liv. Torsheims poesi kan også forstås i sammenheng med dette, som et spontant frigjørende innspill der det absurde og humoristiske settes i forgrunnen.

Torsheims spontane, ekspressive lyddikt kan slik også leses som inspirert av dadaismens tilfeldighetsestetikk der ord blir tilfeldig plassert. Denne tilfeldighetsestetikken – hvor noe blir skapt utav ens egen kontroll – er også å se igjen i kunstnerens bruk av det ugjenkjennelige og ”tullete” språket. Dette språket er med på å skape en slags distanse mellom Torsheim og verket. For selv om hans dikt er unikt er det tilfeldighetene som har bestemt utfallet, uavhengig av hans egen mentalitet. Sammensettingen av slike ”tulleord” som vi finner i Torsheims dikt, og diktets ugripelige sammenheng minner også om en slags dadaistisk rå og poetisk ”anti-kunst”, som uttrykker en motstand mot det som man tradisjonelt hadde sett på som estetisk vakkert eller interessant. Men videre kan det også leses med en konkretisme hvor det vektlegges å framheve de konkrete ”meningsløse” ordenes lyd. Torsheims dikt er også neo-dadaistisk i karakter gjennom sin humor, for humoren var ofte en viktig del i den dadaistiske kunsten, da spesielt i Sveits.

Som vi videre har sett, er det ikke bare diktningens form og uttrykk som synes å være noe som Ball og Torsheim har til felles. Diktens tilsynelatende meningsløshet får liv gjennom deres framføringer gjennom bruk av stemme, klang og rytme.

Gjennom kunstnerens egne presentasjoner oppstår den emosjonelle forståelsen som lyddiktet ønsker å fremme og publikums egne tolkninger og følelsesmessige respons blir i seg selv like viktig, om ikke viktigere, enn kunstnerens hensikt bak de skrevne ord. De levde dessuten begge i en tid med store brytninger sosialt og politisk. Dette har åpenbart vært med på å inspirere dem til å reagere kritisk og til å ta i bruk kunsten på nye og grenseoverskridende måter.

Torsheims billedkunst kan også ses på som neo-dadaistisk med sitt anti-autoritære, utradisjonelle og politiske innhold. Fra Torsheims deltagelse i "*Gruppe 66*" hvor unge kunstnere sammen representerte et opprør mot tidens konvensjoner og autoriteter i kunstverden, til ut på 1970-tallet hvor han engasjerte seg i EEC-debatten, og fram til 1980-tallet da hans "*Svarte Kvitingar*" ble publisert, har politikken vært en del av hans estetiske praksis.

Oppsummert ser en at Torsheims fokus ligger rundt samtidsdebattene, hva som skjer nå, om det så er enkeltmenneskets, naturens eller samfunnets situasjon det handler om. Torsheim brukte disse hendelsene som råmateriale i sitt arbeid med mye humor og ironi, men også med et hint av alvor.

Torsheim er en kunstner med mange ulike uttrykksformer og hans arbeid spenner seg over et stort område. Til tider befinner han seg i det politiske landskapet, og som vi til nå har sett har han klart elementer i sin kunst som kan tolkes politisk. Disse elementene framstår derimot aldri på en direkte, klisje-aktig måte. Politisk kunst er ikke noe banebrytende nytt eller ukjent i den norske kunsthistorien, men som det er blitt vist til her, så skiller Torsheim seg fra andre norske politiske kunstnere.

Torsheim, i likhet med flere kunstnere i det politiske kunstmiljøet på samme tid, var inspirert av den amerikanske popkunsten, men med noen tydeligere trekk fra dada og neo-dada, slik som sett sammenlignet med Ball, Grosz, Tápies og Ernst. Det er detaljene i bildet som uttrykker det politiske budskapet hans. Figurene og stedene i bildet er aldri representert som spesifikke, men detaljer som farger eller symboler som kan knyttes til steder eller politiske representanter (fjelltoppene og sauene som symboliserer Vestlandet, rødt og blått som viser til politiske venstre eller høyre siden osv.) gjør oss oppmerksom på verkets betydning. Torsheims forenklete og stiliserte

billedspråk ser vi ofte i et samspill med en tekst, noe som er noe særegent i forhold til hva vi ser i norsk kunst på denne tiden. Det kan være en lengre beskrivende tekst som forklarer hva bildet representerer, noen ganger kan det være et rim eller en tekst med en ironisk klang, og andre ganger er det bildets tittel som understreker bildets historie.

Men som vi også har sett bruker kunstneren ord også direkte på bildet – slik som hos Tápies – malt eller tegnet på figurene eller andre steder i bildet. Torsheims spill mellom ord og bilde inneholder ofte en humoristisk og sarkastisk undertone i motsetning til mye annen politisk kunst i Norge på samme tid. Dette er med på å skape den balansen mellom humor og alvor som kunstnerens verker så ofte er preget av. Og denne balansen gjør det slik at Torsheim framstår som en politisk kunstner, men det politiske innholdet oppleves likevel som subtilt.

Videre har Torsheim også tatt opp andre tema i sin kunst som gjerne var fremme i lyset, men ikke omtalt like mye som de gjerne burde ha vært i tiden da verkene ble laget. Dette var blant annet saker som kjønnsroller, innvandring og grådigheter. Disse temaene påvirker oss alle mer eller mindre, akkurat slik som de større politiske debattene. Ved å stille disse så viktige og noe tabu-belagte temaene i lyset, stiller Torsheim dem på lik linje med de andre mer omtalte, politiske debattene. Dette gjør Torsheim til en kunstner som ikke bare selv er opptatt av samtidens samfunnsdebatter, men som også ønsker å gjøre andre oppmerksom på det. Både i sitt poetiske arbeid og i sin billedproduksjon har Torsheim her lagt bort fokuset på det som blir sett på som estetisk vakkert. Han har i likhet med fortidens dadaister og neo-dadaister vektlagt kommunikasjonen mellom kunsten og betrakteren, hvor kunsten er åpent for tolkning. Her har Torsheim også valgt å ta i bruk tekst og symboler, noe som kan oppleves som en måte for kunstneren å kommunisere bredt og tydelig sine politiske sympatier med sitt publikum uten at det fremstår som aggressivt eller påtvunget fra kunstnerens side. Betrakteren kan tolke det underliggende budskapet uten en direkte bruk av spesifikke identiteter eller definerende referanser. Det blir videre lagt fokus på tema som samfunn, politiske debatter, hverdagens konflikter, moral, individuell frihet, radikalisme og grådigheter i en tid hvor følgene av krig og politisk usikkerhet var merkbar, noe vi så andre dada-inspirerte kunstnere også brukte som materiale i sine verk.

Det er som nevnt ingen tvil om hvordan denne perioden av Torsheims kunstnerkarriere inspirerte han videre i sitt arbeid. Som multikunstner har vi til nå sett

han arbeide med både lyrikk og visuell kunst med inspirasjoner fra dadaismens bisarre og lekne verden. Men slutter det der? Hvordan var dette med på å påvirke hans senere arbeid? Nå vil jeg videre se nærmere på hvordan Torsheims produksjon utviklet seg og hvordan han selv eksponerte dette i den moderne tiden og i media.

## Kapittel 5:

### Torsheim i Rampelyset

I 2008 stod Oddvar Torsheim på scenen og framførte sin låt "Lov meg det no" i Tv2s underholdningsprogram "*Norske Talenter*" – og engasjementet og energien hans sjarmerte både publikum og dommere. Torsheim skilte seg også ut på en frisk måte i det ellers nokså konvensjonelle og halvglamorøse showet. Om kunstneren ikke var kjent nok fra før, så ble han nå et gjenkjennelig ansikt for de aller fleste.

Torsheims kunstnerkarriere har omfattet mer enn hans billedkunst, som vi nå vet. Han stiller villig vekk opp i media og foran kamera. Vi ser hans velkjente "budeier" og "psykolog-hunder" på postkort, i museet og på veggen hjemme hos naboen, og han er heller ikke langt mer enn et "google-søk" unna. Men hva oppnår han med denne mediefokuseringen? Er hans medie-opptredener og medieeksponering å forstå som publikumsflørtende kjendiseri – eller kan de forstås som en slags performancekunst – som arter seg som humoristiske og kritiske intervensjoner i populærkulturen? Dette er et spørsmål som ennå ikke er diskutert i det som er skrevet om Torsheims kunstnerskap.

Det jeg så langt har omtalt av Torsheims produksjon kan, som jeg har vist, belyses med referanse til blant annet dadaismen og popkunsten. Men i dette kapitlet ønsker jeg å belyse Torsheims selveksponeringer og multimedialitet i lys av en av surrealismens mest kjente personligheter, Salvador Dali (1904-1989). Dali er kjent for sin eksentriske karakter og sine ekstravagante, bisarre stunts og verk, både i media og i sitt kunstneriske virke. Med dette vil jeg også se nærmere på Dalis plass innenfor den surrealistiske kunstretningen. Hva innebærer det å være surrealist, og er det slik at vi kan kategorisere Torsheim som en arvtaker av denne tradisjonen? For Torsheim har som nevnt, også blitt omtalt som surrealist<sup>285</sup>. Men hva ligger til grunn for dette? Jeg

vil her ta denne diskusjonen videre og gjennom å løfte fram og diskutere nærmere de surrealistiske trekkene i Torsheims estetiske praksis.

Som del av denne diskusjonen vil jeg blant annet forholde meg til litteratur som jeg har referert til tidligere i avhandlingen. Jeg vil blant annet støtte meg til den analysen Lars Toft-Eriksen har gjort av surrealismen i norsk kunst i boken ”*God natt da du... Surrealisme i norsk kunst 1930-2010*”<sup>256</sup>. Jeg vil igjen også trekke veksler på David Hopkins bok ”*Dada and surrealism. A very short introduction*”, samt Eric Shane’s ”*Salvador Dali*”<sup>257</sup> (2014). Spørsmålet jeg i det følgende vil diskutere på bakgrunn av disse litteraturdykkene, er altså hvilke mulige forbindelser det kan være mellom den surrealistiske tradisjonen og Torsheims kunstnerskap.

#### Torsheim – en surrealistisk forbindelse?

”Med absurde samanstillingar av element frå mytar og kvardag nærmar han seg ofte draumeverdas bakvende logikk”<sup>258</sup>. Dette skriver Kathrine Sele om Torsheims kunst. Noen har imidlertid motsatt seg å se Torsheim som surrealist. Einar Økland har for eksempel skrevet som følger:

*Det seiest frå tid til anna at Torsheim laga rein surrealistisk kunst [...]. Det kan ikkje vere heilt rett [...]. Medan surrealistane dyrkar det subjektive, det tilfeldige, det fornuftstridige, har Torsheim gått langt i å forenkle dei fleste av innslaga i bilda sine til standardiserte typar som er lette å identifisere*<sup>259</sup>.

Jeg stiller meg sterkt kritisk til Øklands påstand – ikke minst fordi Torsheim selv har omtalt surrealistene René Magritte (1898 – 1967) og Salvador Dali som to av sine kunstneriske forbilder. Han har gitt uttrykk for at han har stor sans for Magritte, og en genuin beundring for Dali<sup>260</sup>. Denne respekten for surrealismens store helter manifesterer seg også i verkene hans. Magritte og Dali dukker for eksempel opp som karakterer i hans bilder, for eksempel i akvarellen ”*Magritte sin fetter*” (1988) og i tegningen ”*Dalis stevnemøte*” (1989). Begge bildene framstiller kunstnerne omgitt av typiske gjenstander for den surrealistiske bevegelsen, som for eksempel Dalis smeltende klokke og Margrittes bowlerhatt. Plasseringen av gjenstandene i Torsheims to bilder virker irrasjonelle og tilfeldige – noe som skaper et drømmeaktig og usammenhengende preg over bildene. Dette er i seg selv i overensstemmelse med

surrealismens estetikk – og skulle slik sees som en klar indikasjon på Torsheims nære tilknytning til surrealismens kunst.

Videre viser Torsheim stor interesse for Pablo Picasso (1881-1973). Han siterer også stadig vekk Picassos uttalelser om det ene og det andre – og omtaler ham med en humoristisk og på en respektfull måte<sup>261</sup>. Økland har også tatt i bruk Picasso som en sammenligning til Torsheim, da både med tanke på Torsheim som en kunstner med forkjærlighet for tegning, og som en som tar i bruk figurativ kunst:

*Men skulle vi elles samanligne Torsheim med nokon, må vi gripe til Picasso som sleit i mange år med å vere genial som teiknar, før han fekk til å teikne opphaveleg og primitivt og ekte og klokt som barn [...]. Som Picasso er også Torsheim støtt figurativ, men Torsheim deformerer ikkje sine figurar [...]*<sup>262</sup>.

Picasso – som for mange er kjent som kubismens far – spilte også en stor rolle i surrealismens bevegelse. Hopkins skriver for eksempel at selv André Breton – surrealismens foregangsmann – var overbevist om at Picasso var en svært viktig forløper for bevegelsen<sup>263</sup>. Hopkins legger videre vekt på at Picasso ble inspirert av surrealismens aksentuering av fantasi og seksualitet på 1920- og 1930- tallet<sup>264</sup>. I følge Nathalia Brodskajaia deltok han også i flere av surrealistenes utstillinger på denne tiden<sup>265</sup>. I forskningslitteraturen blir også det nære samarbeidet og kjennskapet mellom Picasso og Dali aksentuert<sup>266</sup>. Det finnes altså noen tydelige tråder fra surrealismens kunst til Torsheims bredspektrede praksis. Jeg vil forsøkte å tydeliggjøre dette ved å se nærmere på surrealismen generelt, og mer spesifikt på Dalis surrealistiske virke – ikke minst hans påfallende tendens til selveksponering.

### Salvador Dali

Den surrealistiske bevegelsen oppsto i Paris og hadde sin glansperiode fra 1924 til ca. 1929, og i en viss forstand kan surrealismen betraktes som en videreføring av bevegelsen som tidligere er blitt diskutert; dadaismen. Surrealismen skilte seg fra den gjennom en tiltakende vektlegging av menneskets underbevissthet og drømmer. Surrealismen delte også mye av samme sosiale og politiske grunnholdning som dadaistene; de sto i opposisjon til normene i den borgerlige kulturen og deres politiske sympatier lå på venstresiden<sup>267</sup>. Videre likheter mellom dadaismen og surrealismen var deres måte å arbeide på tvers av flere medier. Poesi, fotografi, film, performance,



collage, readymades, maleri og ulike framstillinger i media var fortsatt uttrykksmåter som surrealistene videreførte og arbeidet med. Det provoserende, det utradisjonelle og eksperimentelle sto fortsatt sterkt til uttrykk i kunsten, men til forskjell fra dadaismens verker vektla surrealismens kunst gjerne i større grad det underbevisste, erotiske, fantasifulle og drømmeaktige. Hvordan stilte Dali seg i forhold til dette?

Tidlig i sin kunstnerkarriere eksperimenterte Dali innenfor flere forskjellige stiler, alt fra kubisme, pointillisme og purisme<sup>268</sup>. Det var sent på 1920-tallet at kunstneren begynte å finne sin plass innenfor surrealismens kunster. Han hentet da inspirasjon fra kunstnere som Max Ernst, André Masson (1896-1987) og Jean Arp (1886-1966) hvor han også eksperimenterte med surrealistisk automatisme<sup>269</sup>. I følge Shanes var ikke dette tilfredsstillende nok for Dali, og han vendte istedenfor mot å framstille og sette sammen elementer som ser virkelige ut i *uvirkelige* omstendigheter



i sine bilder<sup>270</sup>. Dalis bilder skilte seg i senere tid ut fra de surrealistiske kunstnerne han tidligere hadde hentet sin inspirasjon fra. Som kunsthistoriker Fionna Barber påpeker, bærer Dalis bilder preg av en høyere "akademisk karakter" i motsetning til et "avantgardisk eksperimentelt" gjennomtrengende preg<sup>271</sup>. Det er en tydelig formal realisme i hans bilder, men

i kombinasjon med elementer som er drømme-baserte, irrasjonelle eller som har en symbolsk betydning. Et eksempel på dette er verket "*Dream caused by the flight of a bee around a pomegranate a second before awakening*" (1944) (*vist over*<sup>272</sup>). Bildet viser en scene som kunne vært tatt ut av en drøm. Dalis kone og muse, Gala, ligger sovende på rygg i forgrunnen på en stein flytende på vannet. Over Gala svever det to glefsende tigre som ser ut til å angripe henne. Tigrene blir skutt ut av en fisk som bryter ut av et granateple. I bakgrunnen ser vi en elefant med bein som rekker opp til himmelen, og til høyre et lite utsnitt av noe som kan ligne en fjellvegg. Symbolismen – som også ligger i tittelen – kan vi blant annet finne i granateplene sammen med den nakne kvinnen. Granatepler sies å være et symbol på befruktning, og i følge kristen

tro, et tegn på evig liv<sup>273</sup>. Det er flere elementer som spiller inn i verket og tolkningen kan være mange, men jeg går nå videre i undersøkelsen av Dalis produksjon.

Kvinnekroppen og seksualiteten er gjennomgående tema i Dalis billedproduksjon. Som Toft-Eriksen formulerer det, representerte det feminine naturen selv, irrasjonalitet og seksualitet, og surrealistene fant støtte for dette synet i Freuds teorier om kvinnens seksualitet<sup>274</sup>.

### Kunstfilmen

Dali arbeidet ikke bare med maleri, men utforsket også andre visuelle medier. Film var en av hans lidenskaper, og i 1928 gikk han i gang med sitt første store filmprosjekt. Han hadde tidligere gitt uttrykk for sin kjærlighet for filmmediet, men var kritisk til hvordan film ble brukt til å fortelle enkle historier, istedenfor å skape noe som potensielt kunne overskride rasjonaliteten og den tradisjonelle forståelsen av tid<sup>275</sup>. Som i maleriet, ville han bruke filmen til å eksperimentere med møter mellom virkelighet og uvirkelighet. Han ønsket videre å åpne opp for nye dimensjoner av mening og utforske andre måter å forstå virkeligheten på via filmen. Dette ville han oppnå ved å sette sammen hverdagslige gjenstander og omgivelser med urealistiske, dramatiske situasjoner<sup>276</sup>.

I samarbeid med den spanske filmskaperen Luis Bunuel (1900-1983) produserte Dali kortfilmen "Un chien andalou" (21 minutter) som kom ut på kinolerretene i 1929. I tillegg til å komme med ideer til filmen, var Dali også produsent, han assisterte dessuten med å iscenesette og stilte selv som skuespiller. I følge Adam Lowenstein forløp utviklingen av filmen, og samarbeidet mellom Dali og Bunuel, som et automatistisk eksperiment<sup>277</sup>:

*[...] Bunuel and Dali collaborated by bouncing images off each other, with one man proposing an image (sometimes drawn from dreams) that the other would question, elaborate on, and reject or accept in continuing conversation designed to screen out everything that seemed tied to the rational and the explainable. This game of images played between Bunuel and Dali bears strong similarities to automatic writing but also to surrealist games such as the exquisite corpse, where players would collaborate on drawing or poem by submitting individual parts toward a collective whole beyond the design of any single participant<sup>278</sup>.*

Filmens bisarre innhold provoserte, men dens mest kjente scene – som både Shanes og Lowenstein nevner i sine tekster<sup>279</sup> – er i starten hvor en mann kutter øyet til en kvinne med et barberblad. Scenens sterke inntrykk setter med en gang en stemning og en slags forventning til resten av filmens innhold. Og den presenterer også stadig flere irrasjonelle, groteske og surrealistiske scener. Vi får blant annet se levende maur komme krypende ut av et hull i en manns håndflate, en kvinne som pirker med en pinne på en avsagd hånd midt i gaten og en mann som voldsomt berører en kvinnes bryster mens blod strømmer ut av munnviken hans. Halvveis i filmen kommer den mest bisarre scenen av de alle, hvor en mann drar etter seg to piano med to døde hester tildekket av blod. I denne scenen er også Dali med, utkledd som jesuitterprest. Musikken er et viktig element, da det ikke er annen lyd i filmen. Den skaper stemningen og forløper i takt med at filmens innhold utfoldes.

”*Un chien andalou*” ble straks en sensasjon, og filmen bidro til å forsterke Dalis rykte som *enfant terrible*<sup>280</sup>. I følge Shane kom arbeidet med filmen til å påvirke Dalis øvrige billedproduksjon: i ettertid framstod maleriene hans med en sterkere og klarere fotografisk realisme, og med detaljer som gjorde dem enda mer irrasjonelle og uforklarlige<sup>281</sup>.

Torsheim har også i sin kunstnerkarriere eksperimentert med film og i 1969 figurerte han i kunstfilmen ”*Paliflimpen*” i samarbeid med Laurie Grundt. Grundt har her filmet Torsheim som løper og hopper rundt i naturen, barberer skjegget sitt med en ljà, og som sparker tilfeldige gjenstander på en brygge. Hele filmen som har høy rytme gjennom stor klipphastighet, er spekket med seksuelle referanser gjennom bilder av natur. Et eksempel er sekvensen der mosekledd steiner kjærtregnes som om det skulle være en kvinnekropp. Lydbildet med heftige stønn osv. er også sterkt seksualisert. Denne filmen ble laget i forbindelse med den informative utstillingen ”*Samliv*” – som er blitt diskutert tidligere i oppgaven<sup>282</sup>. Kanskje kan den også forstås som et forsøk på å naturalisere og ufarliggjøre seksualiteten - vise at den hører naturen til.

I dag vises den lille filmen på utstillingen ”*Bergensavantgarden 1966-1985*” på Kode 4 i Bergen. Filmene – som er litt over 3 minutter lang – er riktignok betraktelig kortere enn ”*Un chien andalou*” men inneholder også scener som helt klart er surrealistiske, irrasjonelle og noe groteske. Det er Torsheim som står for bakgrunsvokalene. Kontinuerlig gjennom filmen hører vi Torsheim stønne, pese,

hoste, spyttet, og mot slutten er det en hel del ”babbling”. Grundt har interessant nok selv karakterisert filmen som surrealistisk: ”vi befesta vår surrealistiske stil. Og så laget vi en ny bølge<sup>283</sup>”.

I motsetning til ”*Un chien andalou*” ble aldri Torsheim og Grundts kortfilm en sensasjon. Filmen er også svært lite omtalt og er kun å finne nevnt kort enkelte steder i litteraturen<sup>284</sup> uten en videre beskrivelse av dens innhold. I utstillingslokalet på Kode 4 har den lett for å forsvinne eller bli oversett, da den kun spilles av på en liten skjerm blant andre mer dominerende utstillingsobjekter. Til tross for de surrealistiske og absurde likhetstrekkene mellom filmene, var Dali og Bunuels kortfilm helt klart banebrytende og original for sin tid. Den var også laget for kinosalen, og ikke for et utstillingsrom, slik som ”*Paliflimpen*”.

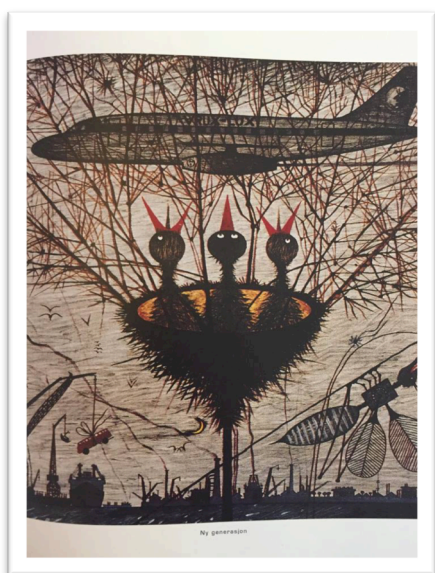
#### TV, underholdning og performance?

”Dali sa at forskjellen på han og en gal mann var at han andre var gal. Han var spikande galen på rette måten. Dali var monarkist og reklamerte for sjokolade og sånn<sup>285</sup>”, forteller Torsheim. Han refererer her til historien om hvordan Dali presenterte denne uttalelsen selv da han i 1935 reiste rundt i USA og holdt foredrag på ulike steder, blant annet på Museum of Modern Art i New York<sup>286</sup>.

Shanes understreker hvordan Dali ble en ekspert på selveksponering:[...]”Dali was also probably the greatest artistic self-publicist. In this respect he was in a class of his own for much of his lifetime [...]”<sup>287</sup>. Dette ble i seg selv en viktig side av hans kunstneriske praksis.

Dalis tid i USA, og populærkulturen som møtte ham der, påvirket ham, og det ble nå viktig for han å ta en del i dette. Han figurerte blant annet på forsiden av det amerikanske magasinet *Time* i 1936, og begynte samme år å designe kjoler og hatter for motedesigneren Elsa Schiaparelli<sup>288</sup>. Dette økte hans berømmelse og utvidet hans store nettverk. Han fikk forespørsler fra alle retninger, og flere ønsket å samarbeide med ham<sup>289</sup>. Suksessen og det glamorøse liv falt i smak hos Dali, og etter hvert ble penger og status mer og mer viktig for ham. "Surrealistsjefen" Breton gav ham faktisk tilnavnet *Avida Dollars*, et anagram som viste til Dalis grådighet og forkjærlighet for dollars<sup>290</sup>. Han inntok en rolle i noe som kan oppleves som en slags performance. Han ble et slags vandrende kunstverk – nærmest et varemerke for seg selv.

TV var et medium Dali ofte tok i bruk. Hans ansikt var å se i flere TV-reklamer, blant annet for det franske motehuset Lanvins sjokolade i 1968. Han deltok også i flere talkshows. Jeg vil her se litt nærmere på hans prestasjoner i talkshowene *"Whats my line"* i 1957 og *"The name's the same"* i 1954. I disse presenteres en programleder, et panel med kjendiser og en hovedgjest, hvor hovedgjesten i dette tilfellet er Dali. Panelet skal gjette seg fram til et svar eller løse en oppgave av et slag som omhandler hovedgjesten. Det som er interessant med Dalis deltagelse, er hvordan han framstår som svært stram og seriøs, samtidig som publikum likevel ler når han svarer på spørsmålene som stilles. Han får for eksempel spørsmål i *"Whats my line"* om han framstår som en leder, hvor han raskt og selvfølgelig svarer "ja". Publikum begynner å le, og programlederen bryter inn for å endre på Dalis svar til at "nei, han



er ikke en leder", slik at det ikke skal oppstå noen videre misforståelser. Dali svarer videre "ja" på spørsmål om han arbeider innenfor TV; om han er en performer, om han er en kjent forfatter; om han lager tegneserier, om han er en kunstner; om at han er vant til å stå foran et publikum; og om han driver med sport. Mange av svarene hans virker langt fra sannferdige, noe som skaper forvirring i panelet. Men Dali virker uberørt av dette og svarer videre med en komplett mine av ro og ærlighet. Det kan til tider virke som at Dalis oppfattelse av

realiteten er annerledes enn hvordan den framstår for de andre i panelet og i publikum. Det som forvirrer dem, er hva som ser ut til å falle naturlig for Dali.

Slik jeg ser det, er det klare fellestrekk mellom Dalis fjernsynsopptredener og Torsheims. Om vi vender tilbake igjen til Torsheim, vil jeg vise til at han helt fra tidlig 1970-tall har vært å se på TV-skjermen. I 1976 var han med i NRK-programmet *"Høgrevidd fjordpus og venstrevidd husmus – Oddvar Torsheim"* hvor han diskuterte kunst, sitt liv og politikk. Han stilte også opp som gjest i 1979 på NRK-programmet *"Halvsju"*. Her opptrer Torsheim i en kort scene, hvor han er kledd ut som en baby – iført kun en bleie og en lue. Foran ham er det plassert en liten skål med grøt og en tåteflaske. Torsheim sitter på gulvet og "maler" med tåteflasken og grøten.

Dette er ment som en henvisning til hvordan hans ønske om å være kunstner startet tidlig i livet. Videre er han også å finne i en haug med løv, da dette på et humoristisk vis representerer hvor han finner sin inspirasjon – i naturen.

Som gjest i programmet presenterer han sitt bilde ”*Ny generasjon*” (1976) (*vist over*<sup>291</sup>), og hans publikum er ni barn, alle fra Førde. Bildet - som ble laget i en periode hvor Torsheims bilder var svært politisert - viser i forgrunnen tre fugler som skriker med åpne nebb mot et digert fly over dem. Fra redet som fuglene sitter i springer det ut greiner som dekker øvre halvdel av bildet. I bakgrunnen ser vi fabrikkpiper, lastekraner og skip blant tunge, mørke røykskyer. I det høyre hjørnet har kunstneren plassert et stort insekt som ligner på en blanding av en veps og en mygg. Kanskje bildet er en representasjon av hvordan den nye generasjonen vokser opp og påvirkes av teknologi og et problematisk klima? Torsheim forteller ikke hvorfor han har valgt å vise nettopp dette bildet, og han beskriver ikke bildets innhold noe utdypende. Han spør sitt publikum om ”hva de får ut av det”, og deretter legges det opp til en diskusjon blant de unge. Det kan tenkes at bildets tittel og motiv spilte en rolle i Torsheims valg i å representere det for et publikum som anses som den nye generasjonen.

Mer nylig har vi kunnet se ham i ”*Norges Herligste*” på TVNorge i 2007 med komikerbrødrene Vegard og Bård Ylvisåker som programledere. I episoden har Torsheim fått kallenavnet ”Du-deli-du-duden”. Bård Ylvisåker beskriver programmet slik at: ”vi møter en del folk som lever litt på utsiden av samfunnet, kan du si [...] jeg beundrer de for at de tør å være seg selv<sup>292</sup>”. Torsheim blir slik sett som litt av en ”raring”. I denne aktuelle episoden får vi være med Ylvisbrødrene hjem til Torsheim. Her blir de underholdt med musikalske innslag fra kunstneren selv, de får bli med ham på tur gjennom Førdes gater og selvsagt til Scandic Sunnfjord hotell hvor flere av hans bilder er utstilt. Det er mye latter og spøk, men det oppleves som at vi ler med ham og ikke av ham. Det virker ikke som om programlederne forsøker å sette Torsheim under et ”dårlig” lys, men presentasjonen er farget av humor.

Men gjentatte ganger i avisartikler og i annen litteratur kan vi likevel se Torsheim bli omtalt som en klovn eller en amatør. Flor viser til kunstkritiker Paul Grøtvedts kommentar i Morgenbladet hvor Grøtvedts sier det at ”både som kunstner og humorist er han en amatør [...]”<sup>293</sup> og vi kan se Økland beskrive Torsheim som ”[...] ein folkeleg riksklovn. Ein klovn som feller tårer? Nei, heller ein klovn som

feller ord<sup>294</sup>". Da journalist og kritiker Lars Elton talte under åpningen av Torsheims utstilling på Galleri Briskeby i Oslo 03. mai 2018, tok også han i bruk begrepet "klovn" i sin karakteristikk av Torsheim<sup>295</sup>. "Klovn" blir her ikke brukt i negativ forstand, men positivt som en hyllest.

I 2008 deltok Torsheim i tv-programmet "*Norske Talenter*". For noen var det gjerne uventet at en billedkunstner skulle opptre på scenen, for andre var det kanskje vanskelig å ta ham seriøst. Men han sang seg til semifinalen. Torsheim opptrer, og selv om det er mye sprell og moro så framstår det ikke som at han gjør det uten genuint engasjement. Han leverer sitt beste. Publikum ler, programleder Sturla Berg-Johansen kommenterer at "det var annerledes, men absolutt underholdende<sup>296</sup>", og så nevner han Torsheims politiske emblem, det såkalte "kapitalskjerfet<sup>297</sup>" som kunstneren alltid har rundt halsen. Kommentarene fra dommerne er blandet. De roser ham men samtidig får Torsheim kritikk som går i at "låtene blir for like" og "han kan ikke synge", eller at "innholdet av låtene er vanskelig å få med seg<sup>298</sup>". Dermed er finaledeltakelse utelukket. Etter dommernes tilbakemeldinger kommenterer Torsheim selv at "kunst skal oppleves, ikke forstås<sup>299</sup>" og at "det skal være litt surrealistisk<sup>300</sup>". Torsheims egne kommentarer kan styrke en forståelse av framførelsen som en slags performance. Som vi ser, refererer han til egen opptredenen som "kunst" og som "surrealistisk".

Torsheim har vært omtalt som en "som lever litt på utsiden av samfunnet", som "riksklovn", som "en som ikke kan synge" og som "amatør". Det er grunn til å tro at han, i motsetning til de andre deltakerne, heller ikke har meldt seg på dette programmet for å vinne eller for å utstråle glamour. Torsheim stiller seg kritisk til medienes tendens til å fokusere på kropp og utseende på en overfladisk og glatt måte, som ukritisk fokuserer på perfektjon og ungdommelighet<sup>301</sup>.

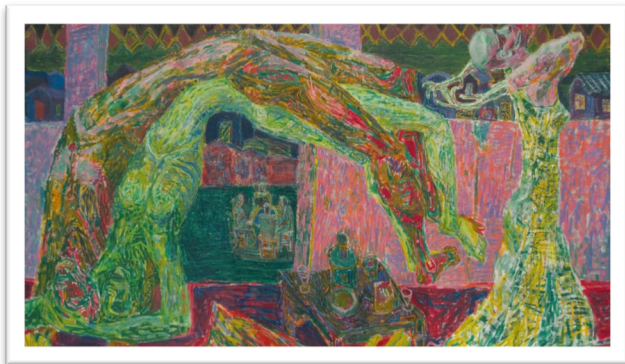
Kanskje er også hans deltagelse i *Norske Talenter* å forstå som en protest i forhold til dette medieskapte prestasjonsjaget. Seles uttalelse om at "en skal lete lenge for å finne noe så uglamorøst som Oddvar på scenen<sup>302</sup>" kan forsterke en slik forståelse. Torsheims skikkelse står åpenbart i sterk kontrast til de andre deltagerne, og hans medie-performance kan også leses som en kritisk intervensjon i populærkulturen. Sammenligner vi Dalis og Torsheims medie-opptredener, oppdager vi også hvordan begge gjennomgående bygger opp sine "karakterer" ved hjelp av emblematiske ytre trekk. Torsheims røde skjert og sorte frakk, og Dalis bart og

slicked-back frisyre, er nærmest blitt deres varemerker. Samtidig framstår begge med vidåpne øyner og markerte gestikuleringer, og brå og intense kroppslige bevegelser – med andre ord selvpresentasjoner av en sterk performativ karakter.

I dette avsnittet har jeg altså forsøkt å framvise trekk som setter Torsheims performative kunst i forbindelse med den surrealistiske tradisjonen internasjonalt. Men er det også forbindelser mellom Torsheim og surrealismen – slik den har utfoldet seg i norsk sammenheng? Jeg vil nå se nærmere på den surrealistiske kunstens nedslag her til lands.

### Surrealismens billedkunst, det feminine og det moderne

I følge Julie Smith<sup>303</sup> begynte et lite kunstnermiljø i Oslo på 1930-tallet å skape surrealistisk kunst – som det første i Norge. Hun vektlegger at dette miljøet var sterkt



influert av psykoanalytisk tenkning, men at de også i stor grad delte felles synspunkter med surrealistisk kunst slik den utfoldet seg andre steder i Europa<sup>304</sup>. På samme måte som andre surrealistere var de norske opptatt av tema som drømmer og erotikk. Men i tillegg til

Freud, var de også inspirert av Marxistisk tenkning<sup>305</sup>. Den surrealist-inspirerte perioden i Norge varte likevel ikke stort lengre enn 3-4 år – og som Gunnar Danbolt har pekt på, hadde den også begrenset innvirkning på kunsten i Norge på denne tiden<sup>306</sup>.

En sentral person i det surrealistiske miljøet i Norge var den danske kunstneren Vilhelm Bjerke-Petersen (1909-1957). Slik Bjerke-Petersen selv uttrykte det, skulle surrealismen omvelte og utvide virkelighetserfaringen og med dette legge til grunn for en "fullstendig omdannelse av mennesket"<sup>307</sup>. Han var også sterkt influert av Freuds teorier om drømmer, det underbevisste, drifter og seksualiteten som fornuften og moralens motsats<sup>308</sup>. Toft-Eriksen diskuterer hvilken rolle kvinnen og det feminine spiller i den norske surrealistiske estetikken. Han peker her blant annet på Freuds forståelse av kvinners seksualitet – og hvordan Freud hevdet at "kvinnen, som



følge av hennes seksuelle modning, [hadde] et mindre utviklet superego og dermed en svakere fortreggende og moralsk instans enn mannen<sup>309</sup>".

Jeg vil nå se på et eksempel på et surrealistisk kunstverk fra denne perioden, verket "*Fire mennesker rundt et bord*" av Arne Ekeland (1908-1994) (1934) (*vist over*<sup>310</sup>). I dette figurative maleriet ser vi en gruppe mennesker som er representert i en ikke-realistisk fargeskala: grønt, rosa, fiolett, rødt. I forgrunnen ser vi ikke fire, men tre skikkelser (en av dem er åpenbart en kvinne) i underlige forvridde stillinger rundt et dekket bord. To av dem synes å være i voldsom bevegelse – i buelignende form – gjennom luften. Kvinnen til høyre er kledd i en selskapskjole. Hun bøyer sitt skallete hode i dramatisk strekk bakover, og armene i strekk bak seg. I bildets bakgrunn ser vi et slags ekko av scenen – mennesker rundt et bord. Men her sitter de rolig og spiser sammen. Kontrasten mellom de to scenene bidrar til den surrealistiske stemningen i bildet. Det er som om virkelighet er satt opp mot drøm – eller ubevissthet og rasjonaliteten ut av spill. Som Toft-Eriksen peker på, kan dette forstås som et forsøk på å etablere et skille mellom ytre og indre virkelighet – eller kanskje snarere et skille mellom det seksuelt undertrykte og frigjorte<sup>311</sup>.

Selv om Torsheim i tid og rom befinner seg langt fra Ekeland og den første generasjonen av norske surrealistere, er det likevel noen fellestrekk å spore. Det irrasjonelle billedrommet er noe vi gjenkjenner i Torsheims kunst. Hans kvinnerepresentasjoner er gjennomgående avbildet i naturlige omgivelser, enten omringet av voksende blomster og planter, stjerner, halvmåner, himmel eller vann. De har også et irrasjonelt preg. Kvinnenes kropp kan sees svevende i himmelen eller omringet av absurde gjenstander. Det seksuelle spiller som tidligere nevnt en stor rolle. Noen ganger er kvinneskikkelsene seksualisert og kledd i forførende klær, gjerne med bakenden vendt mot betrakteren. Han framstiller dem også ofte med flørtende og freidige med sterkt røde lepper – som for eksempel i "*Hulder i nettingstrømper*" (1987) og "*Susanna frå Sunnfjord*" (1970). De framstår med andre ord som typiske femme fatale-typer – altså "en "livsfarlig kvinne", som først bedærer menn og deretter ødelegger dem<sup>312</sup>. Veiteberg omtaler talende nok kvinnen i "*Susanna frå Sunnfjord*" som "en stilisert femme fatale med lokkende, knall rød munn og forførende blikk<sup>313</sup>". Flor har også satt *femme fatalen* som en viktig figur i Torsheims univers<sup>314</sup>.

Torsheim stereotypifiserer også kvinnen andre steder i sin produksjon, som for eksempel i det tidligere nevnte verket "*Feminin-år*". Her framstiller han den hjemmeværende kvinnen som gjør husarbeid og tar seg av barna. I den ene hånden holder hun en vaskekost og i den andre et barn som gråter og skriker. De markerte rynkene, den mørke fargen rundt øynene og den gulaktige fargen i ansiktet indikerer påkjenninger og stress. Men Torsheim representerer også "badenymer" som smilende, uskyldige havfruer. Et eksempel på dette er "*Fru Ginseng*" (1996). Hun er storøyet, smiler bredt, er naken og har ingen hale, men beina hennes er tvinnet sammen med føtter som ligner lange tråder. Trådene minner om det man ser under maneter i havet. Det samme gjelder hendene hennes. Bak henne på hver side er det to lignende kvinnefigurer, men disse med grønne, uttrykksløse ansikt. Bakgrunnen er blå, og det er vanskelig å avgjøre om hun flyter i vannet eller svever i luften. Hun er omringet av eggformede, gule gjenstander som kan forestille ginseng eller muligens maneter – kanskje ingen av delene? Det er noe drømmende og irrasjonelt med henne.

En annen av hans stereotypier er kvinnen som streber etter kroppslig perfeksjon. Et eksempel er "*Kvinne m/appelsinhud*" som tematiserer kroppspresst kvinner møter i samfunnet og forventningene om et lytefritt vakkert utseende. Kvinnen i bildet er iført en liten bikini, men både omringet og tildekket av appelsiner. De store øynene og den skjeve munnen utstråler usikkerhet og forvirring. Hun er blottet og dekket av appelsiner, og framstår slik, som tittelen refererer til, med appelsinhud. "Appelsinhud" er det hverdagslige uttrykket for cellulitter, hud med ujevn, boblete overflate – noe som ikke akkurat er forenlig med et glatt og perfeksjonistisk skjønnhetsideal.

I tidligere kapittel er det blitt diskutert hvordan Torsheim – hovedsakelig i sin deltagelse i miljøutstillingene i Bergen på 1960-tallet – markerte seg med politiske og anti-autoritære holdninger<sup>315</sup>. Toft-Eriksen nevner også disse utstillingene i sammenheng med den seksualpolitiske bevegelsen fortidens surrealistiske sto i<sup>316</sup>. Men Torsheims arbeider blir ikke nevnt spesifikt i Toft-Eriksens omtale av disse utstillingene. Forfatteren påpeker likevel likhetene mellom utstillingene i Bergen og fortidens surrealisme, ved å legge fram at det i surrealistisk tradisjon handlet om å bryte grensene mellom kunst og samfunn, og at kunsten i "*Gruppe 66*", "*Konkret Analyse*" og "*Samliv*" i likhet med fortidens surrealistisk estetikk skulle være et instrument for en omveltning av sosiale strukturer knyttet til seksualitet<sup>317</sup>.

Gruppeutstillingene i Bergen hadde en større politisk kraft enn det man kjennetegner i surrealismen, men utgangspunktene og holdningene er sterkt koblet. Torsheims kunstneriske kommentarer til stereotypifisering av kvinner og hans rolle i miljøutstillingene framstår som ytterligere argumenter for å se hans kunst i forlengelse av den surrealistiske tradisjonen. Samtidig virker det som at han står langt fra Freuds forståelse av kvinner og kvinners seksualitet. Snarere framstår det som at han har en kritisk innstilling til tradisjonelle forståelser av og fordommer mot kvinnelig seksualitet. I følge Sele kan det erotiske i Torsheim bilder på den ene side leses som en representasjon av en forkvaklet seksualitet – enten om det dreier seg kjødets lyster eller en fornedring av kvinnene i sex- og pornoindustribransjen. På den annen side mener hun at han også gir seg over og hyller kvinnene<sup>318</sup>.

Nyere norsk kunst inspirert av psykoanalysen og surrealismens estetikk er fortsatt i stor grad preget av erotikk og i noen tilfeller spiller den på en form for kitsch-estetikk. Begrepet kitsch ble på 1920- og 30-tallet brukt om det man anså som billig, kommersiell og vulgær kunst, og Dalis senere produksjon ble særlig kritisert for å være nettopp dette<sup>319</sup>. Toft-Eriksen viser til Jeanette Christensens ”Hvite Løgner” (1998) som et eksempel for ny norsk surrealistisk-inspirert kitsch-kunst. Verket er bestående av hvite IKEA-møbler og tre objekter i porselen som renner ned fra det hvite IKEA-bordet. I følge Toft-Eriksen er porselen en parafrase over Dalis myke klokker fra maleriet ”*The Persistence of Memory*” (1931) og IKEA-møblene en metonymi på den moderne tids behov for dekorasjon<sup>320</sup>. Om vi igjen vender tilbake til Torsheim, kan vi fastslå at han ikke arbeider med denne formen for installasjoner eller skulpturer, men som nevnt tidligere, refererer også han til Dali og Magritte i sine

verk. Og om Christensen tematiserer det moderne menneskets materialistiske behov, tematiserer Torsheim det moderne samfunnets grådighet og materialisme.

Avslutningsvis vil jeg peke på at det også kan være fruktbart å se Torsheim i lys av enkelte tendenser i etterkrigslitteraturen. Interessant nok er hans verk ”*Byggjande krefter*” (*vist til venstre*<sup>321</sup>) (1976) tatt i bruk som illustrasjon i et kapittel om etterkrigslitteraturen i Øystein Rottens<sup>322</sup> norske



litteraturhistorie. Forfatteren diskuterer her "sosialmodernisme" og definerer "sosial" i sammenheng med det slik:

*Betegnelsen "sosial" bærer bud om at det også her er tale om en samfunnsengasjert diktning, det vil si en diktning som er mer opptatt av sosiale enn psykologiske temaer, eller som i det minste setter den individuelle tematikken i sammenheng med overordnede politiske tematikker, også i verk der enkeltindividet står i sentrum<sup>323</sup>.*

Kanskje kan også Torsheims kunst betegnes som en form for surrealistisk sosialrealisme? Dette slo meg da jeg leste Rottes omtale av diktningen til Arild Nyquist (1937-2004). Rottem omtaler Nyquists arbeid som humoristisk, provoserende, burlesk, intellektuelt og (selv)ironisk<sup>324</sup>, og han tyr også til begrepene surrealisme, naivism og satire for å plassere ham i kategorien "sosialmodernist" eller "sosialsurrealist<sup>325</sup>". Han understreker videre humoren hos Nyquists arbeid og dens mørke undertone, og at forfatteren "[...]skjuler gjerne sin melankoli bak klovnens maske og tar utgangspunkt i hverdagssituasjoner som [han] gir en overraskende vri [...] <sup>326</sup>".

Dette er trekk som jeg gjenkjenner i Torsheims billedkunst. Han retter sin dystre humor mot politikere og andre maktpersoner, samtidig som han, som Nyquist, tar hverdagslige situasjoner som utgangspunkt. Som "Byggjande krefter" viser, er natur- og miljøproblematikken også en felles tematikk for Torsheim og Nyquist. Som Rottem skriver om Nyquist:

*Han angriper gjerne et høyteknologisk samfunn [...] der naturen svines til, og forbindelsen er tapt til den naturidyll han stadig vender tilbake til. Satires rettes også mot de kreftene som ødelegger kommunikasjonen mellom mennesker. [...] [Han] angriper maktmennesker og stivbeinte byråkratsjeler<sup>327</sup>.*

En annen fellesnevner er at deres produksjon omfatter bredt spekter av medier. Som vi har sett arbeider Torsheim innenfor flere medier og eksperimenterer med flere typer stiler og materialer. Nyquists produksjon omfatter også ulike stiler og uttrykksmåter. I litteraturen arbeider han blant annet med epistler, kåserier, fortellinger, noveller, romaner og diktsamlinger. Videre har han også skrevet skuespill og spilt inn LP-plater<sup>328</sup>. Her kan jeg også trekke en linje tilbake til fortidens

surrealister – som altså var opptatt av eksperimentering innenfor flere medier – alt fra poesi, film, performance, billedkunst, fotografi til readymades osv. Dessuten er de begge sterkt konseptuelle – noe som også har vært trukket fram som et viktig trekk ved surrealismebevegelsens kunst<sup>329</sup>.

### De multimediale

I begynnelsen av dette kapitlet stilte jeg spørsmål om det er grunnlag for å karakterisere Torsheim som en surrealistisk kunstner. Jeg har nå, gjennom en sammenligning med Salvador Dalis multimediale kunstneriske virke, pekt på en rekke trekk som gjør at jeg nå kan konkludere bekreftende i forhold til spørsmålet mitt.

På samme måte som surrealistene, spiller Torsheim på det irrasjonelle og absurde. Han er også, som Dali, en kunstner som ikke bare elsker å projisere seg selv i mediene. Han har også, som surrealistene, en forkjærlighet for å representere kvinnekroppen. Men selv om jeg altså kan konkludere med at Torsheims kunst har klare surrealistiske trekk, gjør jeg det med visse modifikasjoner:

Der det kan være vanskelig å lese politisk innhold i Dalis kunst, er Torsheim, som jeg har vist i forrige kapittel, en utpreget politisk kunstner – noe han har til felles for eksempel med Arild Nyquist i litteraturen. Dessuten er det forbindelser mellom norsk 1930-talls-surrealisme (eksemplifisert ved Ekeland) og Torsheims symbolske univers. Dessuten er det store forskjeller formalt sett, mellom Dalis og Torsheims bilder. Dalis surrealisme kan estetisk sett være hyperrealistisk og rik på detaljer og overflatefinish, mens Torsheim er mer smålåten med sin lineære, forenklete og naivistiske figurative stil. Der Dali var en internasjonal stjerne, har Torsheim stort sett vært eksponert på mer hjemlige arenaer. Han er en slags Sunnfjords-surrealist i mine øye. Men kanskje er dette nå i ferd med å endre seg? Jeg skal nå gå nærmere inn på dette i neste kapittel, der jeg ser på hvordan Torsheim har vært eksponert gjennom utstillinger i museer og gallerier.

## Kapittel 6:

### Torsheim representert i museet

Jeg vil i dette kapitlet se nærmere på hvordan Oddvar Torsheims kunst har vært representert i utstillinger i gallerier og museer. Gjennom sin karriere har Torsheim hatt flere separatutstillinger, blant annet i Oslo, Bergen, Trondheim og Tromsø kunstforening, Fylkesgalleriet i Sogn og Fjordane, Bulowskagalleriet Malmø, Galleri 27 Oslo, Galleri Parken Bergen, samt en rekke andre private gallerier og kunstforeninger i Norge. Han har dessuten vært representert på Statens høstutstilling mange ganger, i tillegg til utstillinger ved Arvika konsthall, Sverige, Galleri Tonne, Oslo og Festivalutstilling Vozzajazz v.Voss Kunstlag. Han er også innkjøpt av flere institusjoner, deriblant Nationalgalleriet, Riksgalleriet, Bergen, Trondheim og Oslo Kunstforening, Norsk kulturråd, Dansk kulturråd og Sogn og Fjordane kunstmuseum. Fra å ha vært gjort til gjenstand for relativt lite kunsthistorisk oppmerksomhet, har oppmerksomheten rundt Torsheims kunst gradvis og gjennom de siste årene blitt større. I dette kapitlet vil jeg se nærmere på denne utviklingen gjennom å fokusere på tre utvalgte utstillinger der hans kunst har vært representert.

Det er tre utstillingene jeg hovedsakelig ønsker å se nærmere på er for det første *"Bergensavantagarden 1966-1985"* som holder til på Kode i Bergen fra mai 2012 til desember 2020. For min del ble dette en av de første utstillingene som gjorde meg kjent med Torsheims kunst. Dette er en utstilling som også har en slags metakarakter, i og med at den i seg selv, til dels, er en utstilling om utstillinger. De utstillingene den presenterer i metaperspektiv er nettopp de som for alvor gjorde Torsheim kjent<sup>330</sup>. For det andre vil jeg se nærmere på *"Med skjemt og vet- tre folkekjære sunnfjordingar"* på Eikaasgalleriet i Ålhus som ble vist fra 1. april til 15. oktober 2017. For det tredje har jeg valgt ut *"Oddvar Torsheim - Litografi 1960-90 tallet"* som ble vist på Galleri Briskeby i Oslo fra 3. mai til 3. juni 2018. Bakgrunnen for mitt utvalg er at dette er utstillinger som jeg selv har sett. Dessuten er de forskjellige av karakter og laget på ulike tidspunkt. *"Bergensavantgarden"* viser Torsheims kunst i form av en gruppeutstilling med historiserende metakarakter. *"Med skjemt og vet"* viste verker av Torsheim stilt ut sammen med to andre kjente

kunstnere fra Sunnfjord, mens *"Litografi 1960-90 tallet"* var en separatutstilling av hans litografiske produksjon.

Jeg vil starte med en gjennomgang av disse utstillingene. Jeg støtter meg i denne sammenhengen også til Jorunn Veitebergs tekst *"Kunstnaren som kommentator"* der hun omtaler Torsheims arbeid i lys av de radikale utstillingene han deltok i på 1960- og 70-tallet. Utover dette bygger jeg på egne observasjoner og andre omtaler av utstillingene. Videre vil jeg, i forlengelse av diskusjonen om representasjonen av Torsheim i museet, også se nærmere på hvordan Torsheims arbeid har vært representert utenfor slike kunstinstusjonelle sammenhenger.

### "Bergensavantgarden"

Som Veiteberg skriver, inneholdt de radikale utstillingene i Bergen på 1960- og 70-tallet, *"Gruppe 66"* og *"Konkret Analyse"* mye materiale som ikke hadde karakter av kunst<sup>331</sup>. Som nevnt her i kapittel 4, var dette utstillingsprosjekter som både ble omtalt som "rabalderutstillinger"<sup>332</sup> og som nettopp ble kritisert for å stille ut det som tradisjonelt sett ikke ble ansett som kunst. I utstillingen *"Bergensavantgarden"*, som har stått på Kode siden 2012, vises deler av det materialet som ble vist under disse utstillingene. Jeg skal nå se nærmere på denne utstillingen, med tanke på å undersøke Torsheims plass i den museale representasjonen av Bergensavantgarden.

Utstillingen har som nevnt i seg selv et metapreg i og med at den nå framstår som et slags arkiv over og dokumentasjon av det som gikk for seg innenfor rammene av de nevnte "rabalderutstillingene" i Bergens Kunstforening for 50 år siden.

*"Bergensavantgarden"* har en tidsmessig spennvidde fra kunstnergruppen Gruppe 66 på 1960-tallet og fram mot 1984, der den avrundes med Bjørn Sigurd Tuftas *"Nordisk Natt"*. Utstillingen er i hovedsak to-delt. Første halvdel tar for seg de tre kunstnergruppene *"Gruppe 66"*, *"Konkret Analyse"* og *"Samliv"*. Denne delen er fullspekket av dokumentasjonsmateriale og objekter hentet fra disse tre utstillingsprosjektene. I den andre halvdel er det lokale kunstneres verk i tiden etter de tre nevnte gruppene som blir vist. Her er det stort sett kunstverk, hovedsakelig malerier og skulpturer, som er stilt ut.

Siden det er Torsheim som er mitt hovedfokus, har jeg har valgt å avgrense meg til den første delen av utstillingen, som presenterer Gruppe 66 som en forløper for Bergensavantgarden. Denne delen blir vist i "østfløyen" i tredje etasje på Kode.

Inngangspartiet er malt i en sterk, knall, nesten neon-rosa farge. Det første som møter oss i utstillingen er en vegg som er dekket av tre store fotografier i svart hvitt som strekker seg fra tak til gulv. Her ser vi blant annet fotografi fra ”Gruppe 66”, hvor Co-Ritus i regi av Jens Jørgen Thorsen og Olav Hermann Hansen tar sted. Konseptet co-ritus ble utviklet i 1962 av situasjonistene Jørgen Nash (1920-2004) og Jens Jørgen Thorsen, og betegner en visuell, rituell handling mellom kunstnerne og publikum. Vi ser også et fotografi fra ”Konkret Analyse” hvor 4 av kunstnerne fra gruppen er iført ”Konkrete tekstiler” – som var noen av kostymene de lagde til utstillingen. Disse fotografiene er et utvalg av de fotografiene som vises i utstillingen, som her altså er blåst opp i format. Midt på veggen med fotografiene er det plassert en tavle med informasjon som i korte trekk forteller om Bergensavantgarden og dens utvikling gjennom tre tiår.

Det finnes ingen åpenlys vei som peker oss i hvilken retning vi skal gå videre, men en svak lyd av stemmer høres i bakgrunnen. Om vi velger å gå til høyre, møter vi en tv-skjerm med et sett høretelefoner. Filmopptaket i svart/hvitt som avspilles på skjermen, er et 9-minutters intervju med Gruppe 66 fra 1966 på NRK- programmet ”Epoke”. Her blir vi introdusert for 9 av kunstnere fra gruppen: Egil Røed, Elsebet Rahlff, Lars Sæverud (1938-), Bjørn Kahrs Hansen (1946-), Terje Skulstad, Laurie Grundt, Knut B. Kristiansen (1946-), Ragnhild Gram- Knutsen (1937-) og Olav- Herman Hansen. I filmen sitter kunstnerne avslappet rundt et bord på Paletten, kafeen i det som tidligere het Bergen Kunstforening.



”Hva vil dere så egentlig? Er dere rabulister?” spør intervjueren, Per Remfeldt (1921-2004). Diskusjonen er i gang. ”Drøvlebøtter!” svarer Grundt. ”Ja” ”nei” ”jo” hører vi de tilfeldig svarer om hverandre. ”Vi liker å male” sier Hansen. Intervjuet fortsetter med spørsmål om utstillingen ”Gruppe 66”. De forteller om hvordan de i sine verk ønsker å integrere flere forskjellige kunstarter, og åpne noe nytt for de unge slik at det blir et bedre miljø for dem å arbeide i. De vil utvikle en ny og friere form for kunst i kontrast til det som har vært tidligere. På spørsmål om Gruppe 66 regner med et langt liv, åpner det seg for litt latter rundt bordet. De svarer med ”nei” ”kanskje ett år eller ti måneder”. ”Det er spørsmål om hvilket stadium vi stanser på, eller om vi blir knust av tyngdekraften” svarer Skulstad. ”Våres oppgave er å uttrykke, og det er det som



skaper gruppen”, sier Skulstad videre.

Selv om ikke alle fra gruppen deltar i intervjuet, gir dette opptaket de besøkende i Kodes utstilling en mulighet til å bli bedre kjent med gruppens plattform. Ikke bare møter vi de ulike kunstnerne ansikt til ansikt, men vi får også et inntrykk av den konteksten de opererte innenfor, og om gruppens profil og ambisjoner. Dette skaper en lyst til å gjøre seg nærmere kjent med gruppen i resten av utstillingen.

På samme vegg videre inn i utstillingsrommet vises en rekke ulike

verker av Gruppe 66 medlemmene, i tillegg til et innrammet utklipp fra gruppens programoversikt, en oversikt med kunstnerens navn og selvportretter, og en plakat og katalogfremside laget av Torsheim (*vist over*<sup>333</sup>). Veiteberg har omtalt plakaten ved å fastslå at: ”motivet er eit hovud fylt av indre spetakkel: Djevelen herjar, migrenen truar og kaos rår<sup>334</sup>”. Slik sett er kanskje plakaten å forstå som en selvironisk kommentar til det Gruppe 66 var opptatt av, konsekvensene av samfunnsendringer og konflikter i samfunnet – og kaoset og forvirringen som kunne oppstå i forbindelse med dette. Og var kanskje hintet til at kunstnerne hadde inntatt djevelens rolle i denne prosessen. Ved siden av plakaten finner vi et bildeoppsett fra den såkalte Gruppe 66

«co-ritus» - som også var i oppblåst format ved inngangen – og en veggtekst med en kort forklaring på dette går ut på. Videre beskrives arrangementet som bildene er tatt fra, og hva som utspilte seg under dette.

Omtrent midt i utstillingsrommet, er det også plassert en enkel en hylleseksjon i tre. I hyllene, som faktisk er en del av gruppemedlemmet Rahlffs arkiv, er det stilt ut ulike objekter hentet fra utstillingsprosjektet ”*Konkret Analyse*” (vist under<sup>335</sup>). Videre er det utstilt kostymer, blant annet en kjole og flere hatter dekorert med sikkerhetsnåler, falske blomster og plastbestikk<sup>336</sup>. På en tv-skjerm som er plassert i en av hyllene, spilles det av et intervju fra NRK- programmet ”Studio70” fra 1970 med kunstnerne Grundt og Rink, samt et klipp fra en happening som utspilte seg på utstillingen. I salen sitter publikum (for det meste foreldre og barn) og over scenen danser og hopper kunstnerne i kostymer til musikk de selv lager med egne



instrumenter. Da intervjueren spør Rink om dette har noe med virkeligheten å gjøre eller om det kun er ren fantasi, svarer Rink med at det absolutt har noe med virkeligheten å gjøre! Deretter skisser han opp et bilde av ”samfunnet” bestående av folket og eliten, samtidig som han slår fast at kunst og politikk ikke kan skilles.

”Vi vil at folket skal bli selvstendig. Sanser selvstendig og føle selv og ikke spørre staten, eller moren eller bestemoren om hva de skal føle, hva de skal si eller hva de bør si” konstaterer Grundt. Vi ser videre kunstnerne spraye vegger dekket av svarte plastsekker med spraybokser, og et spinnende hjul med fire ansiktsløse tøydukker festet på. I en annen hylle finnes det et stykke papir som ligner en plakat som skiller seg ut. ”da da 1970” står det øverst, med ”da da da a” skrevet baklengs på bunnen. Overflaten er dekket av tegninger i svart-hvite striper som ligner mennesker og geometriske mønstre og sirkler. Her kobler gruppen seg altså på en helt konkret måte tilbake til den historiske avantgarden representert ved dada-kunsten.

Videre inn i rommet kommer vi til representasjonen av utstillingsprosjektet ”*Samliv*”. Det første som møter blikket her, er en vegg dekket med et tekstil laget av

Rahlff. Tekstilet viser en menstruasjonssyklus og framstår som prevensjonsopplysninger i bilder og tekst. Dette verket gir alene et sterkt uttrykk for hva ”*Samlivs*” intensjoner var. Det finnes også en hylleseksjon i denne delen av utstillingsrommet. Her finner vi igjen en video, ”*Paliflimpen*” laget av Grundt og Torsheim (jfr. omtale i kapt. 4). Bak hylleseksjonen i utstillingsrommet med materiale fra ”*Samliv*” er det plassert et lengre bord med bøker sammensatt av utklipp fra avisartikler, bilder og andre dokumenter. Bøkene inneholder originalt materiale fra ”*Gruppe 66*”, ”*Konkret Analyse*” og ”*Samliv*”. Her kan man stoppe opp og ta seg tid til å lese gjennom kritikken og kommentarene utstillingene tidligere fikk. Dette markerer avslutningen på vandringen gjennom første del av utstillingen.

Etter gjennomgangen av disse kunstgruppens utstillinger i kapittel 4, er det ikke å se bort fra at de vekket reaksjoner, både positive og negative. Bildet som tegnes av Gruppe 66 på Kodes utstilling derimot, oppleves som noe beskjedent og forsiktig i forhold til det bildet som tegnes i den litteraturen som omtaler gruppen. For var det noe disse utstillingene hadde til felles, var det nettopp det motsatte: de sjokkerte, de skapte diskusjoner og de fikk publikum til å tenke på nytt. Men hvordan representeres så Torsheims kunst i alt dette?

Her kan vi slå fast at han er nokså beskjedent representert. For det som stilles ut begrenser seg til katalogfremsiden og filmsnutten ”*Paliflimpen*”. Filmen, som vises på en liten skjerm, forsvinner dessuten delvis i en hylleseksjon sammen med andre utstillingsobjekter. Den smålatne presentasjonen av både Torsheim og andre medlemmer av Bergensavantgarden har til dels sammenheng med at utstillingen var en lavbudsjettproduksjon, noe som kurator Frode Sandvik også selv påpeker<sup>37</sup>. For eksempel er lyssettingen noe dunkel. I følge Sandvik ville blant annet et større budsjett gjort det mulig å få opp flere veggtekster og slik formidle et mer nyansert og komplekst bilde av gruppen<sup>38</sup>. I det hele tatt mangler utstillingen kontekstualiserende informasjon om objektene som er vist. Det som likevel gjør utstillingen interessant er at den får fram en viktig kontekst for Torsheims kunstnerskap. Den formidler et bilde av Torsheims forankring i et kunst-politisk radikalt og anti-autoritært miljø. Den vekker slik også en nysgjerrighet for å bli videre kjent med Torsheim.

### ”Med skjemt og vet- tre folkekjære sunnfjordingar”

Den neste utstillingen jeg vil ta for meg er Eikaasgalleriets ”*Med skjemt og vet – tre folkekjære sunnfjordingar*”. Utstillingen viste verker av kunstnerne Kjartan Slettemark, Ludvig Eikaas (1920-2010) og Oddvar Torsheim – alle tre fra Sunnfjord. Kurator Fridtjov Urdal har på galleriets nettsider skrevet om de tre kunstnerne og hva utstillingen ønsket å vektlegge:

*Dei var og er klare og særmerkte røyster i samtidskoret. Dei nyttar på kvart sitt vis humor og satire for å lokke oss inn i si verd. Men under skjemten så ligg vet, alvor og meiningsmot. I denne utstillinga vonar vi å få fram denne samklang, trass ulikskap i uttrykk og tema<sup>339</sup>.*



Her framstiller Urdal noe kløktig utstillingens tittel i samhandling med kunstnerens arbeid og kjennetegn. Og til tross for deres ulikheter ønsker utstillingen å påpeke deres fellestrekk.

Eikaasgalleriet, med sitt navn oppkalt etter kunstneren Ludvig Eikaas, åpnet i 1994 og ligger idyllisk plassert i storslått natur. Enhver som besøker galleriet får oppleve vestnorsk natur på sitt beste. Omringet av fjord og fjell, kan man ikke annet enn å føle at man er midt i smørøyet av Vest-Norge.

Inngangen mot selve utstillingsrommet tar form av å være en korridor. På veggene i denne korridoren var det montert utsagn fra de tre kunstnerne. En vegg prydes for eksempel med utsagn fra Torsheim: ”Kjøp ikkje hytte på landet for djevelen er også der” står det et sted, og ”Bigami er å ha ei kone for mykje, monogami er det same” på et annet. (*vist over<sup>340</sup>*). Ved denne veggen er det også plassert to stoler og et lite bord med en fjernkontroll til en TV-skjerm på motsatt vegg. Utstillingen ble slik, på samme måte som i ”*Bergensavantgarden*” innledet med en videosnutt. På veggen ved TV-skjermen var det montert nok et utsagn fra Torsheim: ”Folk er dei same over alt, ein kan like godt studere dei her som nokon annan plass” (*vist under<sup>341</sup>*). På skjermen vises Eikaas og Torsheim roende i en båt på vei mot Eikaasgalleriet. Eikaas er styrmann mens Torsheim synger for full hals. På land møter de Slettemark. Dermed er altså tonen og tematikken i utstillingen satt: Den



handler om tre Sunnfjordskunstnere som på vennskapelig vis møtes i galleriet i hjembygden. Videosnutten "Paliflimpen" vises også på en annen skjerm i korridoren som leder inn til resten av utstillingsrommene.

Tar man videre til venstre kommer man inn til den delen av

utstillingen hvor Slettemark er stilt ut. Her var det til sammen stilt ut 13 objekter. Dette var en kombinasjon av installasjoner, skulpturer og bilder. Deretter følger utstillingsrommet der Torsheims kunst er stilt ut. Rommet er større enn det vi nettopp forlot, og i enden av rommet er det høye vinduer som gir rommet naturlig lys. Rommet føles svært åpent, men samtidig finnes det lettvegger fullpakket med Torsheims bilder (*vist under*<sup>342</sup>). Det var til sammen 34 av Torsheims verk, hvor 21 av dem kom fra hans private eie, og resten fra Sogn og Fjordane Kunstmuseums samling. Bildene var en blanding av nyere og eldre arbeider. Dette var nærmere bestemt en miks av litografier, tegninger og akvareller. Men rommet gav samtidig også plass til Eikaas' 35 verker.

Men nå skal jeg se nærmere på representasjonen av Torsheim i dette rommet. Utstillingen viste blant andre "Susanna frå Sunnfjord", "V for Vestlendingen" og "Norsk mannen". Men det var også nyere bilder å finne, som for eksempel "Guri og Mallas revolusjon" (1991) "Hjerneforsk" (2009) og "Sexolog i arbeid" (2011). I "Guri og Mallas revolusjon" kan vi se to kvinner i strek-figur format. Den fremste kvinnen har frodige former, krøllete hår og et lurt smil om munnen. Kvinnen bak blir for det meste dekket av figuren foran. Hun har stritt hår og et stramt, strengt ansiktsuttrykk. Hun ser med et skeptisk blikk mot kvinnen i forgrunnen. Midt mellom dem er det tegnet en rød strek som ligner en lang arm formet med en knyttneve opp mot luften. Største delen av bildene er som nevnt, fra hans egen private samling. Et utvalg av disse var blant annet "Teologisk konflikt II" (1967), "Kampen held fram" (1983), "Nedkomsten" (1972),



"*Sjømannens drøm*" (1967) og "*Mjuk mann*" (1979). Sistnevnte er en kjent 1970-talls stereotypi: den myke mann, altså "den nye rasen" av menn som blomstret opp under det kunstneren selv oppfatter som en svært rolle-forvirrende periode. Han framstiller disse mennene slik at de ligner på sauer, omringet av skjegg og krøller i en pølse-aktig form. Og som kjent for sin kunst-politiske bakgrunn, kommer det ikke som en overraskelse at flere av de utvalgte bildene er tematisert slik, som for eksempel "*Nedkomsten*" og "*Mjuk mann*".

Men det er også andre sider av Torsheim som kommer fram. Noe fra hans personlige side var å se skinne gjennom i hans "*Sjømannens drøm*". Torsheim arbeidet nemlig til sjøs i 1956, og det var en periode i hans liv han selv sier han aldri vil glemme<sup>343</sup>. Det var mange år etter dette at han begynte å male disse motivene inspirert fra hans tid på sjøen – store drømmeaktige skip og svevende, formfulle kvinner med store lepper og øyner, uten hender og føtter<sup>344</sup> - ble en framstilling av hans minner fra den tiden. Disse kvinnene kalte han for "*Sjømannsdraum*" I, II, III, IV og V<sup>345</sup>. "*Teologisk konflikt II*" og "*Kampen held fram*", som begge var fra hans private samling, er også interessant å se på som tatt fra noe som har stått kunstneren nært. I "*Teologisk konflikt II*" framstilles en prest i frontalperspektiv. Han folder hendene sine over et kors han har om halsen og foran han ligger en åpen bibel med en knyttneve stikkende opp. Opp og ut fra prestens hode står det en naken, formfull kvinnekropp. Prestens runde, strenge øyner stirrer direkte mot betrakteren. Dette intense blikket, hans rette formale linjer og forenklede struktur bærer et preg av noe dystert. I "*Kampen held fram*" ser vi gud og djevelen bryte håndbak over jordkloden med tre raketter rettet mot kloden. Med et bilde av et dødningehode på djevelens side og et hjerte og kors på guds side, er det tydelig en kamp mellom det gode og det vonde. Torsheim ble oppdratt i et stengt kristent hjem, men for ham var ikke det nødvendigvis en positiv opplevelse, slik vi har sett. Sele utdyper det slik at Torsheim fryktet å brenne i "ildsjøen", og at han i kirken om søndagene var livredd for å banne, men alt han kunne høre i hodet var "faenfaenfaenfaen"<sup>346</sup>. De religiøse elementene Torsheim her framstiller kan leses som et bilde av hans mange minner og meninger om temaet.

Med dette får vi her på Eikaasgalleriet en smakebit og innblikk i hans personlige erfaringer med et "torsheimsk" preg. I følger kurator Urdal er Torsheims kunst som utstilt her, å forstå som "skjelvinger i sinnet og i samfunnsgrunnen"<sup>347</sup>. Jeg

vil si meg enig i kurators uttalelse. Utvalget av Torsheims bilder representerer tema som politisk og kulturelt sett er og var sterkt gjeldende i samfunnet, men også for han selv. Og Torsheim har tatt i bruk både sine personlige erfaringer og generelle reaksjoner fra samfunnet i en sammensetting av provoserende og til tider humoristisk framstilling. Variasjonen av Torsheims bilder viser til hans allsidighet som billedkunstner, både som provokatør og som samfunnsbevisst. Men hvorfor stilles så Torsheim ut sammen med Slettemark og Eikaas?

Det er ikke første gang kunstnerne blir stilt ut sammen på Eikaasgalleriet. ”*Tilbords*” var deres første fellesutstilling, og denne ble holdt i 2001. I en artikkel i Aftenposten 10. juni samme år ble det sagt:

*Gå ikke glipp av galskapen i Jølster når det tre Sunnfjord-kunstnerne Kjartan Slettemark, Oddvar Torsheim og Ludvig Eikaas stiller ut i Eikaasgalleriet i sommer. De viser kunst i ulike teknikker, men har til felles at de skaper arbeider med et surrealistisk, meningssterkt og humoristisk preg<sup>348</sup>.*

Vi ser igjen her, 16 år før ”*Med skjemt og vet*”, at det legges et fokus på hva de tre kunstnerne har til felles med deres ulike teknikker tatt i betraktning. Og som tilbake da er det også nå, fellestrekk som humor, mot, mening og galskap<sup>349</sup> som dukker opp i omtalen om dem. I starten av diskusjonen rundt denne utstillingen ble det lagt fram en kommentar fra Urdal, hvor han belyser hva museet ønsket å fremme i 2017: likheten mellom kunstnerne, til tross for ulikheter i uttrykk og tema. Hva er så likheten mellom dem?

Harald Flor er en av dem som også anerkjenner samarbeidet og likhetene mellom Slettemark, Eikaas og Torsheim. Han påpeker deres særegenhet og originalitet: ”Lik Eikaas har han [Torsheim] sans for den slående metaforen – Carter som nøtteknekker, Kissinger som fredsdue<sup>350</sup>”. Videre fortsetter han: ”I København for 22 år siden medvirket de [Slettemark og Torsheim] til den hurlumheien som den såkalte ”Protest-biennalen” skapte i regi av uromomentet Jens Jørgen Thorsen<sup>351</sup>”. Torsheim uttrykker det selv slik at det største fellestrekket de har er at de alle i bunn er Sunnfjordinger<sup>352</sup>. Noe som også vektlegges i utstillingens tittel – ”tre folkekjære sunnfjordingar”. Urdal derimot, forteller det i intervju med NRK at: ”De er fra Sunnfjord. Men det er ikke det viktigste. De hadde vært kunstnere uansett hvor de hadde kommet fra<sup>353</sup>”.

Begrepet ”kunstnertrioen” er nesten blitt som et kjennetegn i litteraturen om de tre<sup>354</sup>, og deres vestnorske bakgrunn blir som et hovedpoeng som understrekes i omtalen om dem. Men hvorfor det? ”Folkekjære” og ”sunnfjordinger” er begreper som assosieres med kunstnerne. Torsheim understreker at det er den ”sunnfjordiske” naturen som knytter Eikaas, Slettemark og han selv, sammen: ”Det er noe med naturen [i Sunnfjord]. Den kommer ofte til uttrykk i folk. Fjordlandskapet ligger dypt i deg. Det ligger en trygghet i det<sup>355</sup>”. Torsheim og Eikaas er begge kunstnere som blir inspirert av det lokale miljøet og som bruker dette som motiv i sine bilder. Betrakteren kan gjerne oppleve å føle seg ”hjemme” i et slikt verk, og med dette kjenne på tryggheten som Torsheim nevnte ovenfor. Slettemark er i større grad kjent for å ta i bruk tema og motiv i sin kunst som er mer inspirert av det internasjonale miljøet. Med inspirasjon fra utenlandsk politikk, ble blant annet tidligere amerikansk president Richard Nixon under Watergate-skandalen og hendelser fra Vietnamkrigen, eksempler på slike internasjonale tema.

Med et rask blikk over kunstnerens verk og med viten om deres bakgrunn fra Sunnfjord, kan vi enkelt si oss enig med at det finnes likheter. Men får vi et grundigere innblikk i deres kunsthistoriske bakgrunn vil vi se at det også er snakk om fellestrekk på et bredere spekter. Deres kunstneriske praksis besto av eksperimentering med en hel del ulike teknikker, materialer og stiler som maleri, performance, skulptur og grafikk. I boken ”*Ludvig Eikaas*” omtaler kurator Frode Sandvik Eikaas både som surrealist og ny-dadaist: ”På en mer fundamental måte enn andre kunstnere i hans krets, hvorav flere gjennomgikk en surrealistisk fase i slutten av 1940-årene, kan Eikaas sies å ha gjort dette til en varig grunnholdning<sup>356</sup>”.

I Sandviks analyse av Eikaas’ verk ”*Faber No.2*” (1974) setter han bruken av Eikaas’ metode opp mot ny-dadaistisk og igjen surrealistisk tradisjon:

*I sin sammenblanding av høyt og lavt føyer verket seg inn i en ny-dadaistisk tendens i Eikaas kunst, uten at valget av materiale nødvendigvis peker i retning av anti-kunst. Eikaas ser ut til å ha en egen hengivenhet til for de såkalt lave materialene – gips, isopor, pappmasjé, hønsenetting o.l. Det er slik sett en underlig samhörighet mellom formatet og Eikaas’ kjærlihetserklæring til den hverdagslige blyanten<sup>357</sup>.*



Sandvik uttalelser understreker hvordan Eikaas' arbeid med ulike materialer og uttrykksmåter ligner dem fra fortidens surrealister og dadaister. Og interessant nok er dette noe vi kan kjenne igjen hos disse tre kunstnerne på Eikaasgalleriet.

Til slutt blir også Eikaas stilt i lys av popkunsten:

*Mange av Eikaas' interesser på seksti- og syttitallet sammenfaller med popkunstens: fascinasjonen for massemedienes bilder og folk i fokus, dragningen mot industrielle materialer – fra hardplast og polyester til aluminium -, og den særegne kombinasjonen av umiddelbar, bred appell og "høykulturell" innforståthet<sup>358</sup>.*

Denne fascinasjonen og inspirasjonen fra popkunsten er noe som også har vært viktig for Torsheim<sup>359</sup> i hans produksjon. Disse påstandene fra Sandvik peker på en direkte likhet mellom de to kunstnerne. Kunsthistoriker Inger Eri er også en av dem som ser på Eikaas som "en sann dadaist<sup>360</sup>", og hun mener at Eikaas' sjangeroverskridende måter å arbeide på kan minne om Slettemark: "Tendering av det umulige som kommer til syne i kunsten, fremstår som helt selvsagt hos dem begge<sup>361</sup>".

Det er ikke å se bort fra at Eikaas var en avantgardist, og en kan gjerne tenke at han som en foregangsmann i lys av deres felles eksperimentelle estetiske praksis. Slettemark, Torsheim og Eikaas arbeidet (og arbeider enda), alle på et bredt spekter. Eksperimentering, anti-autoritære holdninger, surrealistiske tendenser, politiske statements og sjangeroverskridelser er noe som beskriver deres verk og uttrykksmåter. Slettemark lik Eikaas arbeidet med skulpturer og bruksobjekter i sin kunst, som kjent fra dada og surrealismen. Torsheim, som vi har sett, har hovedsakelig uttrykket sine inspirasjoner fra dada, surrealismen og popkunsten<sup>362</sup> i media, i poesien og på bildeflaten. Får vi så tak i disse kunsthistoriske fellestrekkene i utstillingen på Eikaasgalleriet?

Fellestrekkene kan være noe vanskelig å gripe på utstillingen. Her vil jeg gå tilbake til noe som ble tatt opp i diskusjonen rundt utstillingen "Bergensavantgarden". Det oppleves også her på "Med skjemt og vet" at det kreves en viss forkunnskap om kunstnerens bakgrunn for å kunne oppfatte helheten av utstillingen. Og som vi så i "Bergensavantgarden" var videoen i starten den eneste måten vi ble ordentlig introdusert for kunstnerne og deres formål. Videoen i starten av utstillingen her er også en god måte å sette et ansikt på kunstnerne. Men det mangler igjen også både undertekst og lyd på et annet språk, det samme gjelder også

visdomsordene skrevet på veggene. Museet har ikke foreslått noe spesifikk målgruppe for utstillingen, men et fullstendig inntrykk av kunstnerne kan risikeres å ikke bli oppfattet om det språklige ikke blir forstått. I sammenheng med kunstneres surrealistiske bakgrunn skal det kanskje ikke være nødvendig for slik forståelse, og en kunne gjerne satt pris på denne måten museet gikk fram på, om dette var bevisst. Men det var ingenting som tydet på at utstillingen var lagt opp til å være en surrealistisk utstilling. I kommentaren, nevnt tidligere, om deres første fellesutstilling ”*Til bords*”, var det i det minste påpekt at en kunne oppleve kunst fra kunstnere som til felles arbeidet med et surrealistisk preg. Noe slik informasjon eller antydning til kunstneres forhold til den surrealistiske estetikken, er ikke å finne i forbindelse til ”*Med skjemt og vet*”. Jeg opplever dette som noe underlig da dette er noe som er bemerkelsesverdig og interessant med deres arbeid.

Selv om det ikke understrekes at utstillingen tar utgangspunkt i kunstneres ”sunnfjordiske” bakgrunn, er det nok grunnlag for å ta dette i betraktning. Urdal antyder på galleriets nettside at kunstneres arbeid er viktig for de lokale: ”For oss herifra er de og deres arbeid en del av selvbildet<sup>363</sup>”. Lokalt publikum kan gjerne oppfatte det som en selvfølge at disse tre igjen har en fellesutstilling på Eikaasgalleriet, da kunstneres bakgrunn som sunnfjordinger er kjent for flere av dem. Dette er ikke tilfellet for alle besøkende. En risiko med dette kan være at utstillingens formål og hensikt blir snevret inn til et utvalgt publikum, og muligheten for å vokse i et mer internasjonalt kunstmiljø vil være vanskeligere.

Til forskjell fra ”*Bergensavantgarden*” i Bergen, blir ”*Med skjemt og vet*” i en klart større grad dekket i norske media. Dette gir selvsagt Torsheim og galleriet mer publisitet og en større plattform til å dele sine tanker og forventninger til utstillingen. Torsheim har stilt opp i media flere steder, blant annet i NRK. I forkant av åpningen fortalte han til NRK at han gruet seg, men at det er veldig kjekt når det først kommer opp på veggen<sup>364</sup>. Som den eneste igjen av kunstnertrioen har Torsheim den åpenlyse muligheten til å promotere seg selv og sin kunst. Og som diskutert i tidligere kapittel<sup>365</sup> er ikke Torsheim sjenert foran kamera.

I starten av dette kapittelet stilte jeg spørsmål til oppmerksomheten rundt hans kunst og hvordan den nå så plutselig virker å vekke mer oppsikt. Muligheten til promotering og hans rolle i media, har klart bidratt til den økende interessen og

oppmerksomheten rundt kunstneren. Men får vi et svar på hvem Torsheim er når vi drar på ”*Med skjemt og vet*”?

Som enkeltkunstner blir ikke Torsheim framstilt i lys av noe annet enn som billedkunstner – fra Vestlandet vel og merke. Og dette gjøres riktignok på en svært overbevisende måte, da bildene er mangfoldige og utstillingen er svært ryddig og oversiktlig. Hans utvalg bilder fra sin personlige samling kan også si noe om hvordan han ønsker å framstille seg selv som kunstner. Bildene fra hans samling som er blitt omtalt her, gir iallfall et inntrykk av at han vil vise til minnerike perioder i sitt liv som har påvirket ham på ulike måter. Dette viser oss en sårbar side, samtidig som det sier noe om hans egenskap til å være uredd og ”rett på sak”. Men jeg savner framstillingen av Torsheim som en multimedial kunstner. I Slettemarks utstillingsrom ser vi en variasjon av objekter – både bilder og skulpturer – noe som skaper en forståelse for hans allsidighet som kunstner. Det finnes riktignok en variasjon av litografi, tegninger og akvareller fra Torsheim, med ulike tema som politikk, miljø, samfunn og natur, men hans multimediale talent blekner derimot i forhold til det vi ser av Slettemark. Dette er noe skuffende da Urdal selv påpekte at ett av utstillingens formål nettopp var å vise til kunstnernes ulike uttrykk.

Utstillingens intensjon var å representere en fellesutstilling, og det var nettopp det den gjorde. Det oppleves også en slags underliggende vektlegging av deres ”sunnfjordiske” forbindelser. Noe informasjon om deres kunstnerbakgrunn, både som politiske og surrealistiske kunstnere, kunne vært formålstjenlig å ha i utstillingsrommet, gjerne i form av en veggtekst eller brosjyre. Som en fellesutstilling vil slik informasjon kunne hjelpe å sette hver enkeltkunstners objekter i en tydeligere kontekst og det vil også gi en bedre forståelse for hvorfor de blir stilt ut sammen. Slettemarks kunst er den eneste som på galleriets nettside omtales som politisk og provoserende<sup>366</sup>. Dette er også noe skuffende da Torsheims bakgrunn som både politisk og som provokatør – noe man får en smakebit av på ”*Bergensavantgarden*” – er en del av hans kunstneriske praksis og som da sier noe om hvem han er som kunstner.

#### ”Oddvar Torsheim - Litografi 1960-90 tallet”

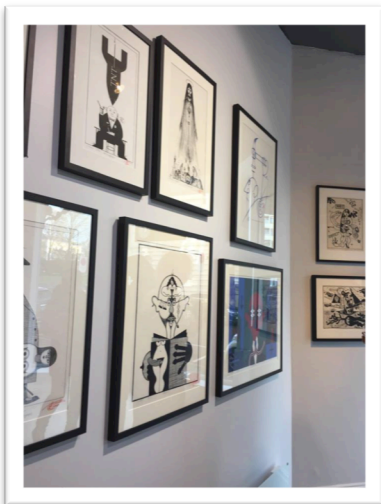
Den siste utstillingen jeg har valgt ut er ”*Oddvar Torsheim - Litografi 1960-90 tallet*”. Denne ble vist i Galleri Briskeby i Oslo. Galleri Briskeby er plassert i Riddelvolds plass, altså så å si midt i Oslo sentrum. Galleriet, som drives av Line Harr

Skagestad, ble etablert i 2005. I følge nettsiden er målsetningene bak dette galleriet å vise bredden innen norsk samtidsgrafikk<sup>367</sup>. Valget av Torsheim begrunnes på følgende måte på galleriets Facebook-side:

*Gjennom denne utstillingen ser vi inspirasjonen fra 60-tallets amerikanske popkunst, som han stiftet bekjentskap med da han så en utstilling med vestlandskollegene Arvid Eikevik, Per Kleiva og Ørnulf Opdahl i København. Vi ser også historiske perspektiver, fra 70-tallets kvinnefrigjøring og nei til kapitalisme, 80-tallets ”myke mann”, jappetid og videre inn i 90-tallet<sup>368</sup>.*

Denne uttalelsen gir oss et klart inntrykk av at det er den politiske siden av Torsheim som skal presenteres. Dette er interessant da det stiller hans kunst fra 1960 - 90-tallet opp mot dagens politiske klima. Er det noe utstillingen ønsker å vektlegge, så er det Torsheims aktualitet. Dette kan vi også se gjennom verkene som er valgt ut. Verkene som er utstilt tar for seg tema som politikk, feminisme, bibelreferanser og natur-og miljø problematikk. Og som skrevet på galleriets Facebook side, har flere av disse fått en ny aktualitet i dagens politiske klima<sup>369</sup>. En beundrer av Torsheim sier det også i intervju med Firda at: ”Kunsten hans er like aktuell i dag som den var da han lagde den for flere 10-år siden<sup>370</sup>”. Men nå vil jeg se nærmere på utstillingen.

Skagestad informerer meg kort om prosessen fremover mot åpningen av utstillingen: Samarbeidet besto mellom Torsheim selv, hans datter Jorunn Torsheim, Janne Leithe (fra Sogn og Fjordane Kunstmuseum), og hun selv. Sammen kalte de seg for ”Team Torsheim<sup>371</sup>”. Det var et ønske om å sette i gang en utstilling allerede for 8 år siden, forteller Skagestad, men at Torsheim den gang ikke hadde kapasitet<sup>372</sup>. Det



ble da noen år seinere bestemt at det skulle settes opp en utstilling i anledning til hans 80-årsbursdag, som da var i 2018.

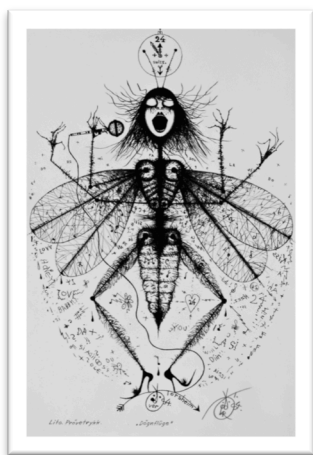
Galleriet har to utstillingsrom som kontinuerlig viser separat- eller kollektivutstillinger. Det første rommet i galleriet inneholder 34 av Torsheims verker (*vist til venstre<sup>373</sup>*). Utvalget av bilder ble plukket ut i samråd mellom Torsheim, hans datter, Skagestad

og Leithe, og Skagestad understreker at det var viktig for henne å representere verker fra ulike perioder i hans kunstnerskap, fra den perioden han lagde grafikk (altså 1960 – 90-tallet)<sup>374</sup>.

I en pressemelding i forbindelse med ”*Litografi 1960 – 90 tallet*” ble det beskrevet hva som er ”typisk” Torsheim:

*Typisk for Oddvar Torsheim er det tilsynelatende enkle uttrykket, med sin klisjéklare form, som rommer skarpe observasjoner av miljø, feminisme, bibelreferanser og politikk: Den sosiale kamuflasjonen som faller, kvinnen som tar innersvingen på mannen, eller menn på følekurs<sup>375</sup>.*

Denne uttalelsen påpeker mye av det som kjennetegner Torsheims kunst. Det er ikke



en dekkende beskrivelse av Torsheims estetiske praksis, men den gir en god beskrivelse av nettopp hva det er som blir vist på veggene på Galleri Briskeby.

På utstillinger ser vi blant annet ”*Kvinne m/ appelsinhud*”, ”*Politisk snikkar*” (1991), ”*Frukostegget*” (1971), ”*Likestilt*” (1983) og ”*Døgnflue*” (1984) (*vist til venstre*<sup>376</sup>). Vi finner også

”*Pornonassis*” (1971) (*vist under*<sup>377</sup>). I sistnevnte framstilles en mann i frontalperspektiv som leser i et pornografisk magasin. Brillene hans er i samme form

som en klessnor, hvor det på hver side av øynene hans henger kvinneundertøy. På innsiden av hodet hans sitter en formfull, naken kvinne med beina spredt. Bildet viser til den stereotypiske mannen som reduserer det kvinnelige kjønn til objekt. Dette er et



tema som fortsatt i dag er svært aktuelt. Selv har Torsheim referert til ”*Pornonassis*” som en mann som ser på kvinner som andre ser på papirlommetørkler: som bruk og kast<sup>378</sup>. ”*Døgnflue*” – som også er å finne i hans bok ”*Svarte kvitingar i 80-åra*” – viser en sangerinne som er tynn som en strek. Kvinnen har vinger, fire armer og en kropp formet som en flue. Torsheim gjør igjen her et spill mellom ord og bilde.

Tittelen kan gi en illusjon av at kvinnen på bildet er en pop-stjerne med sin "15 minute of fame", hvor hennes drøm om berømmelse forsvinner like fort som den oppstår. Det kan også være en referanse til hvordan forventningene rundt kvinnekroppen skal være i media. Dette er også et tema som absolutt er like aktuelt i dag som det var for 30-år siden. Hvilket bilde skapes så av Torsheims kunst på Galleri Briskeby?

Atmosfæren på Galleri Briskeby er mer sofistikert og urbant enn de øvrige utstillingskontekstene som til nå er blitt diskutert. Galleriet beskriver også seg selv som "Eksklusivt og tilgjengelig på samme tid" - et sted der det "stilles det høye krav til kvalitet samtidig som dørterskelen er lav<sup>579</sup>". Beskrivelsene av galleriet er på mange måter passende for Torsheims kunst, da den absolutt er av høy kvalitet men også svært tilgjengelig på samme tid. Galleriet gir i likhet med Eikaasgalleriet en bred plass til Torsheims kunst, og det er stilt ut like mange bilder her som på "*Med skjemt og vet*". På Galleri Briskeby finner vi "*Norsk mannen*", "*Satan på Kino*" (1971), "*Den flygende Hollender*" (1985) og "*Frå min hybel på Bloksberg*" (1971) som også var stilt ut på Eikaasgalleriet. Men variasjonen av uttrykk og metode er selvsagt mindre på Galleri Briskeby, da fokuset her har vært både innsnevret til en spesifikk periode og til litografi. Bildet som skapes av Torsheim er mer av den politiske typen i dette tilfellet. Men utstillingen skaper også et bilde av en seriøs kunstner. Her vikes det mer bort fra "galningen" Torsheim, og en er mer opptatt av å fremme en periode av hans kunstnerskap som setter han i lys som en respektert kunstner. Det vises som nevnt et redusert utvalg av Torsheims uttrykksmåter og det vises ikke til kunstnerens multimediale talent. Men i forkant av utstillingen er det blitt tydelig opplyst hva som er utstillingens formål. "*Litografi – 1960 – 90 tallet*" hadde som intensjon å vise den litografiske og politiske siden av Torsheim, noe som de har klart å gjøre på en oversiktlig måte.

I likhet til "*Bergensavantgarden*" og "*Med skjemt og vet*" er det også her mangel på veggtekster og annen beskrivende tekst. Informasjon om Torsheim og hans kunstneriske bakgrunn kunne gjerne vært mer tilgjengelig, men det oppleves ikke som en like stor nødvendighet som i tidligere utstillingskontekster. Hvor det tidligere har vært hans kunst presentert i forbindelse med enten andre kunstnere eller andre kunstpolitiske hendelser, har det vært et større behov for å kunne danne en forståelsesramme rundt hans plass i utstillingsrommet. Men da Torsheim her blir

representert som enkeltkunstner, er det noe enklere å gripe konteksten. Den performative siden av Torsheim var vi som var på åpningen så heldig å få oppleve. Mot avslutningen av åpningen opptrer og synger han for full hals og lager flott melodi med munnspeilet sitt – en live-opptredenen som kunne minne om hans opptredenen på *Norske Talenter*. Men dette vil ikke senere gjester få oppleve. Utstillingen på Galleri Briskeby ble iallfall en stor suksess. I følge Skagestad var det rundt 400 mennesker tilstede<sup>380</sup>, og nesten alle verkene ble solgt.

Som nevnt tidligere har Torsheims selveksponering i media hatt en signifikant rolle i spredningen av hans navn og rykte. Men den oppmerksomheten som er oppstått rundt kunstneren den siste tiden, kommer også fra hans kontinuerlige aktualitet. Hans stil og tematikk går ikke ut på dato, og det yngre publikum kan i dag relatere til den politikk- og samfunns problematikken Torheim framstiller, slik som også den eldre generasjonen kunne både da kunsten ble laget og i dag.

Torsheim framstilles her i mer moderne og urbane omgivelser. Det er forfriskende å se hans verk stilt ut i konteksten. Ikke minst er det interessant å se en utstilling hvor Torsheim som enkeltkunstner er fokuset. Ingen over og ingen under. Det er en plass hans kunst fortjener å være.

”Walk of Fame”, ”Psykologhunden” i Nøstegaten, ”Storm” og Scandic Sunnfjord

Nå vil jeg gå utenfor museene og galleriene. Hva kan vi finne av Torsheim utenfor den institusjonelle kunstverdenen? Og har det noen effekt på hans kunstneriske rykte?

Bergen er Torsheims favoritt by<sup>381</sup>, og Bergen elsker Torsheim! I 2015 fikk Bergen sin egen ”Walk of Fame” i Nøstegaten, lignende Hollywood Walk of Fame, men i en mye mindre variant. Her hylles flere kjente nordmenn, som blant andre statsminister Erna Solberg, forfatter Kim Friele og sanger Jan Eggum. Det var i 2016 at Torsheim fikk sin egen stjerne. Spøkefullt sier han til Bergensavisen at ”Når jeg først skal bli tråkket på, så må det jo være i Bergen<sup>382</sup>”. Men Nøstegaten prydes av mer enn Torsheims stjerne.

I 2014 fikk Torsheims ”*Hunden til psykologen*” sitt hjem i Nøstegaten (*vist under*<sup>383</sup>). Dette er et kjent motiv Torsheim har tatt i bruk flere ganger i sin estetiske praksis. I oppblåst format er den nå plassert rett ved en av de travleste hovedveiene i Bergen. ”*Hunden til psykologen*” er en hund av rasen dacsh. Hunden er todimensjonal, sett fra siden. Midt på den lange kroppen er det en stor knute og på



innsiden av hodet finner vi et lite spørsmålstegn. Torsheim har tatt i bruk knuten som et element i flere av sine bilder. Som nevnt sammenligner han disse knutene med sorg og forteller det at sorgen er som å ha knuter over hele kroppen<sup>384</sup>.

Opprinnelig var denne hunden plassert på Torsheims hjemsted i Førde. Da den ble tatt ned var det mange innbyggere i Førde som protesterte. Hunden ble godt mottatt og var godt likt av de fleste. Tidligere direktør for Sogn og Fjordane kunstmuseum, Morten Johan Svendsen, uttalte det slik til lokal avisen Firda at: ”Jeg og resten av museet syntes òg den er veldig fin. Men innbyggerne må forstå at dette ikke er et kunstverk, men et reklamestunt. Det var aldri meningen at hunden skulle stå der permanent<sup>385</sup>”. Med dette ble den tatt ned, men svært godt mottatt i Bergen.

Vi holder oss fortsatt i Bergen, og nå til restauranten *Stormkjøkken & bar* som holder til midt i sentrum. Restauranten er pyntet med over 30 Torsheim-bilder, og de er alle spreke i farger og store i størrelse. Bildene er en blanding av typiske, kjente Torsheim verk og også noen upubliserte<sup>386</sup>. Vi finner de kjente ”*Kvinne m/ appelsinhud*”, ”*Feminin-år*” og ”*V, for Vestlending*” som alle er blitt vist til i avhandlingen. Eier av restauranten Sølvi Rolland forteller til avisen Firda at hun elsker kunsten til Oddvar Torsheim, og at han sto på førsteplass på listen over kunstnere hun ville samarbeide med<sup>387</sup>. Torsheim var selv også svært fornøyd med resultatet, og forteller at: ”Det er spennende å få en egen utstilling midt i Bergen. Dette er jo midt i smørøyet<sup>388</sup>”. I Bergen er Torsheim blitt godt tatt i mot med sin kunst i det åpne rom. Men han er også å finne utenfor Bergen.

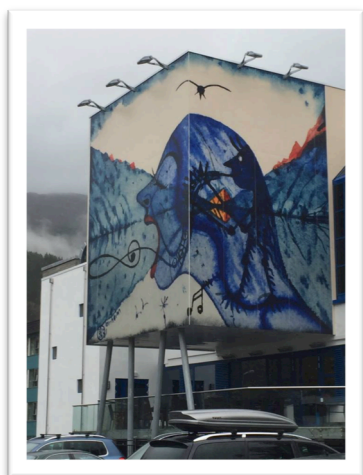


Kunstneren arbeider og bor i Førde, og dette kan vi fort merke om vi tar turen innom Scandic Sunnfjord Hotell i Førde. Besøker man hotellet skal du ikke se bort i fra at kunstneren selv er tilstede. Da jeg var på besøk fortalte personalet meg at den smilende og trivelige Torsheim nesten



daglig er innom. Selv forteller han at han her kan sitte og få inspirasjon fra både folk og fe, også fra de hyggelige menneskene som arbeider i resepsjonen<sup>389</sup>. Torsheim har også fått sin egen etasje – ”Torsheim etasjen” – hvor veggene i de lange korridorene er dekorert med hans bilder (*vist over*<sup>390</sup>). Også i hotellets restaurant har han et eget reservert bord. Det er som å gå inn i en ”torsheimsk” verden av kunst.

Men det er ikke bare innsiden av hotellet som prydes av hans verk. På utsiden finner vi hans motiv ”Siri syng fjordblues” (*vist under*<sup>391</sup>). Bildet dekker over 12x6 meter av hotellets utside. Motivet er en kvinne med knall røde lepper i forgrunnen sett fra siden. Bakgrunnen er landskap, med fjell, fjord og himmel. Ut av kvinnens munn flyter det en g-nøkkel. Noten er festet til en saksofon som spilles av en djevel-aktig figur. Figuren er plassert inne i hodet til kvinnen. Synger hun djevleske toner? Bildet er for det meste dekket av en skarp blå farge, og motivet bærer et preg av mystikk.



Torsheims verk blir godt mottatt av innbyggerne i Førde. Men det er ikke alle som ser det på samme måte. Psykolog og frilansjournalist Olav Kendal og lektor Vidar Haugen er to av dem som stiller seg kritisk til Torsheims verk. Haugen legger blant annet fram til lokal avisen Firda at Torsheim kunst er ”kunstvrøl”, og at Torsheim tar glansen fra flere store kunstnere fra Sogn og Fjordane, som Astrup og Eikaas<sup>392</sup>. Kendal påstår at Torsheims kunst er platt, ikke dyp og ikke humoristisk og at ”småsteder som

Førde hauser opp middelmådighet fordi de har mindreverdighets-kompleks eller manglende evne til å se seg selv utenfra<sup>393</sup>”. Selv bryr ikke Torsheim seg stort om denne kritikken og forteller til Firda at han har hørt alt mulig før, og tar seg ikke nær av det<sup>394</sup>.

#### Hvordan blir Torsheim representert?

Gjennom ”Bergensavantgarden”, ”Med skjemt og vet” og ”Litografi 1960-90 tallet”, har jeg nå diskutert noen av de ulike måtene Torsheims kunst har blitt representert på museet, og også i det åpne rom.

På Kode blir Torsheims kunst noe beskjedent framstilt. Ut i fra det som er blitt diskutert i tidligere kapitler, var hans deltagelse og bidrag til utstillingene på

1960-tallet, som ”*Bergensavantgarden*” tar for seg, større enn hva vi blir informert om på utstillingen i dag. Men selv om vi ikke blir ordentlig kjent med Torsheims kunstnerskap, får vi et innblikk i hans bakgrunn. Dette kan være med på å danne en forståelse for hvem han var da han startet som ung kunstner, og hvordan dette kan ha påvirket hans kunstnerskap i dag.

På Eikaasgalleriet vises et større utvalg av Torsheims verk. Utstillingen gir klart mer plass til Torsheim, og variasjonen mellom ulike teknikker og forskjellige tidsperioder er større enn i tidligere utstillingskontekst. Den bisarre videoen ”*Paliflimpen*” spilles også her slik som på ”*Bergensavantgarden*”. Filmen er det eneste elementet i utstillingene som viser til Torsheim som mer enn en billedkunstner. Men dette er ikke noe som blir framhevet på noen måte, og denne siden av Torsheim blir i største del satt til side. Et annet interessant punkt med ”*Med skjemt og vet*”, er Torsheims utvalg av bilder fra hans private eie. Disse kan si noe om hvordan kunstneren selv ønsker å presentere seg selv og gi publikum et innblikk i hans personlige liv.

På Galleri Briskeby finner vi en aktuell og politisk Torsheim. Presentert som enkeltkunstner gjør at ingen andre elementer behøver å stjele publikums fokus, og hans arbeid får oppmerksomheten den fortjener. Men utstillingen er begrenset både til én periode og til litografi, så Torsheim som en allsidig, multimedial kunstner, er igjen, noe som forsvinner.

Å se Torsheim i det åpne rom og utenfor kunstinstitusjonen sier også noe om hans sosiale posisjon. Det folkekjære i Torsheim gjenspeiles i dette, i hvordan han deler sin kunst med alle og enhver som måtte gå forbi. Han ønsker å bli vist fram, og han vises fram med stolthet og respekt. Dette kan også sees på som en måte å promotere seg selv, fra Torsheims side, men det er også – som vi har sett – et sterkt ønske om å samarbeide med ham eller å få stille han ut.

Stempelet ”raringen” som Torsheim har fått gjennom tidene, er kanskje nettopp blitt til fordi Torsheim som surrealist eller performance-kunstner ikke blir omtalt i stor nok grad. Til tross for mer oppmerksomhet rundt hans kunst i dag, er dette likevel noe som ikke er å se i de diskuterte utstillingene. Noen felles elementer vi ser gjennom ”*Bergensvantgarden*”, ”*Med skjemt og vet*” og ”*Litografi 1960-90 tallet*” er at Torsheim blir riktig nok framstilt som en seriøs og dyktig kunstner, men det er ikke nødvendigvis slik at vi føler vi blir betydelig bedre kjent med hans

kunstnerskap eller hvem han egentlig er som kunstner. Det kreves en viss forkunnskap om han. En mangel på kontekstualisering og beskrivende informasjon i utstillingene, gjør at Torsheim brede kunstnerskap og alle de ulike sidene av hans produksjon faller fra. Bakgrunnen som en rebelsk kunstner i Bergen og hans surrealistiske og dadaistiske tendenser, slik som vi fant felles for kunstnerne på Eikaasgalleriet for eksempel, er noe som burde bli framhevet tydeligere. Dette ukonvensjonelle og multimediale ved Torsheims estetiske praksis er sider ved hans produksjon som jeg mener er viktig å kjenne. Med kjennskap til dette vil en leter kunne få en bedre forståelse for hvem han er, og å kunne plassere han i en kunsthistorisk kontekst vil også bli enklere.

### Avslutning

Innledningsvis i denne avhandlingen beskrev jeg hvordan og hvorfor jeg har opplevet det som er skrevet om Torsheims kunst som noe begrenset. For det første har den eksisterende litteraturen i stor grad vektlagt det biografiske. For det andre har den på en endimensjonal måte karakterisert Torsheim som en politisk orientert popkunstner. For det tredje underkommuniserer den det multimediale aspektet i hans kunst – og forbindelsen til avantgardebevegelsene dada og surrealisme mangler en omfattende diskusjon.

Jeg har derfor forsøkt å ta for meg Torsheims estetiske praksis med en vektlegging på det multimediale – å fremme den store spennvidden i hans produksjon – og også fokusert på de kunsthistoriske kontekstene. Med andre ord: jeg har valgt å se på ham som en multimedial vestlandssurrealist. Denne argumentasjonen har jeg forsøkt å underbygge på følgende måte:

I kapittel 2 startet jeg ved å gjøre en nærlesning av Sele og Eltons biografiske tekster. Disse tekstene er i stor grad representative for det syn som fremmes om Torsheim også i andre tekster. Jeg har vist hvordan både Sele og Elton trekker forbindelser mellom kunst og liv ved å se Torsheims kunst forhold til det religiøse miljøet i hans barndom og til tiden han tilbragte i København som ung, hvor han tilsynelatende oppdaget popkunsten. Det som derimot blir borte i et slikt perspektiv er de større historiske kontekstene og det multimediale aspektet ved hans kunstneriske praksis. Det er nærmest utelukkende hans billedkunst som trekkes fram i denne

sammenhengen. Torsheim som billedkunstner dominerer, og den performative siden av hans produksjon blir svært lite omtalt.

Siden forståelsen av Torsheim som popkunst synes å være sterkt utbredt i litteraturen, har jeg i kapittel 3 forsøkt å ta denne lesningen på alvor. Dette fordi Torsheim som nevnt ofte omtales som en pop-inspirert kunstner i litteraturen. Ikke minst kommer dette til uttrykk hos Einar Økland og Per Hovednakk – som ser hans kunst som en form for ”helnorsk popkunst”. I kapittelet diskuterer jeg Torsheims kunst i lys av både den amerikanske popkunsten og hvordan den utspilte seg i Norge. I kapittelet viser jeg hvordan Torsheims kunst faktisk har noen fellestrekk med både den amerikanske og norske popkunst tradisjonen. Men jeg viser også hvordan den skiller seg fra popkunsten, i hovedsak gjennom Torsheims personlige ”touch”. Der hvor eksempelvis Warhol fjernet seg selv helt fra sine verk gjennom masseproduksjon og ved hjelp av sine assistenter, var Torsheims produksjon alltid preget av hans egne ideer og fortellinger.

Siden popkunst-merkelappen slik ikke kan sies å være helt dekkende for Torsheims arbeid, har jeg i kapittel 4 gått videre ved å utvide perspektivet. Her har jeg undersøkt Torsheims produksjon i lys av dadaismen. Her har jeg også inndratt hans poetiske arbeid. Gjennom et sammenlignende blikk på Torsheims dikt ”*Wuppppppvjov!*” og dadaisten Hugo Balls lyddikt, forsøkte jeg å få fram det jeg mener er interessante forbindelseslinjer mellom Torsheim og dadaismen. Dette åpnet for en bredere diskusjon om dadaismen og Torsheim som dadaist. I denne diskusjonen trakk jeg også fram Torsheims deltagelse i gruppeutstillingene i Bergen på 1970-tallet, samt det multimediale i denne aktiviteten.

Men avhandlingen har også forsøkt å se Torsheim i lys av surrealismens tradisjoner, noe jeg har undersøkt nærmere i kapittel 5. Her har jeg ikke minst lagt vekt på å se hans kunstnerskap i lys av surrealistenes vilje til multimedialitet og selveksponering. Jeg har her blant annet forsøkt å få fram likhetstrekk så vel som forskjeller mellom Torsheims og Salvador Dalis hang til selveksponering og til å spille seg selv ut som ukonvensjonelle karakter gjennom offentlige medieeksponeringer. Dette gir et annet blikk på Torsheim enn det som vanligvis tegnes av ham som en raring og bygdetulling. Videre har jeg vist hvordan det tilsynelatende absurde, irrasjonelle og surrelle også kan sees som et fellestrekk i deres billedkunst. Jeg har slik forsøkt å gi større tyngde til å se Torsheim som

surrealist – et synspunkt som bare antydes, men ikke underbygges i den eksisterende forskningslitteraturen.

På denne måten har jeg altså hatt ambisjoner om å sette Torsheims kunstnerskap i en bredere kontekst. Avslutningsvis, i kapittel 6, har jeg tatt dette videre ved å sette fokus på den museale/kunstinstitusjonelle presentasjonen av Torsheims kunst. På samme måte som i litteraturen som er skrevet om ham, er det også her en nokså avgrenset del av hans kunstneriske virke som settes i sentrum, nemlig billedproduksjonen. I analysen av noen av hans utstillinger, hovedsakelig ”*Bergensavantgarden*” og ”*Med skjemt og vet*”, har jeg også vist til at hans kunstnerskap heller ikke er blitt nødvendig kontekstualisert i utstillingsrom.

Gjennom denne prosessen er det flere sider av Torsheims kunstnerskap som har kommet til syne. Hans kunstneriske produksjon er som jeg har vist multimedialt og mangefasettert og ikke minst varierer den både i form og uttrykk. På mange måter er den lik Torsheim selv, fargerik men også uforutsigbar. Samtidig er den også åpen på en inkluderende måte. Det er en kunst som griper inn i og speiler samfunnsdebatter – og slik også samfunnet selv.

Jeg har også forsøkt å tydeliggjøre hva det vil si å nærme seg Torsheims kunst i et bredere kunsthistorisk perspektiv. Dette åpner, slik jeg ser det, for å se denne lokale vestnorske kunstnerens arbeider i lys av bredere transnasjonale strømninger. Torsheims kunst er særegen og sjangeroverskridende. Han er en multimedial vestlandssurrealist som skriver seg inn i transnasjonal avantgardekunst. Når det er sagt, vil jeg likevel gi Torsheim selv siste ordet. For når alt kommer til alt, er kunsten, slik kunsten noe som ”skal oppleves, ikke forstås [...]. Det skal være litt surrealistisk<sup>395</sup>”

#### Sammendrag/summary

In this thesis I will be diving in to the artistic world of a Norwegian artist that has not yet been given the great art historical attention that he deserves, Oddvar Torsheim. He is a well known name and face, especially in the west part of Norway where he’s from, but it is not necessarily associated with him as a serious artist. Most people know Torsheim for his strange and eccentric character that makes folk music and that participates in different TV-shows, rather than associating him with his art.

I will attempt to explore Torsheims world of art. His artistic talents are many and varying. Not only does he create paintings and visual art, but he has also written poetry and appeared in art film. In my point of view we might even consider him as a performance-artist.

In understanding his art, and him as a multitalented artist, I will examine his artistic production in comparison to different international artistic movements. Mainly I will discuss avant-garde movements like dadaism, surrealism and pop-art when exploring Torsheims art. This is because of the many mentions that appear in different literature about him, and how some critics consider his art as inspired by either dadaism, surrealism and/or pop-art. I will take this discussion further in depth, to better understand his art in a greater art historical context.

With this research I wish to create more knowledge about his multimedia art, and understand it in light of international art historical currents.

---

<sup>1</sup> Hentet fra <https://www.nrk.no/sognogfjordane/oddvar-torsheim-med-ny-suksess-i-bergen-1.65075>.  
Publisert: 02.11.2004

<sup>2</sup> Se for eksempel: Flor, Harald, *Susanna frå Sunnfjord. Torsheim-tonar og palett-provokasjonar* (Bergen: Eide forlag 1991) 12

<sup>3</sup> Sele, Katrine, *Tvisynt Tvilar* (Førde: Skald 2001) 22

<sup>4</sup> Se for eksempel: Sele, *Tvisynt* 106

<sup>5</sup> *ibid* 111

<sup>6</sup> Se for eksempel Braadland, Rolf *Oddvar Torsheim 50 år. Vareopptelling og jubileum* (Førde: Fylkesgalleriet i Sogn og Fjordane 1988) 3

<sup>7</sup> *ibid* 9

<sup>8</sup> Hentet fra <http://www.allkunne.no/framside/biografier/t/oddvar-torsheim/103/10730/> Sist oppdatert 14.11.2018

<sup>9</sup> Flor, Harald. *Susanna frå Sunnfjord: Torsheim-tonar og palett-provokasjonar*. (Bergen: Eide 1991)

<sup>10</sup> Se for eksempel: Flor, *Susanna frå Sunnfjord* 12

<sup>11</sup> Se for eksempel: Torsheim, Oddvar, beskrivelser av Økland, Einar og Veiteberg, Jorunn *Nynorskens skog* (Oslo: Samlaget 2008) 7-13 og 153-156

<sup>12</sup> Økland, *Tylen Torsheim* 12

<sup>13</sup> Veiteberg, *Kunstnaren som kommentator* 154

<sup>14</sup> *ibid*.

<sup>15</sup> *ibid*. 155

<sup>16</sup> *ibid*.

<sup>17</sup> Elton, Lars, *Oddvar Torsheim. Lyst & Last* (Førde: Skald 2018)

<sup>18</sup> *ibid*. 100

<sup>19</sup> *ibid*. 111

<sup>20</sup> *ibid*. 112

<sup>21</sup> *ibid*. 115

<sup>22</sup> *ibid*. 114

<sup>23</sup> *ibid*. 142

<sup>24</sup> Sele, *Tvisynt* 6

<sup>25</sup> *ibid*.

<sup>26</sup> *ibid*. 18

- 
- <sup>27</sup> ibid. 82  
<sup>28</sup> ibid. 22  
<sup>29</sup> ibid.  
<sup>30</sup> Ibid.  
<sup>31</sup> Ibid. 25  
<sup>32</sup> ibid. 34  
<sup>33</sup> ibid. 35  
<sup>34</sup> ibid. 58  
<sup>35</sup> ibid. 60  
<sup>36</sup> ibid. 68  
<sup>37</sup> Se mer i Sele, *Tvisynt* 68  
<sup>38</sup> ibid.  
<sup>39</sup> ibid. 81  
<sup>40</sup> Se mer i Sele, *Tvisynt* 81-98  
<sup>41</sup> ibid. 95  
<sup>42</sup> ibid. 96  
<sup>43</sup> Elton, *Lyst og Last*, 117  
<sup>44</sup> ibid. 134  
<sup>45</sup> ibid. 128  
<sup>46</sup> ibid. 105  
<sup>47</sup> ibid. 106  
<sup>48</sup> ibid. 110  
<sup>49</sup> Se mer i Elton, *Lyst og Last*, 111  
<sup>50</sup> ibid. 110  
<sup>51</sup> ibid. 113  
<sup>52</sup> ibid. 126  
<sup>53</sup> ibid. 127  
<sup>54</sup> ibid.  
<sup>55</sup> ibid. 129  
<sup>56</sup> ibid. 134  
<sup>57</sup> ibid. 135  
<sup>58</sup> ibid. 110  
<sup>59</sup> ibid. 102  
<sup>60</sup> Se mer i Sele, *Tvisynt*, 92-93  
<sup>61</sup> ibid. 93  
<sup>62</sup> ibid 39  
<sup>63</sup> Se mer i Sele, *Tvisynt* 93  
<sup>64</sup> ibid. 93  
<sup>65</sup> ibid. 139  
<sup>66</sup> Elton, *Lyst og Last* 142  
<sup>67</sup> Sele, *Tvisynt* 39  
<sup>68</sup> Elton, *Lyst og Last* 139  
<sup>69</sup> Sele, *Tvisynt* 81  
<sup>70</sup> Økland, *Tylen* 12  
<sup>71</sup> ibid.  
<sup>72</sup> Ibid. 7  
<sup>73</sup> Fr. H. Svendsen, Lars *Kunst. En begrepsavvikling*. (Oslo: Universitetsforlaget 2000).  
<sup>74</sup> Danbolt, Gunnar, *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur fra vikingtida til i dag* (Oslo: Det Norske Samlaget 2009)  
<sup>75</sup> Koefoed, Holger, *Modernismen i kunsthistorien: fra 1870 til 1990-årene* (Oslo: Yrkesopplæring ans. 1998)  
<sup>76</sup> Blekastad, Ingrid, *1960-årene i norsk maleri: 30. mai – 1. september 1996* (Lillehammer: Lillehammer kunstmuseum 1996)  
<sup>77</sup> Fr. H. Svendsen, *Kunst* 81  
<sup>78</sup> ibid. 83  
<sup>79</sup> Koefoed, *Modernismen* 140  
<sup>80</sup> Fr. H. Svendsen, *Kunst* 85  
<sup>81</sup> Koefoed, *Modernismen* 140  
<sup>82</sup> Fr. H. Svendsen, *Kunst* 86

- 
- <sup>83</sup> ibid. 87
- <sup>84</sup> ibid.
- <sup>85</sup> Koefoed, *Modernismen* 140
- <sup>86</sup> Fr. H. Svendsen, *Kunst* 87
- <sup>87</sup> ibid. 85
- <sup>88</sup> Hentet fra: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962](https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962) 06.12.17
- <sup>89</sup> The Art Story, *Andy Warhol*. <https://www.theartstory.org/artist-warhol-andy.htm> 06.12.2017
- <sup>90</sup> Fr. H. Svendsen, *Kunst* 91
- <sup>91</sup> Arntzen, Knut Ove, *Gruppe 66, Co-ritus og kunsten som samhandling*, Lest: 14.09.2018
- <sup>92</sup> Blekastad, *1960-årene i norsk maleri* 8
- <sup>93</sup> ibid.
- <sup>94</sup> Danbolt, *Norsk kunsthistorie* 349
- <sup>95</sup> Blekastad, *1960-årene i norsk maleri* 8
- <sup>96</sup> Veiteberg, *Kunstnaren som kommentator* 155
- <sup>97</sup> Danbolt 353
- <sup>98</sup> Koefoed, *Modernismen* 142
- <sup>99</sup> Blekastad, *1960-årene i norsk maleri* 9
- <sup>100</sup> Koefoed, *Modernismen* 142
- <sup>101</sup> Blekastad, *1960-årene i norsk maleri* 11
- <sup>102</sup> Samtale med Oddvar Torsheim, Førde 05.10.2017
- <sup>103</sup> Flor, *Susanna frå Sunnfjord* 10
- <sup>104</sup> Sele, *Tvisynt* 81
- <sup>105</sup> ibid.
- <sup>106</sup> Flor, *Susanna frå Sunnfjord* 14
- <sup>107</sup> Fr. H. Svendsen, *Kunst* 90
- <sup>108</sup> Hentet fra: <https://www.npr.org/2013/07/17/202358837/naked-or-nude-wesselmann-s-models-are-a-little-bit-of-both> 07.12.2017
- <sup>109</sup> Glennon, Jen, *Tom Wesselmann*. <https://www.theartstory.org/artist-wesselmann-tom.htm> 02.12.2017.
- <sup>110</sup> Veiteberg, *Kunstnaren* 155
- <sup>111</sup> Fr. H. Svendsen, *Kunst* 92
- <sup>112</sup> ibid.
- <sup>113</sup> Koefoed, *Modernismen* 140
- <sup>114</sup> Samtale med Oddvar Torsheim, Førde 05.10.2017
- <sup>115</sup> Veiteberg, *Kunstnaren* 156
- <sup>116</sup> ibid.
- <sup>117</sup> ibid. 154
- <sup>118</sup> Se kommentar fra Aamot, Rolf i Storaas, Reidar "Kunst i tiden: Ved Bergens Kunstforening 150 års jubileum" 56
- <sup>119</sup> Rahlff, Elsebet *Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv* (upublisert, sendt 2018)
- <sup>120</sup> Samtale med Torsheim, Førde 05.10.17
- <sup>121</sup> Se mer Sele, *Tvisynt* 40
- <sup>122</sup> Flor, *Vareopptelling* 7
- <sup>123</sup> Gale, Matthew, *Dada and Surrealism* (London: Phadion Press, 1997)
- <sup>124</sup> Hopkins, David. *Dada and Surrealism. A very short Introduction*. (New York: Oxford University Press, 2004)
- <sup>125</sup> Melzer, Annabelle, *Dada and surrealist performance* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994)
- <sup>126</sup> Artikkel av Berghaus, Günther "Neo-dada performance art" i Hopkins, David, og Schaffner, Anna Katharina, *Neo-Avant-Garde* (New York: Brill, 2006)
- <sup>127</sup> Samtale med Torsheim, Førde 05.10.2017
- <sup>128</sup> Rahlff, *Min tid*. 278
- <sup>129</sup> ibid. 280
- <sup>130</sup> ibid.
- <sup>131</sup> ibid. 281
- <sup>132</sup> Arntzen, *Gruppe 66, Co-ritus*
- <sup>133</sup> Rahlff. *Min tid* 283



---

<sup>134</sup> ibid.  
<sup>135</sup> ibid.  
<sup>136</sup> ibid. 284  
<sup>137</sup> ibid.  
<sup>138</sup> ibid. 286  
<sup>139</sup> ibid. 287  
<sup>140</sup> Bildet hentet fra avisartikken i Bergens Tidene 2. oktober 1970 (materiale tilsendt fra Rahlff)  
<sup>141</sup> Dagbladet (nr.228), 01.10.1970 (materiale tilsendt fra Rahlff)  
<sup>142</sup> ibid.  
<sup>143</sup> Rahlff, *Min tid* 288  
<sup>144</sup> ibid. 287  
<sup>145</sup> ibid. 288  
<sup>146</sup> ibid.  
<sup>147</sup> ibid. 289  
<sup>148</sup> ibid. 291  
<sup>149</sup> ibid.  
<sup>150</sup> ibid. 293  
<sup>151</sup> Waldemar, Stabell, *Morgenavisen* 9.03.1966 (materiale tilsendt fra Rahlff)  
<sup>152</sup> ibid.  
<sup>153</sup> ibid.  
<sup>154</sup> Forfatters navn er ikke å finne (materiale tilsendt fra Rahlff)  
<sup>155</sup> Bergens Tidene, *Da nordiske malere møtte 1920-årenes klassisisme*, 1966 (materiale tilsendt fra Rahlff)  
<sup>156</sup> ibid.  
<sup>157</sup> Aarseth, Asbjørn, *Morgenavisen*, 1966 (materiale tilsendt fra Rahlff)  
<sup>158</sup> ibid.  
<sup>159</sup> Lauhn, Erling, *Morgenavisen*, 1970 (materiale tilsendt fra Rahlff)  
<sup>160</sup> ibid.  
<sup>161</sup> ibid.  
<sup>162</sup> *Morgenavisen, Konkret Analyse, Bergens Kunstforenings neste store utspill*, 20.08.1970 (materiale tilsendt fra Rahlff)  
<sup>163</sup> Hentet fra <http://www.theartstory.org/movement-dada.htm> 14.02.2017  
<sup>164</sup> Gaughan, Martin "Narrating the Dada game plan" i *Art of the Avant-Gardes*. (New Haven og London: Yale University Press, 2004) 339  
<sup>165</sup> Hopkins, *Dada and Surrealism* 67  
<sup>166</sup> ibid.  
<sup>167</sup> ibid. 71  
<sup>168</sup> ibid. 69  
<sup>169</sup> ibid. 63  
<sup>170</sup> Meltzer, *Dada and surrealist performance* 58  
<sup>171</sup> ibid.  
<sup>172</sup> ibid. 59  
<sup>173</sup> ibid.  
<sup>174</sup> Hopkins, *Dada and surrealism* 62  
<sup>175</sup> ibid. 3  
<sup>176</sup> Meltzer, *Dada and surrealist performance* 58  
<sup>177</sup> ibid.  
<sup>178</sup> Hopkins, *Dada and surrealism* 4  
<sup>179</sup> Meltzer, *Dada and surrealist performance* 64  
<sup>180</sup> Hentet fra <http://members.peak.org/~dadaist/English/Graphics/karawane.html>, 10.02.2017  
<sup>181</sup> Gale, *Dada and Surrealism* 53  
<sup>182</sup> Meltzer, *Dada and surrealist performance* 64  
<sup>183</sup> Gale, *Dada and Surrealism* 52  
<sup>184</sup> ibid. 51  
<sup>185</sup> ibid. 54  
<sup>186</sup> Hentet fra <https://snl.no/karavane> 18.05.2017  
<sup>187</sup> Gale, *Dada and Surrealism* 52  
<sup>188</sup> Hopkins, *Dada and Surrealism* 64  
<sup>189</sup> Gale, *Dada and Surrealism* 53

- 
- <sup>190</sup> Hentet fra <http://www.theartstory.org/movement-neo-dada.htm> 4.03.2017
- <sup>191</sup> Berghaus, *Neo-Dada Performance art* 77
- <sup>192</sup> Hentet fra <http://www.theartstory.org/movement-neo-dada.htm> 4.03.17
- <sup>193</sup> *ibid.*
- <sup>194</sup> *ibid.*
- <sup>195</sup> Berghaus, *Neo-Dada* 79
- <sup>196</sup> *ibid.*
- <sup>197</sup> *ibid.*
- <sup>198</sup> Hentet fra <http://www.theartstory.org/movement-neo-dada.htm> 04.03.17.
- <sup>199</sup> Hentet fra <http://www.theartstory.org/movement-nouveau-realisme.htm> 8.03.2017
- <sup>200</sup> *ibid.*
- <sup>201</sup> *ibid.*
- <sup>202</sup> Berghaus, *Neo-Dada* 81
- <sup>203</sup> Sele, *Tvisynt* 39
- <sup>204</sup> Aarsnes, Asbjørn *Perspektiver og profiler i Norsk poesi.* (Oslo: Solum Forlag, 1989 12)
- <sup>205</sup> Berghaus, *Neo-Dada* 81
- <sup>206</sup> Hentet fra [http://www1.uis.no/fag/Learningspace\\_kurs/guide/Tidslinjer/Litteraturhistorie/tekstsider/etterkrigstid/yrikk.htm#1960](http://www1.uis.no/fag/Learningspace_kurs/guide/Tidslinjer/Litteraturhistorie/tekstsider/etterkrigstid/yrikk.htm#1960) 12.02.2017
- <sup>207</sup> *ibid.*
- <sup>208</sup> *ibid.* 10.05.17
- <sup>209</sup> Økland, *Tylen* 8
- <sup>210</sup> *ibid.*
- <sup>211</sup> Flor, *Vareopptelling og jubileum* 7
- <sup>212</sup> Rahlff, *Min tid* 280
- <sup>213</sup> Samtale med Torsheim, Førde 05.10.2017
- <sup>214</sup> Hentet fra <https://tv.nrk.no/program/FOLA01003376/-hoegrevridd-fjordpus-og-venstrevridd-husmus-oddvar-torsheim>. Lest 13.04.17
- <sup>215</sup> Sele, *Tvisynt* 81
- <sup>216</sup> Flor, *Vareopptelling og jubileum* 8
- <sup>217</sup> Sele, *Tvisynt* 84
- <sup>218</sup> Braaland, *Vareopptelling og jubileum* 3
- <sup>219</sup> Blekastad, *1960-årene i norsk maleri* 5
- <sup>220</sup> *ibid.* 9
- <sup>221</sup> Mer om GRAS: [http://blogg.deichman.no/folkebiblioteket/krohg\\_om\\_gras/](http://blogg.deichman.no/folkebiblioteket/krohg_om_gras/)
- <sup>222</sup> Sele, *Tvisynt* 58
- <sup>223</sup> *ibid.*
- <sup>224</sup> *ibid.* 60
- <sup>225</sup> *ibid.* 85
- <sup>226</sup> Hentet fra <https://tv.nrk.no/program/FOLA01003376/-hoegrevridd-fjordpus-og-venstrevridd-husmus-oddvar-torsheim> . Lest 01.03.2017
- <sup>227</sup> *ibid.*
- <sup>228</sup> Samtale med Torsheim, Førde 05.10.2017
- <sup>229</sup> Flor, *Susanna frå Sunnfjord* 22
- <sup>230</sup> Braadland, *Vareopptelling og jubileum* 3
- <sup>231</sup> Flor, *vareopptelling og jubileum* 9
- <sup>232</sup> Samtale med Torsheim, Førde 05.10.2017
- <sup>233</sup> Hentet fra <http://www.theartstory.org/artist-grosz-george.htm>. Lest 16.05.2017
- <sup>234</sup> Hentet fra <https://www.flickr.com/photos/deathtogutenberg/2098354095> 10.02.18
- <sup>235</sup> Hentet fra <http://germanexpressionismleicester.org/leicesters-collection/artists-and-artworks/george-grosz/the-toads-of-property/>. Lest 17.01.2018
- <sup>236</sup> Hentet fra <http://www.theartstory.org/artist-grosz-george.htm>. Lest 16.05.2017.
- <sup>237</sup> Braadland, *Vareopptelling og jubileum* 3
- <sup>238</sup> Ishaghpour, Youssef, *Antoni Tápies. Works. Writings. Interviews* (Barcelona: Ediciones Poligrafa, 2006) 36
- <sup>239</sup> Hentet fra <http://dolorosa-reveries.blogspot.com/2015/12/antoni-tapias-1923-2012-serie-historia.html> 04.04.2019
- <sup>240</sup> Hentet fra <https://koro.no/kunstverk/fellinis-tante-2/> 04.04.2019
- <sup>241</sup> Sele, *Tvisynt* 10

- 
- <sup>242</sup> Solervicens, Julia, *Retracing the art of Antoni Tàpies, From surrealist to pop art*. Hentet fra <https://theculturetrip.com/europe/spain/articles/retracing-the-art-of-antoni-tapiés-from-surrealism-to-pop-art/>. Publisert 25.04.2017
- <sup>243</sup> ibid.
- <sup>244</sup> Ishaghpour, *Antoni Tàpies* 36
- <sup>245</sup> ibid.
- <sup>246</sup> Solervicens, *Retracing the art*
- <sup>247</sup> Hentet fra <http://www.theartstory.org/artist-ernst-max.htm>. Lest 12.02.2018
- <sup>248</sup> ibid.
- <sup>249</sup> ibid.
- <sup>250</sup> Se mer i Melzer, *Dada and surrealist performance*
- <sup>251</sup> Hentet fra <https://www.fundaciotapiés.org/site/spip.php?rubrique1092>. Lest 12.02.2018
- <sup>252</sup> Samtale med Torsheim, Førde 05.10.2017
- <sup>253</sup> Ishaghpour, *Antoni Tàpies* 146
- <sup>254</sup> Hentet fra <http://www.theartstory.org/artist-grosz-george.htm>. Lest 19.02.2018
- <sup>255</sup> Se mer i kap.1
- <sup>256</sup> Toft-Eriksen, *God natt da du... Surrealismen i norsk kunst 1930-2010* (Oslo: Stenersenmuseet, 2010)
- <sup>257</sup> Shanes, Eric, *Salvador Dali* (New York: Parkstone International, 2014)
- <sup>258</sup> Sele, *Tvisynt* 90
- <sup>259</sup> Økland, *Tylen* 12
- <sup>260</sup> Samtale med Torsheim, Førde 05.10.17
- <sup>261</sup> Se mer i Sele *Tvisynt tvilar*. Og under samtale i Førde 05.10.17
- <sup>262</sup> Økland, *Tylen* 12
- <sup>263</sup> Hopkins, *Dada and surrealism* 81
- <sup>264</sup> ibid.
- <sup>265</sup> Brodskaja, Nathalia, *Surrealism. Genesis of a Revolution* (New York: Parkstone International, 2012)
- <sup>266</sup> Se mer Brodskaja, *Surrealism* og Shanes, *Salvador Dali*
- <sup>267</sup> Se mer i Hopkins, *Dada and Surrealism*
- <sup>268</sup> Shanes, *Salvador Dali* 21
- <sup>269</sup> ibid. 27
- <sup>270</sup> ibid. 28
- <sup>271</sup> Barber, Fionna, "Surrealism 1924-1929", i *Art of the Avant-Gardes*, redigert av Steve Edwards og Paul Wood (New Haven og London: Yale University Press, 2004) 436
- <sup>272</sup> Hentet fra <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/dali-salvador/dream-caused-flight-bee-around-pomegranate-second-waking> 13.12.2018
- <sup>273</sup> Se mer <https://snl.no/granateple> eller <https://artscolumbia.org/visual-arts/sculpture/salvador-dali-dream-caused-by-the-flight-of-a-bee-around-5754/>
- <sup>274</sup> Toft-Eriksen, *God natt da du...* 47
- <sup>275</sup> Shanes, *Salvador Dali* 28
- <sup>276</sup> ibid.
- <sup>277</sup> Lowenstein, Adam, *Dreaming of cinema: Spectatorship, surrealism, and the age of digital media*. (New York: Columbia University Press. 2015)
- <sup>278</sup> ibid. 47
- <sup>279</sup> Se mer i Shanes, *Salvador Dali* 31 og Lowenstein, *Dreaming of cinema* 48
- <sup>280</sup> Shanes, *Salvador Dali* 31
- <sup>281</sup> ibid. 32
- <sup>282</sup> Les mer om "Samliv" i kap.4
- <sup>283</sup> Sele, *Tvisynt* 40
- <sup>284</sup> Som for eksempel: Tove Kårstad Haugsbøs artikkel "Oddvar Torsheim", 17.10.2016. Sele, *Tvisynt Tvilar*, 39. Og Møllerhaug, Nicholas "Lauries glade dager" i Bergens Tidene, 17.06.2012
- <sup>285</sup> Samtale med Torsheim, Førde, 05.10.17
- <sup>286</sup> Shanes, *Salvador Dali* 43
- <sup>287</sup> ibid. 10
- <sup>288</sup> ibid. 50
- <sup>289</sup> Se mer i Shanes, *Salvador Dali*
- <sup>290</sup> Shanes, *Salvador Dali* 58
- <sup>291</sup> Privat fotografi hentet fra bok *Nynorskens skog* 21
- <sup>292</sup> Firda, *Torsheim på fjernsyn med Ylvis-brødrene*. 16.11.2007
- <sup>293</sup> Flor, *Susanna frå Sunnfjord* 26

- 
- <sup>284</sup> Økland, *Tylen* 13
- <sup>285</sup> Lars Elton under tale på Galleri Briskeby i Oslo, 03.05.2018
- <sup>286</sup> Youtube, ”Norske talenter. Oddvar (semi). Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=XOO4HI-CI18&t=117s>. Publisert: 11.04.2008
- <sup>287</sup> Se kap.3
- <sup>288</sup> Youtube, ”Norske talenter. Oddvar (semi).
- <sup>289</sup> *ibid.*
- <sup>300</sup> Noreide, Kjell Ove. ”Herlege Torsheim”. *Firda*. 29.02.2008.
- <sup>301</sup> Sele, *Tvisynt* 93
- <sup>302</sup> *ibid.* 113
- <sup>303</sup> Smith Knoff, Julie *Psykoanalysen i norsk billedkunst*. Arr Idéhistorisk tidsskrift nr. 2-3, 2010
- <sup>304</sup> Se mer Smith, *Psykoanalysen*
- <sup>305</sup> *ibid.* 54
- <sup>306</sup> Danbolt, *Norsk kunsthistorie* 267
- <sup>307</sup> Toft-Eriksen, *God natt da du...* 20
- <sup>308</sup> *ibid.* 20
- <sup>309</sup> *ibid.* 47
- <sup>310</sup> Hentet fra <https://www.nrk.no/kultur/severdige-surrealisme-1.6983285> 05.04.2019
- <sup>311</sup> *ibid.* 46
- <sup>312</sup> Koefoed, *Modernismen* 229
- <sup>313</sup> Veiteberg, *Kunstnaren* 153
- <sup>314</sup> Flor, *Susanna frå Sunnfjord* 12
- <sup>315</sup> Se mer i kapittel 4.
- <sup>316</sup> Toft-Eriksen, *God natt da du...* 48
- <sup>317</sup> *ibid.* 49
- <sup>318</sup> Sele, *Tvisynt* 88
- <sup>319</sup> Toft-Eriksen, *God natt da du...* 74
- <sup>320</sup> *ibid.*
- <sup>321</sup> Privat fotografi hentet fra bok ”*Susanna frå Sunnfjord*” 94
- <sup>322</sup> Rottem, Øystein. ”Sosialmodernisme”. I *Norges litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen, Bind 2.* (Oslo: Cappelen Damm. 1998)
- <sup>323</sup> *ibid.* 469
- <sup>324</sup> *ibid.* 485
- <sup>325</sup> *ibid.* 487
- <sup>326</sup> *ibid.*
- <sup>327</sup> *ibid.*
- <sup>328</sup> Se mer i Rottem, *Sosialmodernisme* 487
- <sup>329</sup> Se mer i Hopkins, *Dada and surrealism* 4
- <sup>330</sup> Veiteberg, *Kunstnaren* 154
- <sup>331</sup> *ibid.* 153
- <sup>332</sup> *ibid.*
- <sup>333</sup> Privat fotografi
- <sup>334</sup> Veiteberg, *Kunstnaren* 154
- <sup>335</sup> Privat fotografi
- <sup>336</sup> Se kapittel 4
- <sup>337</sup> Personlig kommunikasjon i e-post fra Sandvik 06.04.2017
- <sup>338</sup> *ibid.*
- <sup>339</sup> Urdal, Fridtjov, ”Med skjemt og vet – Tre folkekjære sunnfjordingar”. Hentet fra <https://www.sfk.museum.no/nn/eikaasgalleriet-010417-241117> 16.09.2018
- <sup>340</sup> Privat fotografi
- <sup>341</sup> Privat fotografi
- <sup>342</sup> Privat fotografi
- <sup>343</sup> Samtale med Torsheim, Førde 05.10.2017
- <sup>344</sup> Sele, *Tvisynt* 28
- <sup>345</sup> *ibid.* 29
- <sup>346</sup> *ibid.* 18 og 19
- <sup>347</sup> Urdal, ”Med skjemt og vet”

- 
- <sup>348</sup> *Aftenposten*, ”Gå ikke glipp av...” Hentet fra <https://web-retriever-info-com.pva.uib.no/services/archive/displayDocument?documentId=020002200106100107&serviceId=2> 16.08.2018
- <sup>349</sup> Se blant annet Borgersen, ”Uro – om Kjartan Slettemark i norsk og svensk presse fra 1965 til 2009”, Urdal, *Klassekampen* ”Frå skjemt til alvor” og *Aftenposten* ”Gå ikke glipp av...”
- <sup>350</sup> Flor, ”Frå ”Købens” kosmiske syn til sunnfjordiske ”tidsstudiar”” 5
- <sup>351</sup> *ibid.*
- <sup>352</sup> Skrede, *Firda* ”Tre musketerar møtes – gledeleg gjensyn på Eikaasgalleriet”. Hentet fra <https://web-retriever-info-com.pva.uib.no/services/archive/doNavigatorDrilldown> 16.08.2018
- <sup>353</sup> Urdal, *NRK* ”Torsheim er tilbake i Eikaasgalleriet” - 31.03.17
- <sup>354</sup> Se for eksempel *Dag og Tid*, ”Dei tre” – 04.08.17
- <sup>355</sup> Skrede, *Firda* ”Tre musketerar møtes”
- <sup>356</sup> Eikaas, Ludvig. Sandvik, Frode, *Ludvig Eikaas*, (Oslo: Labyrinth Press Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design Bergen kunstmuseum, 2009) 12
- <sup>357</sup> *ibid.* 49
- <sup>358</sup> *ibid.*
- <sup>359</sup> Se kap. 3
- <sup>360</sup> Eikaas, *Ludvig Eikaas*. 116
- <sup>361</sup> *ibid.*
- <sup>362</sup> Se kapt. 3, 4 og 5
- <sup>363</sup> Urdal, ”Med skjemt og vet”
- <sup>364</sup> *NRK*, ”Torsheim er tilbake i Eikaasgalleriet”
- <sup>365</sup> Se kap.5
- <sup>366</sup> Urdal, ”Med skjemt og vet”
- <sup>367</sup> Galleri Briskeby, ”Om galleriet”. Hentet fra <http://www.galleribriskeby.no/galleriet>. Publisert 26.07.18
- <sup>368</sup> Facebook, ”Oddvar Torsheim – litografi 1960-90 tallet”. Hentet fra <https://www.facebook.com/events/155866541912766/> 16.02.2018
- <sup>369</sup> *ibid.*
- <sup>370</sup> Yndestad, *Firda*, ”400 møtte på Torsheim-utstilling”. Publisert 07.05.2018
- <sup>371</sup> Personlig kommunikasjon i e-post fra Skagestad 22.08.18
- <sup>372</sup> *ibid.*
- <sup>373</sup> Privat fotografi
- <sup>374</sup> Personlig kommunikasjon i e-post fra Skagestad 22.08.18.
- <sup>375</sup> Tilsendt pressemelding fra Galleri Briskeby ”Jubileumsutstilling for Oddvar Torsheim / grafikk fra 1960 – 90 tallet”
- <sup>376</sup> Tilsendt materiale fra Skagestad 22.08.2018
- <sup>377</sup> *ibid.*
- <sup>378</sup> Hentet fra <https://tv.nrk.no/program/FOLA01003376/-hoegrevridd-fjordpus-og-venstrevridd-husmus-oddvar-torsheim> 30.09.18
- <sup>379</sup> Galleri Briskeby, ”Om galleriet”
- <sup>380</sup> Yndestad, Sindre Osland, *Firda* ”400 møtte på Torsheim-utstilling. Tok Oslo med storm” – 07.05.18
- <sup>381</sup> Samtale med Torsheim, Førde 05.10.2017
- <sup>382</sup> Fladset, Aina, *Bergensavisen*, ”Tre nye stjerner på Walk of Fame”. Publisert 12.09.16
- <sup>383</sup> Hentet fra <https://www.nrk.no/hordaland/uonsket-kjoter-fikk-et-nytt-liv-i-bergen-1.12075450> 14.09.2018
- <sup>384</sup> Sele, *Tvisynt* 68
- <sup>385</sup> Grimelid, Frode, *Firda*, ”Så var det slutt”. Publisert 14.10.14
- <sup>386</sup> Sætre, Ivar Bruvik, *Firda*, ”Restaurant i Bergen har innreia i Torsheim-stil”. Publisert: 28.08.17
- <sup>387</sup> *ibid.*
- <sup>388</sup> *ibid.*
- <sup>389</sup> Samtale med Torsheim, Førde 05.10.2017
- <sup>390</sup> Privat fotografi
- <sup>391</sup> Privat fotografi
- <sup>392</sup> Korsvoll, Astrid Iren Solheim, *Firda*, ”Framstilt som en bygdetulling – Torsheim får kritikk for å lage ”platt, lite djup og lite humoristisk kunst. Kunstprofessor avfeiar kritikken”. Publisert: 11.08.2017
- <sup>393</sup> *ibid.*
- <sup>394</sup> *ibid.*

---

<sup>395</sup> Se Noreide, Kjell Ove. ”Herlege Torsheim”. *Firda*. 29.02.2008 og Youtube, ”Norske talenter. Oddvar (semi). Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=XOO4HI-CI18&t=117s>. Publisert: 11.04.2008

## Referanseliste

- Arntzen, Knut Ove, *Gruppe 66, Co-ritus og kunsten som samhandling*, Lest: 14.09.2018.  
[https://monoskop.org/images/8/88/Arntzen\\_Knut\\_Ove\\_2011\\_Gruppe\\_66\\_Co-ritus\\_og\\_kunsten\\_som\\_samhandling.pdf](https://monoskop.org/images/8/88/Arntzen_Knut_Ove_2011_Gruppe_66_Co-ritus_og_kunsten_som_samhandling.pdf)
- Barber, Fionna ”Surrealism 1924-1929”. I *Art of the Avant-Gardes*, redigert av Steve Edwards og Paul Wood, 339-355. New Haven og London: Yale University Press, 2004
- Berghaus Günther ”Neo-dada performance art”.  
I *Neo-avant-garde*, redigert av Hopkins, David og Schaffner, Anna Katharina, 75-92. Amsterdam – New York: Brill, 2006
- Blekastad, Ingrid, *1960-årene i norsk maleri: 30. mai – 1. september 1996*  
Lillehammer: Lillehammer kunstmuseum 1996
- Brodskaja, Nathalia. *Surrealism. Genesis of a Revolution*. New York: Parkstone International, 2012.
- Brugrand, Odd Helge. ”Torsheim er tilbake i Eikaasgalleriet”. Nrk. Publisert 31.03.2017. <https://www.nrk.no/sognogfjordane/torsheim-er-tilbake-i-eikaasgalleriet-1.13455318>
- Danbolt, Gunnar. *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2009
- Det store norske leksikon. ”Granateple”. Sist oppdatert: 25. 03. 2014.  
<https://snl.no/granateple>
- Eckhoff, Audun, Jan Erik Vold, Stina Högvist, Hans Esselius, Terje Borgersen, Karin Grönlund, Marie Grönlund et. al. *Kjartan Slettemark. Kunsten å være kunst*. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2013
- Eikaas, Ludvig, Frode Sandvik. *Ludvig Eikaas*. Oslo: Labyrinth Press Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design Bergen kunstmuseum, 2009
- Elton, Lars. *Oddvar Torsheim. Lyst & Last*. Førde: Skald, 2018
- Europas litteraturhistorie. ”Etterkrigstiden”. 12.02.17  
[http://www1.uis.no/fag/Learningspace\\_kurs/guide/Tidslinjer/Litteraturhistorie/tekstsider/etterkrigstid/lyrikk.htm#1960](http://www1.uis.no/fag/Learningspace_kurs/guide/Tidslinjer/Litteraturhistorie/tekstsider/etterkrigstid/lyrikk.htm#1960)

- 
- Facebook. ”Oddvar Torsheim. Litografi 1960-90 tallet”. Lest: 16.02.2018.  
<https://www.facebook.com/events/155866541912766/>
- Fladset, Aina. ”Tre nye stjerner på Walk of fame”. *Bergensavisen*. 12.09.2016.  
<https://web-retriever-info-com.pva.uib.no/services/archive/displayPDF?documentId=055124201609123e94fa33a7d4e2c728fe0dc1086c6b0a&serviceId=2>
- Flor, Harald. ”Frå ”Købens” Kosmiske syn til Sunnfjordske ”Tidsstudiar””. I *Oddvar Torsheim 50 år. Vareopptelling og Jubileum*, redigert av Rolf Braadland, 5-10. Førde: Fylkesgalleriet i Sogn og Fjordane, 1990
- Folkebiblioteket. ”Om kunstnergruppa GRAS”. Lest: 13.04.2017.  
[https://blogg.deichman.no/folkebiblioteket/krohg\\_om\\_gras/](https://blogg.deichman.no/folkebiblioteket/krohg_om_gras/)
- Fr. H. Svendsen, Lars *Kunst. En begrepsavvikling*. Oslo: Universitetsforlaget, 2000.
- Fundacióantonitápies. ”Antoni Tápies”. Lest: 12.02.2018.  
<https://fundaciotapies.org/en/>
- Gale, Matthew. *Dada and Surrealism*. London: Phadion Press, 1997
- Galleri Briskeby, ”Om galleriet”. Hentet fra <http://www.galleribriskeby.no/galleriet>.  
Publisert 26.07.18
- Gaughan, Martin ”Narrating the Dada game plan”. I *Art of the Avant-Gardes*, redigert av Steve Edwards og Paul Wood, 339-355. New Haven og London: Yale University Press, 2004
- German expressionism leicester. ”The Toads of Property by George Grosz”.  
17.01.2018. <http://germanexpressionismleicester.org/leicesters-collection/artists-and-artworks/george-grosz/the-toads-of-property/>
- Glennon, Jen. ”Tom Wesselmann”. The art Story. Modern art Insight. 02.12.2017.  
<https://www.theartstory.org/artist-wesselmann-tom.htm>
- Grane, Eirik. ”Torsheim på fjernsyn med Ylvis-brørne”. *Firda*. 16.11.2007.  
<https://www.firda.no/kultur/torsheim-pa-fjernsyn-med-ylvis-brorne/s/1-51-3131185>
- Grimelid, Frode, *Firda*, ”Så var det slutt”. Publisert 14.10.14 (URL ikke lengre tilgjengelig)
- ”Gå ikke glipp av...”. *Aftenposten*. 10.06.2001.  
<https://web-retriever-info-com.pva.uib.no/services/archive/displayDocument?documentId=020002200106100107&serviceId=2>

- 
- Harrunostasj. "Norske talenter. Oddvar (semi)". Video. 7:16. Publisert: 11.04.2004.  
<https://www.youtube.com/watch?v=XOO4HI-CI18&t=117s>
- Haugsbø, Tove. Allkunne – levande leksikon, "Oddvar Torsheim". Sist oppdatert: 14.11.2018. <https://www.allkunne.no/framside/biografier/t/oddvar-torsheim/103/10730/>
- Hopkins, David. *Dada and Surrealism. A very short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2004
- "Høgrevidd fjordpus og venstrevidd husmus". Video, Nrk. Publisert: 05.12.1976.  
<https://tv.nrk.no/program/FOLA01003376/-hogrevidd-fjordpus-og-venstrevidd-husmus-oddvar-torsheim>
- Ishaghpour, Youssef. *Antoni Tàpies. Works. Writings. Interviews*. Barcelona: Ediciones Poligrafa, 2006
- Koefoed, Holger *Modernismen i kunsthistorien: fra 1870 til 1990-årene*. Oslo: Yrkesopplæring ans., 1998.
- Korsvoll, Astrid Iren Solheim. "Framstilt som en bygdetulling – Torsheim får kritikk for å lage "platt, lite djup og lite humoristisk kunst. Kunstprofessor avfeier kritikken". *Firda*. Publisert: 11.08.2017 <https://web-retriever-info-com.pva.uib.no/services/archive/displayDocument?documentId=05516320170811923a5f478f67c941e129810becc70e6b&serviceId=2>
- Lowenstein, Adam. *Dreaming of Cinema: Spectatorship, Surrealism, and the Age of Digital Media*. New York: Columbia University Press. 2015
- Melzer, Annabelle. *Dada and surrealist performance*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994)
- Members Peak. "Karawane". Lest: 10.02.17.  
<http://members.peak.org/~dadaist/English/Graphics/karawane.html>
- Møllerhaug, Nicholas "Lauries glade dager". *Bergens Tidene*. 17.06.2012.  
<https://web-retriever-info-com.pva.uib.no/services/archive/displayPDF?documentId=02002120120617689459&serviceId=2>
- Noreide, Kjell Ove. "Herlege Torsheim". *Firda*. 29.02.2008.  
<https://www.firda.no/nyhende/herlege-torsheim/s/1-51-3383685>
- Rahlff, Elsebet. "Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv". Upublisert artikkel, 2018
- R.H. "Dei tre". *Dag og Tid*. 04.08.2017. <https://web-retriever-info-com.pva.uib.no/services/archive/displayDocument?documentId=0550292017080458e6900680c7693f38b9538734605c3e&serviceId=2>



- 
- Rottem, Øystein. "Sosialmodernisme".  
I *Norges litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen, Bind 2*. Oslo: Cappelen Damm. 1998
- Sele, Katrine. *Tvisynt Tvilar. Eit portrett av Oddvar Torsheim*. Førde: Skald, 2001
- Shanes, Erick *Salvador Dali*. New York: Parkstone Press International, 2014.
- Smith Knoff, Julie *Psykoanalysen i norsk billedkunst*. Arr Idéhistorisk tidsskrift nr. 2-3, 2010
- Solervicens, Julia. "Retracing the art of Antoni Tàpies, From surrealism to pop art".  
*The culture trip*. Publisert 25.04.2017  
<https://theculturetrip.com/europe/spain/articles/retracing-the-art-of-antoni-tapiés-from-surrealism-to-pop-art/>
- Souter, Anna. "Nouveau Réalisme".  
The art Story. Modern art Insight. 08.03.2017.  
<http://www.theartstory.org/movement-nouveau-realisme.htm>
- Skrede, Mone Celin. "Tre museketerar møttest. Gledeleg gjensyn på Eikaasgalleriet i dag". *Firda*. Publisert: 01.04.2017  
<https://web-retriever-info-com.pva.uib.no/services/archive/doNavigatorDrilldown>
- Store norske leksikon. "Karavane". Publisert 14.02.2009 <https://snl.no/karavane>
- Storaas, Reidar. *Kunst i tiden: ved Bergens Kunstforenings 150års jubileum*. Bergen: Foreningen, 1988
- Sætre, Ivar Bruvik. "Restaurant i Bergen har innreia i Torsheim-stil". *Firda*. Publisert: 28.08.17 <https://web-retriever-info-com.pva.uib.no/services/archive/displayDocument?documentId=055163201708289e7fa32c5d99717d4d2100c2273ba237&serviceId=2>
- The art Story. Modern art Insight. "Andy Warhol". 06.12.2017.  
<https://www.theartstory.org/artist-warhol-andy.htm>
- The art Story. Modern art Insight. "Dada". 14.02.2017.  
<http://www.theartstory.org/movement-dada.htm>
- The art Story. Modern art Insight. "George Grosz". 16.05.2017  
<http://www.theartstory.org/artist-grosz-george.htm>
- The art Story. Modern art Insight. "Max Ernst". 12.02.2018  
<http://www.theartstory.org/artist-ernst-max.htm>
- Toft-Eriksen, Lars *God natt da du... Surrealisme i norsk kunst 1930-2010*. Oslo: Stenersmuseet, 2010.

---

Torsheim, Oddvar. Flor, Harald. *Susanna frå Sunnfjord. Torsheim-tonar og palett-provokasjonar*. Bergen: Eide Forlag, 1991

Urdal, Fridtjov. "Frå skjemt til alvor". *Klassekampen*.  
21.04.2017. <https://web-retriever-info-com.pva.uib.no/services/archive/displayDocument?documentId=05501020170421370544&serviceId=2>

Urdal, Fridtjov. "Med skjemt og vet. Tre folkekjære sunnfjordingar". Sfk.museum.  
Lest: 16.09.2018. <http://www.sfk.museum.no/nn/node/280>

Veiteberg, Jorunn. "Kunstnaren som kommentator". I *Oddvar Torsheim. I nynorskens skog*. 153-156. Oslo: Det norske samlaget, 2008

Wolf, Justin. "Neo-dada". The art Story. Modern art Insight.  
04.03.2017 <http://www.theartstory.org/movement-neo-dada.htm>

Yndestad, Sindre Osland. "400 møtte på Torsheim-utstilling". *Firda*. Publisert:  
07.05.2018. <https://web-retriever-info-com.pva.uib.no/services/archive/displayDocument?documentId=05516320180507c1c465f75260b82d111d7611931d7225&serviceId=2>

Økland, Einar. "Tylen Torsheim". I *Oddvar Torsheim. I nynorskens skog*. 7-13. Oslo: Det norske samlaget, 2008

Aarnes, Asbjørn. *Perspektiver og profiler i norsk poesi*. Oslo: Solum Forlag, 1989

#### Bilder:

Dali, Salvador. *Dream caused by the flight of a Bee around a Pomegranate a Second before Waking*. 1944. Hentet fra: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/dali-salvador/dream-caused-flight-bee-around-pomegranate-second-waking>

Ekeland, Arne. *Fire mennesker rundt et bord*. 1934. Hentet fra:  
<https://www.nrk.no/kultur/severdige-surrealisme-1.6983285>

Grosz, George. *Toads of property*. 1921. Hentet fra:  
<https://www.flickr.com/photos/deathtogutenberg/2098354095>

Tápies, Antoni. *Dona*. 1950-1951. Hentet fra:  
<http://dolorosa-reveries.blogspot.com/search/label/Antoni%20T%C3%A0pies>

Torsheim, Oddvar. *Døgnflue* 1984 og *Pornonassis* 1971 – fra bildeliste sendt fra Galleri Briskeby

Torsheim, Oddvar. *Fellinis tante*. 1983. Hentet fra: [://koro.no/kunstverk/fellinis-tante-2/](http://koro.no/kunstverk/fellinis-tante-2/)

---

Torsheim, Oddvar. *Hunden til psykologen*. Fotografert av Rydland, Kjetil. 2014. Hentet fra:  
<https://www.nrk.no/hordaland/uonsket-kjoter-fikk-et-nytt-liv-i-bergen-1.12075450>

Torsheim, Oddvar. *V, for Vestlending*. 1970. Hentet fra:  
<https://www.nrk.no/sognogfjordane/oddvar-torsheim-med-ny-suksess-i-bergen-1.65075>

Warhol, Andy. *Campbells soup cans*. 1962. Hentet fra:  
[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962](https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962)

Wesselmann, Tom. *Great american nudes #21*. 1961. Hentet fra:  
<https://www.mutualart.com/Artwork/Great-American-Nude--21/AE8907F1D9A8138A>

Alle øvrige bilder er private fotografier tatt av Kristine Hjørnevik Dalland og materiale tilsendt fra Elsebeth Rahlff.