

# *Apokalypse*

*En analyse av Hariton Pushwagners maleri Jobkill  
i lys av popkunstens estetikk*

**Linda Ottosen Bekkevold**



Masteroppgave i kunsthistorie  
Institutt for idé - og kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2014



# *Apokalypse*

En analyse av Pushwagners maleri *Jobkill* (1990) i lys av popkunstens estetikk.

© Linda O. Bekkevold

2014

Apokalypse

Linda O. Bekkevold

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

Pushwagner blir ofte omtalt som popkunstner og Norges svar på Andy Warhol (1923-1987) og Roy Lichtenstein (1923-1997). Sammenligningen begrunnes med hans benyttelse av tegneserieestetikk. Med stiliserte former og fargeflater. Dette er en gjenkjennende karakteristikk av den amerikanske popkunsten klisjéfylte tegneserietrykk. Denne oppfatningen nevnes ofte i en bisetning uten at det foreligger noen kunsthistorisk analyse som har undersøkt dette. Pushwagner samarbeidet med den norske forfatteren Axel Jensen (1932-2002) på 1960-tallet, og sammen skapte de et tegneserieunivers som skulle bli grunnlaget for Pushwagners kunstnerskap. På 1970-tallet og 1980-tallet arbeidet de med flere utkast og upubliserte bokprosjekter som ble utviklet til billedromanen *Soft City*, silketrykkserien *En dag i familien Manns liv* og malerifrisen *Apokalypse*. I denne avhandlingen søker jeg svar på hvordan Pushwagner benytter seg av tegneserieestetikken i sitt kunstuttrykk. Hva slags tradisjon benyttes i hans verk? Og kan man med rette karakterisere Pushwagner som popkunstner?

Problemstillingene er verksorientert, og jeg tar utgangspunkt i maleriet *Jobkill* (1990), men det vil bli trukket paralleller til andre verk av kunstneren. I oppgavens tolkningsdel vil jeg trekke inn komparativt materiale fra popkunsten.





# Forord

I 2010-2012 hadde jeg gleden av å jobbe i et av Norges nyoppstartede gallerier, Galleri Pushwagner. Publikum strømmet inn hver dag og gikk fornøyde ut. Pågangen ble stor, og mange skoleklasser og grupper ville ha omvisninger. Derfor gjorde jeg et omfattende litteratursøk etter tekster om Pushwagners billedkunst. Det var mye informasjon å finne, men lite som gikk utover det biografiske. Jeg ble derfor inspirert til å skrive denne avhandlingen.

Jeg håper at du vil oppdage noe nytt ved Pushwagners billedkunst ved å lese denne avhandlingen, og at den kan fungere som en åpning til forståelsen av hans billedverden.

Jeg vil benytte anledningen til å takke min veileder Erik Mørstad for konstruktiv kritikk og fine samtaler. En spesiell takk til Pushwagner, Stefan Stray og de ansatte ved Galleri Pushwagner.

Tusen takk til min mor for husly i skriveprosessen. Takk til Sindre. Takk, Cornelius. Og en stor takk til alle mine venner og familie for all støtte underveis.

Linda O. Bekkevold

Lillehammer, desember 2014





# Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b>Innledning .....</b>	<b>1</b>
1.1	Tema .....	1
1.2	Problemstilling .....	4
1.3	Avgrensning .....	5
1.4	Teori og metode .....	7
1.5	Litteratur .....	10
1.7	Introduksjon av kunstneren .....	11
<b>2</b>	<b>Presentasjon av verket .....</b>	<b>15</b>
2.1	<i>Jobkill</i> .....	15
2.1.1	Beskrivelse .....	16
2.1.2	Teknikk og materiale .....	19
2.1.3	Komposisjon .....	19
2.1.4	Tid, repetisjon og bevegelse .....	21
2.2	Tegneserieestetikk i <i>Jobkill</i> .....	23
2.3	Motivanalyse .....	26
2.3.1	Metafor og symbolikk .....	26
2.3.2	Narrenes skip .....	28
2.3.3	Robinson Crusoe .....	30
2.3.4	Apokalyptisk forestillingstradisjon .....	34
2.4	<i>Jobkill</i> som allegori .....	38
<b>3</b>	<b>Tolkning .....</b>	<b>43</b>
3.1	<i>Jobkill</i> i lys av <i>Soft City</i> .....	43
3.1.1	Axel Jensen .....	43
3.1.2	Soft City – et litterært-visuelt samarbeid .....	44
3.1.3	Tegneseriekollektiv og undergrunnsmiljø .....	48
3.1.4	Science fiction – framtidens narrespill .....	50
3.2	Sivilisasjonskritikk .....	51
3.2.1	Marcuse, Benjamin og Adorno .....	51

<b>4</b>	<b><i>Jobkill</i> i lys av popkunstens estetikk.....</b>	<b>55</b>
4.1.1	Om modernisme og postmodernisme.....	55
4.1.2	Om amerikansk popkunst.....	56
4.1.3	Om popkunst i Norge .....	59
4.1.4	Appropriasjon som del av popkunstens praksis .....	60
4.1.5	Om parodi og satire .....	61
<b>4.2</b>	<b>Roy Lichtenstein og tegneserien.....</b>	<b>64</b>
4.2.1	Introduksjon til Roy Lichtenstein.....	64
4.2.2	<i>Whaam!</i> .....	65
4.2.3	Lichtensteins teknikk.....	67
<b>4.3</b>	<b>Sammenlignende analyse .....</b>	<b>69</b>
4.3.1	<i>Jobkill</i> og <i>Whaam!</i> .....	69
4.3.2	Tegneserien som kunst .....	72
<b>5</b>	<b>Avslutning .....</b>	<b>78</b>
	<b>Litteraturliste.....</b>	<b>82</b>
	<b>Vedlegg .....</b>	<b>86</b>



# 1 Innledning

## 1.1 Tema

«Det som ble selvsagt, var, at hva kunsten angår, er ingenting selvsagt lenger, verken i kunsten selv eller i dens forhold til enheten, ikke en gang at den har rett til å eksistere.»<sup>1</sup> Slik åpner Theodor Adorno (1903-69) sitt verk *Ästhetische Theorie* (1969). Det han formidler er tanken om at kunsten er i stadig bevegelse, derfor må begrepene som følger den også følge forandringene. På den måten unndrar kunsten seg definisjon; det å definere er å bruke begreper, og når man bruker begreper tvinger man noe mangetydig til å bli noe entydig, man reduserer noe til noe annet enn det opprinnelig var.<sup>2</sup> Dette er noe de fleste kunsthistorikere reflekterer over i sine arbeider og analyser, allikevel så dannes det ofte entydige forestillinger om et kunstverk eller kunstnerskap. I denne oppgaven stiller jeg noen spørsmål ved de etablerte forestillingene om den norske kunstneren Hariton Pushwagners (1940-) kunst.

Utgangspunktet for denne avhandlingen startet med en undring rundt fraværet av vitenskapelige tekster og akademisk forskning på et nokså velkjent kunstnerskap som mange har en mening om. I de siste ti årene har vi blitt presentert for avisoverskrifter som: «Fra rennesteinen til stjernene», «Narkoman kunstner åpner eget galleri», «Kunstner vant rettsak mot egen agent», dette er velkjente eksempler på norske tabloidavisers framstilling av den norske kunstneren Terje Brofos (1940-), som opererer under pseudonymet Hariton Pushwagner. Det oppstod en sterk interesse for kunstneren på slutten av 2000-tallet. Etter å ha stått på utsiden av norsk kunstliv i 40 år, fikk han anerkjennelse for billedromanen *Soft City* og malerifrisen *Apokalypse* ved at han ble invitert til å stille ut på Berlin-biennalen i 2008. Han gikk da fra å være en ukjent undergrunnskunstner til å bli et yndet intervjuobjekt og ettertraktet førstesidestoff for dagspressen. Siden den gang har man sett kunstneren figurert hyppig i både magasiner og på fjernsyn, samt stilt opp i alle typer reportasjer. I 2010 åpnet Galleri Pushwagner på Tjuvholmen i Oslo. Høsten 2011 var det premiere på dokumentarfilmen *Pushwagner – fra rennesteinen til stjernene* (2011) av Even Benestad. Man kan spørre seg om hvordan denne overdådige medieoppmerksomheten har påvirket resepsjonen av Pushwagners kunstnerskap? Kan alt fokuset norske medier har rettet mot kunstnerens livshistorie bidratt til å skape et skjevt bilde av ham som kunstner?

---

<sup>1</sup> Arild Linneberg. *En røff guide til Theodor Adornos estetiske teori* (Oslo: Gyldendal, 1999), 20.

<sup>2</sup> Linneberg, *En røff guide til Theodor Adornos estetiske teori*, 20.

Pushwagner blir ofte omtalt som popkunstner og Norges svar på Andy Warhol (1923-1987) og Roy Lichtenstein (1923-1997).<sup>3</sup> Sammenligningen begrunnes med benyttelsen av tegneserieestetikk og silketrykkproduksjon, som er noen av kjennetegnene for den amerikanske popkunsten. Denne oppfatningen nevnes ofte i en bisetning uten at det foreligger noen kunsthistorisk analyse som har undersøkt dette. Til tross for stor produktivitet og publisitet så eksisterer det ingen forskning på området, bortsett fra en masteroppgave om billedromanen *Soft City* i 2010 av Nicole Benestad Nygaard ved Universitetet i Agder.<sup>4</sup> Denne avhandlingen er mitt bidrag til å flytte fokuset fra mediemyten Pushwagner – og mot hans kunstneriske produksjon.

Øystein Ustvedt (1965-) presenterer Pushwagner og verket *Jobkill* (1990) i boken *Ny norsk kunst etter 1990* (2011). Ustvedt er en av få fagpersoner som berører området. Ustvedt plasserer kunstneren og maleriet under avsnittet med tittelen: *Tegneserie, Virtuell virkelighet*. Her trekker han fram tegneserieuniverset som ble skapt i samarbeid med den norske forfatteren Axel Jensen (1932-2002) på 1960-tallet, og som skulle bli grunnlaget for Pushwagners kunstnerskap. På 1970- og 1980-tallet arbeidet de med flere utkast og upubliserte bokprosjekter som ble utviklet til billedromanen *Soft City*, silketrykkserien *En dag i familien Manns liv* og malerifrisen *Apokalypse*. Ustvedt ser Pushwagners arbeider som en forlengelse av popkunstnerens klisjéfylte tegneseriespråk, og begrunner dette med bruk av stiliserte, presise former, flate billedrom og syntetiske, umodulerte former. Ustvedt fremstiller ikke Pushwagner som en ren popkunstner, men han antyder at uttrykket er en videreføring av popkunsten. Det trekkes også fram andre historiserende og tradisjonelle elementer ved hans kunst, dette aspektet er også noe jeg berører i analysedelen.<sup>5</sup>

I Gunnar Danbolts (1940-) nye oversiktsverk *Fra modernismen til det kontemporære: Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990* (2014) trekkes Pushwagner fram som en sivilisasjonskritiker.<sup>6</sup> Danbolt peker på den indirekte samfunnskritikken som ligger i verket *Jobkill* (1990) og *Soft City*. Danbolt nevner også i en bisetning at han benytter seg av en popkunst-inspirert stil uten å forklare dette nærmere eller å tillegge det noen større betydning.

---

<sup>3</sup> [http://no.wikipedia.org/wiki/Hariton\\_Pushwagner](http://no.wikipedia.org/wiki/Hariton_Pushwagner), 26.11.14

<sup>4</sup> Nicole Benestad Nygaard. *Pushwagners Soft City: en narrativ og kulturhistorisk tilnærming til tegneserien*. Upublisert masteroppgave. Universitetet i Agder, 2010.

<sup>5</sup> Øystein Ustvedt. *Ny norsk kunst, etter 1990* (Oslo: Fagbokforlaget, 2011), 77.

<sup>6</sup> Gunnar Danbolt. *Frå modernisme til det kontemporære, tendensar i norsk samtidskunst 1990* (Oslo: Samlaget, 2014),127.

Natalie Hope O'Donnell (1979) bidrar med artikkelen *Apokalypse Nå* i utstillingsboken *Pushwagner* (2012). Hun mener å se en tydelig påvirkning fra amerikansk popkunst i hans senere silketrykkserie, med amerikanske Cadillacs i en pop-influert koloritt. Hun nevner betydningen av besøket i Leo Castellis (1907- 1999) galleri i 1962, der den unge kunstneren ble introdusert for amerikansk popkunst for første gang. O'Donnell presenterer konkrete eksempler og kjennetegn ved popkunsten som man også finner i Puswagners bilder. Hun trekker fram dualiteten i mange av verkene som et eksempel, der man på den ene siden hyller amerikansk kultur, men på den annen side aner en kritisk undertone. Roy Lichtenstein (1923-1997) og James Rosenquists (1925-2008) arbeider fra 1960-tallet rommer også en slik dualitet, og hun understreker at påvirkningen fra disse kunstnerne er tydelig i flere av hans verker, uten å utdype dette videre. Det nevnes ingenting om teknikken popkunstnerne benyttet eller det teoretiske perspektivet.<sup>7</sup> O'Donnell trekker fram likheter, men utelater forskjellene.

Popkunsten er et relativt bredt begrep, og det var ikke snakk om en homogen gruppe kunstnere som fulgte samme program. Den eksisterte på forskjellige premisser i Europa og USA, som en kunstretning. Man kan si den var et kunstuttrykk som utviklet seg som en reaksjon mot abstrakt-ekspresjonisme, som definitivt var den dominerende kunstretningen i USA på 1940- og 1950-tallet. Betegnelsen «popkunst» kommer av «populærkunst», og henviser til denne kunstretningens fokus på temaer og teknikker hentet fra masse- og underholdningskultur. Det vil si massekulturelle uttrykk som reklame, tegneserier, populærmusikk og film. Repetisjon og reproduksjon er viktige virkemidler i popkunsten, da man ønsket å fjerne seg fra det subjektive kunstuttrykket som var sentralt i modernismen. Ved å benytte seg av silketrykk, kopier og pastisj så alle bilder programmerte ut, og man ble en upersonlig billedfabrikk.<sup>8</sup>

Denne avhandlingen skal undersøke i hvilken grad Pushwagner kan kategoriseres som popkunstner, og om han benyttet seg av dette kunstuttrykket. Dette skal gjøres ved hjelp av to hovedstrategier. Den ene er empirisk der jeg vil gå til hovedkilden, som er kunsten. Gjennom en verksanalyse, kan jeg avdekke om det er belegg for å kategorisere Pushwagners kunst som popkunst. Den andre strategien er definatorisk, der jeg vil se på hva som er definert som

---

<sup>7</sup> Nathalie O'Donnell Hope. *Apocalypse now. I Pushwagner*, red. av Anthony Spira og Nathalie O'Donnell (London: Artbook publishing, 2012), 191,192.

<sup>8</sup> Lars Fr. H. Svendsen. *Kunst* (Oslo: Universitetsforlaget, 2000), 81.

popkunst og i hvilken grad dette kan overføres til Pushwagners verk. Adornos råd om forsiktighet med bruk av definisjoner og begreper vil tas til etterretning i avhandlingen.

## 1.2 Problemstilling

Pushwagner arbeider med flere uttrykksformer, både videoanimasjon, tegning, grafikk og maleri. Mange kjenner hans silketrykkserier og litografier som blant annet er basert på *Soft City*, billedromanen skapt i samarbeid med den norske forfatteren Axel Jensen (1933-2002). Dette samarbeidet var på sitt mest produktive på slutten av 1960-tallet. De to kunstnerne møttes tilfeldig på Kunstnerens Hus i 1969, og dette ble starten et felles litterært-visuelt prosjekt. Jensen var på jakt etter noen som kunne illustrere hans tekster. Han ønsket å jobbe med tegneserien som et medium til å formidle satirisk samfunnskritikk. De skapte flere tegneseriemanus sammen. Et av manusene, *Doktor Fantastisk*, ble publisert i Dagbladet på 1970-tallet. Pushwagner tok med seg denne arbeidsmetoden videre inn i sin kunstneriske produksjon da han arbeidet selvstendig med maleri, animasjon og grafikk.<sup>9</sup>

Det tyder på at det er en enighet blant flere kunsthistorikere om at man kan trekke paralleller til popkunsten i forbindelse med Pushwagners kunst. Dette er noe jeg ønsker å undersøke videre i denne avhandlingen. Popkunsten i Norge fikk aldri noen stor nedslagskraft eller feste før i senere tid. Visuell kunst hadde en svak posisjon i Norge på 1960- og 1970-tallet, det var ikke rom for å slippe til nye internasjonale uttrykk. Mangel på dannelse og kunnskap om samtidskunst gjorde at nye uttrykk ble avvist som uverdige kunst.<sup>10</sup> I Norge ble det dannet en del politisk orienterte kunstkollektiv som Gras, Myren, Gruppe 66 og LYN. Disse gruppene stod nær popkunsten, men blir regnet som politisk og aktivistisk kunst. Mange av kunstnerne som hadde tilhørighet til disse gruppene benyttet seg av silketrykk og masseproduksjon av kunst, men som oftest med et politisk formål. Selv om Pushwagners kunst også er ladet med satirisk samfunnskritikk, så var den aldri politisk, billedkunstneren identifiserte seg aldri med Gras, selv om han studerte sammen med flere av medlemmene.<sup>11</sup> Maleriet *Jobkill* (1990) er et av syv malerier i frisen *Apokalypse*, der man ser en annen side ved kunstnerens formspråk. Her benyttes tegneserieestetikk, men det er også tatt i bruk tradisjonelle virkemidler som peker tilbake på det klassiske renessansemaleriet. Som bruk av sentralperspektiv og romlighet. Koloritten er mørkere og han fremstiller en scene med

---

<sup>9</sup> Petter Mejlænder. *Hariton Pushwagner* (Oslo: Magikon, 2008), 45-46.

<sup>10</sup> Gerd Hennem. *Med kunst som våpen: unge kunstnere i opprør 1960 – 1975* (Oslo: Schibsted, 2007), 11.

<sup>11</sup> Spira & O'Donnell, *Pushwagner*, 191.



teknokrati, forurensing, krig og lidelse.

På grunnlag av dette blir avhandlingens problemstillinger:

- Hvilke tradisjonelle elementer finner man i verket?
- Hvordan benytter Pushwagner seg av tegneserien som formspråk i verket?
- I hvilken grad kan man karakterisere Pushwagners kunst som popkunst?

Problemstillingen er verksorientert, det er i hovedsak ett verk som undersøkes, men det vil bli trukket inn komparativt materiale. Biografisk materiale vil ikke bli vektlagt i avhandlingen.

### 1.3 Avgrensning

Som nevnt innledningsvis, har ingen av Pushwagners verker vært underlagt en kunsthistorisk analyse. Det er utført en kulturhistorisk analyse av *Soft City*, av Nicole Benestad Nygaard i 2010 *Jobkill* (1990) blir betraktet som hovedverket i malerifrisen *Apokalypse* som består av syv malerier. (Fig.1) *Jobkill* (1990), *Heptashinok* (1983), *Gigaton* (1988), *Dadadata* (1987), *Oblidor* (1990), *Klaxton* (1990) og *Selvportrett* (1973-1993) er verkene som danner frisen i sin helhet. Maleriene er basert på tegninger og skisser som han arbeidet med da han bodde i London på 1970-tallet. Pushwagner betrakter maleriene som et samlet verk, rammet inn som i Jan van Eycks *Ghent Altarpiece* (1432). Det var i møte med dette historiske verket, ideen om en monumental frise ble til. Malerifrisen skiller seg ut fra hans øvrige produksjon som består av silketrykk, illustrasjoner og tegninger. Pushwagner har selv uttrykt at frisen *Apokalypse* er hans hovedverk, og at han har sterk emosjonell tilknytning til den.<sup>12</sup> Tanken var å skrive om frisen som et samlet verk, men det viste seg å være problematisk da maleriene befinner seg i forskjellige eierskap og har hver sin brokete historie. Fordelen ved å velge ut ett verk, er at man kan fordype seg i det og avgrense oppgaven.

Billedromanen *Soft City* har fått mye oppmerksomhet de siste årene etter at den ble utgitt i sin helhet på No Comprendo Press i 2008. Manuset lå bortgjemt i 20 år før Pratibha Jensen, enken etter Axel Jensen, fant det bortgjemt på loftet. I malerifrisen *Apokalypse* behandles den samme tematikken som i *Soft City*, samtidig som at den viser en annen side ved Pushwagners kunstnerskap. Han benytter akrylmaleriet som medium og løfter arbeidet fra

---

<sup>12</sup> Ibid, 192.

bokformat til monumentalmaleri. Frisen er et selvstendig arbeid, som han skapte uavhengig av Axel Jensen. Samtidig så er det mye som tyder på at verkets opphavside kommer fra deres felles tankegods, som de delte i sitt litterært-visuelle samarbeid. Frisen var opprinnelig ment som illustrasjoner til det fiktive stjernesystemet, *Heptashinok* (1989), som Axel Jensen utviklet og fullbyrdet i science-fiction-romanen som *Og resten står skrivd i stjernene* (1995).<sup>13</sup> I autobiografien *Livet sett fra Nimbus* (2002) forteller Axel Jensen at han arbeidet med et manus som han kalte *Apokalypse*.<sup>14</sup> Om Pushwagner har hentet ideen om et apokalyptisk verk direkte fra Jensen er mulig, men det finnes ingen litterære kilder som underbygger dette.

*Jobkill* (1990) eies i dag av Nasjonalmuseet for kunst og arkitektur. Det at verket er en del av vår nasjonale samling bidrar til denne avhandlingens relevans, og forsterker motivasjonen til en utforskning av Pushwagners kunstnerskap.

Jeg har også gjort visse avgrensinger i forhold til perspektiv og problemstillinger. Et perspektiv som er tilstede, men som ikke vil bli vektlagt, er det biografiske. Jeg kommer ikke til å benytte meg av kunstneren som kilde for å besvare problemstillingen. Problemstillingene er verksorienterte. I artikkelen «*La mort de l'auteur*» («*Forfatterens død*») (1967) argumenterer Roland Barthes (1915-1980) for at man kan utvide tolkningen og lese et verk på flere nivåer om man ser bort fra kunstnerens identitet. Han mener at det er begrensende å trekke inn det biografiske aspektet ved opplevelsen av et verk, og at man møter verket med forutinntatte holdninger. Ved å frigjøre seg fra det man vet om kunstneren i tolkningen av et verk, så kan man avdekke flere meningsnivåer i dette. Samtidig så vil det bli trukket inn biografisk materiale der det er relevant og nødvendig for å overholde vitenskapelige kriterier.

Et annet perspektiv som jeg ikke får plass til er det resepsjonshistoriske. Det er en god del omtaler og kritikker i forbindelse med det omfattende utstillingsprogrammet han har hatt opp igjennom årene. En kartlegging av mottagelsen av Pushwagners utstillingsvirksomhet er det dessverre ikke plass til, og er ikke en del av oppgavens metodeopplegg.

Andre spørsmål som meldte seg i prosessen var: hvilke historiserende trekk finner man i verket? Ustvedt ser Pushwagners verden i en forlengelse av en apokalyptisk forestillingstradisjon, og nevner i den sammenheng Hieronymus Boschs (1450-1516) burleske

---

<sup>13</sup> Ibid, 243.

<sup>14</sup> Axel Jensen. *Livet sett fra Nimbus*, (Oslo: Spartacus, 2002), 61.

dommedagsscener med krig, brutalitet og undertrykkelse. Han trekker linjene opp til etterkrigstidens moderne dommedagsframstillinger som Aldous Huxleys (1894-1963), *En vidunderlig ny verden* (1932) og Fritz Langs (1890-1976), *Metropolis* (1926) samt George Orwells (1903-1950), *1984* (1949).<sup>15</sup> Dette er et perspektiv jeg berører, men ikke får plass til å gå i dybden av.

## 1.4 Teori og metode

Oppgavens formål er å kaste lys over det formale uttrykket og verkets meningsbærende innhold, samt å undersøke verket i lys av popkunstens estetikk. Metodevalget faller på en verksanalyse der både det visuelle og diskursive aspektet blir undersøkt.

I oppgavens første del vil jeg beskrive, analysere og identifisere de forskjellige delmotiver i verkets oppbygging. Jeg vil se på hvilke formale elementer som er benyttet i komposisjonen. Og hvilke tradisjonelle elementer man finner i komposisjonen. Hva er det som skaper tegneseriettrykket i Pushwagners kunst? Ved å benytte meg av Scott McClouds (1960), *Tegneserier, fornøyelser, fremstilling og forståelse* (1993), avdekkes dette. Mange regner publikasjonen som hovedverket i tegneserieteori og at McCloud er den som har kommet nærmest en tilfredsstillende teori om hva tegneserie er, i forhold til form, stil og ikonografi. Kortversjonen av hans definisjon er: «en sidestilling av billedlige og andre uttrykk i planlagte sekvenser, anvendt til å viderebringe informasjon og/eller gi leseren en estetisk opplevelse.»<sup>16</sup> McCloud innrømmer selv at denne definisjonen er begrensende, og at det er andre elementer ved tegneseriens formspråk som er med på å skape det. Når det kommer til form, stil og teknikk står man fritt. I boken gjennomgår han hvilke teknikker dette er: han utdyper tegneseriens bruk av karikaturen, fartsstreker, fargevalg og den narrative strukturen med tid og bevegelse.

I motivanalysen vil alle delmotivene identifiseres ut fra kunsthistoriske referanser, litteratur og billedsøk. Det vil undersøkes hvordan bildets budskap underbygges av stilistiske elementer og symbolikk. Dette leder videre til undersøkelsen av verkets meningsinnhold. Er det slik at disse elementene danner en moderne allegori? En allegori er en fremstilling som har en annen betydning enn det som vises. Allegori kan lett sammenblandes med symbol. Et

---

<sup>15</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, 75.

<sup>16</sup> Scott McCloud. *Tegneserier: fornøyelser, fremstilling og forståelse*, Oversatt av Anders Hjorth-Jørgensen (Oslo: Gyldendal, 1994), 9.

symbol er en gjenstand eller et ikon som betyr noe spesifikt som gjenkjennes ved den gjenstanden. En allegori omfatter flere enkeltelementer som kommuniserer med hverandre i et verk. Allegorier kan være entydige og direkte, eller de kan være sammensatte og flertydige. Allegorien forbindes ofte med historisk kunst fra renessansen og barokken. Etter romantikken mistet man interessen for å benytte seg av allegorien da man fikk en vending mot bildet og vekk fra litteraturen i kunstverden. Man mente at allegoriene reduserte kunsten til illustrasjoner for et litterært narrativ.<sup>17</sup> I det 20. århundre oppstod interessen for å benytte seg av allegori igjen. Både Arne Ekeland (1908-1994) og Håkon Bleken (1929-) benyttet seg av allegoriske fremstillinger i sine samfunnsengasjerte billeduttrykk.<sup>18</sup> For å undersøke om man kan tolke *Jobkill* (1990) som en moderne allegori, vil jeg benytte meg av Lynette Hunters artikkel *Allegory happens: allegory and the arts post – 1960* og Walter Benjamins (1892-1940) *The Origin of German Tragic Drama* (1925) som åpnet for en større fleksibilitet i bruken av allegoribegrepet.<sup>19</sup> Jeg vil benytte meg av Wencke Qvales doktorgradsavhandling *Allegoriens Gjenkomst: et forsøk på anvendelse av Walter Benjamins allegoribegrep på det sene 1900-tallets kunst* i tolkningen av begrepet, *moderne allegori*.

Verksanalysen vil danne grunnlaget for tolkningsdelen. På bakgrunn av den vil jeg diskutere funnene i lys av litteratur fra kunsthistorien og teoretiske innfallsvinkler. Tolkningsdelen er todelt. Første del omhandler samarbeidet med Axel Jensen i lys av undergrunnstegneserien og sivilisasjonskritikk. Her vil jeg trekke fram noen samfunnskritikere som påvirket motkulturen som utviklet seg på 1960-tallet. Herbert Marcuse (1898-1979), Theodor Adorno og Walter Benjamin var viktige kilder for venstresidens tenkning på 1960- og 1970-tallet.

Andre del av tolkningen vil omhandle Pushwagners verk i lys av popestetikken. For å svare på oppgavens problemstilling så vil jeg benytte meg av de funn som ble avdekket i verksanalysen og undersøke de i lys av popkunstens estetikk. Her legges det vekt på de begreper som definerer popkunsten som sjanger. Appropriasjon, allegori og parodi er begreper knyttet til den postmodernistiske kunstpraksis som popkunsten faller under. *The*

---

<sup>17</sup> Erik Mørstad. *Malerileksikon: motiver, teorier og teknikker* (Oslo: Unipub forlag, 2007), 19-21.

<sup>18</sup> Trygve Nergård. *Håkon Bleken* (Oslo: Strömboliforlaget, 1986), 101.

<sup>19</sup> Lynette Hunter Struck, *Allegory happens: allegory and the arts post – 1960* i *The Cambridge Companion to Allegory* red. av Copeland Rita & Struck T. *The Cambridge Companion to Allegory* (Cambridge: University press, 2010), kap.10.

*Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*<sup>20</sup> av Craig Owens og Linda Hutchons (1947), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*<sup>21</sup> er kilder til en forståelse av popkunstens tilnærming til bilder og valg av motiv. Hutchon har skrevet bredt om kunst i den postmodernistiske tidsalder, blant annet *Irony's Edge* (1994), *A theory of parody* (1985) og *A Theory of Adaptation* (2006). Isabella Graw drøfter appropriasjonen og dens tradisjon i *Dedication replacing appropriation: Fascination, subversion and dispossession in appropriation art* (2004). I artikkelen forklarer hun denne kunstpraksisen tradisjon og hva som oppstår i benyttelse av den.

Roy Lichtenstein er popkunstneren som oftest trekkes fram i omtalen av Pushwagners pop-inspirerte uttrykk. Dette kan ha en sammenheng med den tydelige referansen til tegneserien, som Lichtenstein benytter. Jeg vil derfor utføre en komparativ analyse av Pushwagner og Lichtensteins malerier. Internt og eksternt. En komparativ analyse gir ikke nødvendigvis noen håndfaste svar, men forskjell i bruk av ikonografi og stil trer tydeligere fram. Og man kan avdekke forskjeller og likheter i forskjellige kunstpraksiser. Mitt holdepunkt for sammenligningen er å se på likheter og forskjeller i benyttelsen av tegneserien som visuell løsning. Jeg vil derfor trekke inn et maleri som er representativt for denne perioden i Lichtensteins kunstnerskap. Valget falt på akrylmaleriet *Whaam!* (1963), som er et av hans kjente appropriasjoner.

I min sammenligning av tegneserien som kunstuttrykk i Pushwagners og Lichtensteins kunstnerskap benytter jeg meg av Bart Beatys *Comics versus art* (2012). Beaty stiller seg kritisk til hvordan Lichtenstein uten tillatelse benyttet andre serieskaperes tegneseriestriper i sine appropriasjoner, som i tillegg blir kjøpt inn av store museer. Tegneserien ble sett på som lavkultur i det estetiske feltet. Og det ble stilt spørsmålstejn rundt hvorfor det ble akseptert som kunst når Lichtenstein approprierte og malte motivet på store lerret, men ikke som en stripe i en tegneserie. Lichtenstein jobbet for tegneserieskaperen Irv Novick (1916-2004) som student, og kopierte flere av arbeidene hans. Maleriene *Whaam!* (1963) og *Ok hot – shot* (1963) er begge opprinnelig arbeider av Novick, som Lichtenstein approprierte. Denne konflikten mellom kunst og tegneserieverden kan fortelle mye om hvordan popkunstnerne

---

<sup>20</sup> Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" i *Art After Modernism: rethinking representation* (New York: New Museum of Contemporary Art, 1984).

<sup>21</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2000).

benyttet seg av dette uttrykket, og jeg vil undersøke om dette kan overføres til Pushwagners kunst.

## 1.5 Litteratur

Som nevnt innledningsvis, eksisterer det ingen forskning på området. Til gjengjeld finnes det en god del essays i utstillingskataloger og publikasjoner. En av disse er boken *Pushwagner* (2012). Den ble skrevet i forbindelse med en utstillingsturné, der malerifrisen *Apokalypse* ble vist i sin helhet, samt originaltegningene til *Soft City*. Boken er skrevet i samarbeid med Milton Keynes Gallery (Milton Keynes), Museum Boijmans van Beuningen (Rotterdam) og Haugar Vestfold Kunstmuseum (Tønsberg). Prosjektet ble støttet av Norsk Kulturråd, Office for Contemporary Art og Den Norske Ambassaden. I boken finnes en rekke bidrag fra internasjonale kuratorer og kunstkritikere. Bidragsyterne er Lars Bang Hansen (1963-), Will Bradley (1968-), Nathalie Hope O'Donnell (1979-) og Petter Mejlænder (1952-). Pushwagner var involvert i arbeidet med boken, og den anses for å være autorisert av kunstneren.

Det finnes en mangfoldig litteratur om popkunst, noe som gjør det utfordrende å avgrense bruken av den. Thomas Crows (1948-) og Hal Fosters (1955-) litteratur på området er av høy faglig kvalitet og gode verktøy for å forklare begreper og hendelser knyttet til popkunsten og postmodernismen. Roland Barthes (1915-1980), Craig Owens (1950-1990) og Linda Hutcheon (1947-) er sentrale teoretikere, som det ofte blir referert til i litteraturen om postmodernistisk kunst. Jeg har benyttet meg av en del forskjellig litteratur og publikasjoner om Roy Lichtenstein og popkunst generelt.

Det benyttes en god del referanser fra Axel Jensens forfatterskap og det kunstneriske samarbeidet som foregikk på 1960-tallet. *Jobkill* (1990) er en videreføring av tankegodset de delte på denne tiden. Det er hovedsakelig romanene fra den senere fase *Epp* (1965), *Lul* (1992) og *Og resten står skrivd i stjernene* (1995) som er aktuelle i drøftelsen, da man kan avdekke noen intertekstuelle forbindelser mellom Pushwagners kunst og disse romanene. I tillegg kommer autobiografien *Livet sett fra Nimbus* (2002). Pushwagner og Jensen hentet opp ideer fra litteraturhistorien, og disse bøkene benyttes også som kilder i oppgaven. De viktigste kildene er Aldous Huxleys *En vidunderlig ny verden* (1932), George Orwells *1984* (1945) og Daniel Dafoes *Robinson Crusoe* (1719). Michel Foucaults (1926-1984) avhandling

*Galskapens historie* (1961) er også benyttet i tolkningen av skipets betydning, da det assosieres med den gamle allegorien narrenes skip.

## 1.6 Introduksjon av kunstneren

Kunstneren vi kjenner som Hariton Pushwagner, heter opprinnelig Terje Brofos og er født 2. mai, 1940. I følge familiens beretninger kom han til verden under et pågående bombeangrep. Terje fikk en borgerlig oppvekst i en villa på Berg i Oslo. Med en tilsynelatende kjernefamilie bestående av mor, far og en lillesøster. Som barn tilbrakte kunstneren mye av tiden i sengen, da han ble utsatt for en alvorlig bussulykke. Terje fikk tiden til å gå ved å tegne i timevis. Det var slik han fikk interesse for tegning og tegneserier. Med en viss skepsis oppfordret foreldrene Terje til å fortsette å utvikle sitt talent.

Da tiden kom for å velge en karrierevei falt valget på reklamelinjen ved Kunst- og håndverkshøyskolen i Oslo. Men Terje hadde stor utferdstrang, og i 1959 reiste han til Paris. Det ble hans første møte med europeisk kunsthistorie, jazz og beatpoesi. Den unge reklamestudenten ville ikke hjem med det første, og fortsatte ferden videre til Barcelona, Mallorca, Granada, Tanger og Marokko. Han livnærte seg av karikaturtegning, og slo seg sammen med den svenske kunstneren Björn Eneroth (1937-).

Tilbake i Norge fortsatte han på sin noe brokete utdanning. Men i 1961 dro klassen hans på skoletur til Firenze. Pushwagner ble rammet av rastløshet, og forlot klassen i Nord-Italia og reiste videre til Jugoslavia, Hellas, Libanon og Jerusalem. Igjen livnærte han seg av portrettegning på gaten, og syv måneder senere dukket han opp på skolen.

Hans neste tur til utlandet var i 1963. Da reiste han til slektninger i San Francisco. Dette var hans første møte med amerikansk kultur, og han ble værende i Statene i ti måneder. Tiden i USA ble brukt til å besøke amerikanske storbyer, blant annet New York. Mange av inntrykkene fra USA ser man i hans senere silketrykkproduksjon, med amerikanske biler og byer med skyskraperne. Høsten 1963 kom Brofos inn på Statens kunstakademi, han fullførte tre års utdanning der. Etter studiene livnærte han seg som kulissemaler i NRK og senere ved Det Norske Teater. På denne tiden hadde Pushwagner enda ikke funnet sitt kunstneriske uttrykk. Vendepunktet kom i desember 1968, da møtte han Axel Jensen for første gang, på Kunstnernes Hus. De innledet et kunstnerisk samarbeid som foregikk på sitt mest produktive vinteren 1969, med tilholdssted i malerinnen Siri Blakstads (1938-) leilighet i Skoveien. Der

ble manuset til *Soft City* til. I løpet av året dannet Jensen et tegneseriekollektiv og flere tegneserieskapere kom til. *Doktor Fantastisk, Flukten fra Vurnak, Sangor* og *Mannekengen som knakk* var noen av seriene de skapte. Etter hvert ble det for mange medlemmer for Pushwagner, han meldte seg ut og reiste til London.

Fra 1970-79 bodde Pushwagner i London der han påtok seg reklameoppdrag og hadde et par små utstillinger. Han valgte å bosette seg i byen da han giftet seg og fikk en datter. 1970-tallet var preget av hippiebevegelsens alternative livsstil som innebar eksperimentering med hallusinogener, musikk, kunst og filosofi. Det var i London pseudonymet Hariton Pushwagner ble til. Første gangen navnet ble tatt i bruk, var som signatur på noen reklameplakater for Parsons Spaghetti.<sup>22</sup> Å benytte seg av et kunstnernavn eller et pseudonym er et utbredt virkemiddel i identitetsbyggingen av et kunstnerskap.

I navnet ligger det en kritikk eller en kommentar av konsumersamfunnet som var i rask utvikling og et viktig tema på 1960- og 1970-tallet. *Hariton* refererer til *Hare Krishna*, som i Østlig filosofi symboliserer det høyeste spirituelle vesen som gjenkjennes med spontanitet, lekenhet og et rikt indre liv. *Ton* refererer til tyngden, tyngden av *Hare*. *Push wagons* på engelsk betyr handlevogn på norsk. Man kan tolke valget av navn som en oppfordring til å fylle de vestlige handlevognene med Østlig filosofi istedenfor materielle ting, slik at man ikke ender opp tomme innvendig. Man skal fylle vognen med *Ton av Hare*. Både Axel Jensen og Pushwagner var opptatt av dette aspektet ved livet. De fordypet seg i Østlig filosofi, spesielt var de opptatt av mystikeren og guruen Georgij Ivanovitsj Gurdjieff (1866-1949). De leste eksistensiell litteratur av forfattere som Franz Kafka (1883-1924), Aldous Huxley (1894-1963) og George Orwell (1903-1950). En av de mest betydningsfulle forfatterne var psykoanalytiker Wilhelm Reich (1897-1957).<sup>23</sup> Felles for alle forfatterne er i korte trekk at de diskuterer hvordan menneskets sjelsliv blir påvirket av det moderne og industrielle samfunnet.

Det rolige familielivet i London gjorde at Pushwagner fokuserte på kunsten. Det var der skissene til frisen *Apokalypse* ble påbegynt. Det var en produktiv periode i London fram til skilsmissen i 1975, som resulterte i at han havnet på seilbåten til Axel og Pratibha, MS Zeus. På Zeus arbeidet de sammen om flere prosjekter, *Oblidor Guidebok A-Z, Dadadata* og en silketrykkserie på 34 trykk; *En Dag i Familien Manns Liv*. Denne serien ble stilt ut

---

<sup>22</sup> Spira & O'Donnell, *Pushwagner*, 249-260.

<sup>23</sup> Mejlænder, *Hariton Pushwagner*, 22.



sammen med deler av malerifrisen på Henie-Onstad Kunstsenter i 1980, til stor begeistring. Daværende intendant, og senere direktør, Per Hovdenakk (f.1935) kuraterte utstillingen og den fikk mye publisitet, men solgte dårlig. Norge var ennå ikke fortrolig med tegneserieestetikken.

På 1980- og 1990-tallet var Pushwagner gift med malerinnen Ellen Alstad (1952-) og de var bosatt i Skien. Det var i denne perioden at han for alvor arbeidet med malerifrisen, etter skissene han hadde skapt i London. I 1988 dro han til New York og mottok Art Horizons kunstpris for maleriet *Gigaton* (1988). I New York møtte han Leo Castelli (1907-1999), Mary Boone (1951-) og James Rosenquist (1930-) i forbindelse med prismottagelsen. Det er ingen antydning til noe skifte i stilbruk etter dette oppholdet, men produktiviteten var der. Da han kom tilbake i 1989 fortsatte han arbeidet med *Jobkill* (1990). I 1991 var frisen ferdig og han stilte den ut i Skiens Kunstforening, hvor utstillingen ble godt mottatt og fikk mye oppmerksomhet i media. De neste årene deltok han på Høstutstillingen en rekke ganger. Han fikk et opphold på Cité Internationale des Arts der han jobbet mot utstillingen *Dadadata* på kunstnerforbundet i 1995.

1990-tallet var et tiår preget av alkohol og rusmisbruk som endte med at Alstad ønsket skilsmisse. Han måtte derfor flytte ut av hjemmet. Han overlevde ved hjelp av sin assistent Morten Dreyer (1954-), salget av *Dadadata* og en kampanje for Verdens Gang. I 1996, ett år etter skilsmissen, skaffet Dreyer kunstneren arbeidsplass i Edward Munchs gamle atelier på Ekely, slik at den monumentale veggfrisen *Continuous* (1997) kunne ferdigstilles. Den skulle være en del av en utstilling som Åsmund Thorkildsen (1954) kuraterte på Kunstnernes Hus, mars 1997. På denne tiden eskalerte festingen og rusmisbruket. Det hele endte med at Dreyer kastet kunstneren ut på gaten og krevde å få tilbake en god sum for det han hadde lagt ut for den utsvevende livsstilen han førte. Den desperate situasjonen førte til at Pushwagner overførte de juridiske rettighetene til sin kunst til Dreyer, for å bøte på gjelden, i den tro at kunsten var nærmest verdiløs. Pushwagner hadde møtt veggen på alvor og havnet som hjemløs rusmisbruker på gaten.

I 1999 kom vendepunktet, han møtte Stefan Stray (1948-) som tok ham inn i sitt hjem og hjalp ham med å restituere seg. I 2002 ble manuset til *Soft City* gjenfunnet av Pratibha Jensen. I 2005/2006 ble *Heptashinok* (1989) kjøpt inn av Lillehammer kunstmuseum og *Jobkill* (1990) av Nasjonalmuseet for kunst og arkitektur. De offentlige innkjøpene kan ha bidratt til at man fikk øynene opp for Pushwagners kunst. Han ble bedt av Adam Szymczyk

(1970-) om å delta på Berlin-biennalen i 2008. Utstillingen ble kuratert av Lars Lauman (1975-). Etterpå fulgte Sydney-biennalen og Kadist Kunstforening i Paris for å nevne noen. I tillegg mottok den aldrende kunstneren Høstutstillingens ærespris. I 2008 gikk Pushwagner til rettsak mot Dreyer, og krevde å få tilbake rettigheten over kunsten. I 2010 ble det inngått et forlik mellom partene og Pushwagner fikk tilbake rettighetene over store deler av kunstnerskapet. Samme år åpnet han sitt eget galleri på Tjuvholmen i Oslo.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Spira & O'Donnell, *Pushwagner*, 265-275.

## 2 Presentasjon av verket

I dette kapittelet følger en beskrivelse av de delmotivene man finner i verket. Deretter presenteres en analyse av formale virkemidler avdekket i verkets oppbygging, der bruken av tegneseriens formspråk vil undersøkes. Funnene i beskrivelsen vil bli presentert i en motivanalyse. Dette vil danne grunnlaget for tolkningen som drøftes i kapittel tre og fire.

### 2.1 *Jobkill*

Møtet med maleriet *Jobkill* (1990) oppleves avhengig av hvordan det blir presentert. I en gjengivelse på papir i en liten skala er det som å studere en rute i en velgjort tegneserie, med karikerte figurer og syntetiske farger (Fig.2). I det direkte møtet med maleriet opplever man den monumentale effekten der detaljrikdommen er overveldende. Den brutale krigsskildringen vekker assosiasjoner til renessansemaleriene med burleske dommedagsscener i allegoriske fremstillinger.

Maleriet er som nevnt innledningsvis ett av syv malerier i frisen *Apokalypse*. Pushwagner påbegynte arbeidet med frisen i London på 1970-tallet, da han utarbeidet en serie blyanttegninger og skisser. Frisen ble til over tyve år, den ble ferdigstilt først i 1990 og bestod da av syv monumental-malerier. *Jobkill* (1990), *Heptashinok* (1983), *Gigaton* (1988), *Dadadata* (1987), *Oblidor* (1990), *Klaxton* (1990) og *Selvportrett* (1973-1993). Tittelen på frisen er hentet fra bibelhistorien og kapittelet Johannes åpenbaring, der de siste dager og verdens undergang beskrives. Denne tematikken inngår i en større apokalyptisk fremstillingstradisjon som er fremtredende i vestlig kunsthistorie. Pieter Brueghel d.e. (1525-1569) i *Dødens Triumph* (1562) og Hieronymus Boschs (1450-1516) *Den siste dom* er kjente eksempler fra renessansen. Selv om frisen er utviklet over lang tid og er i forskjellig forfatning og eierskap, betraktes den fortsatt som et verk. Frisen representerer kunstnerens dystopiske framtidssisjon. Samme formspråk og teknikk er benyttet, med en omfattende detaljrikdom. Ideen om å skape en frise oppstod i 1973, inspirert av Jan van Eycks *Altertavle i Ghent* (1432). Tanken var opprinnelig at verkene skulle monteres i en felles treramme, inspirert av van Eycks triptyk.

*Jobkill* (1990) er det største og mest detaljerte verket i frisen. Bildet fremstiller et krigslandskap med forferdelige voldsscener, industri og forurensing. Samtidig ser man en munter gruppe mennesker som hygger seg på fest uten å vie oppmerksomhet mot brutaliteten

som foregår rundt dem. Med enkle og naive streker risser Pushwagner opp borgerskapets lykke som lever side om side med en gjennomgripende grusomhet. Verkets tittel kan være tatt fra en av Pushwagners barndomstegneserier, *Killjoy* (1947).<sup>25</sup> Pushwagner har hentet formspråket sitt fra populærkulturen i form av tegneserier. Han leste klassiske tegneserier som barn, blant annet *Prince Valiant*, *Steel Canyon* og *Killjoy* fra 1940- og 1950-tallet. Et gjennomgående tema for disse tegneseriene var krig, som formidlet kampen mellom gode og onde krefter. Flere tegneserieteoretikere ser på tegneserietrenden etter krigen som en bearbeidelse av traumene etter andre verdenskrig. Teknologien som beskrives og estetikken er likt mye av den som ble benyttet under 2. verdenskrig. Et sentralt tema i Pushwagners sivilisasjonskritikk er forholdet mellom kapitalisme og krigføring. I verkets tittel kan det ligge en kritikk av kapitalismen profittering av krig, dette temaet vil bli diskutert senere i avhandlingen.

*Jobkill* (1990) befinner seg i vår nasjonale samling, avgjørelsen om innkjøpet ble tatt i 2006 under ledelse av Sune Nordgren (1948-). Museets mappe med opplysninger og begrunnelsen for å inkludere verket i samlingen er ikke tilgjengelig for offentligheten. Maleriet ble restaurert av malerikonserver Kari Skytt Andersen (1964-). Kunstverket var tidligere i eierskap av kunstnerens forhenværende velgjører Morten Dreyer, som tok over opphavsretten til hele hans produksjon i 1998. Dette var i en periode da kunstneren var narkoman og skyldte en stor sum penger til Dreyer. I tung ruset tilstand ble det signert en kontrakt som gjorde at han fikk rådighet over hele hans produksjon. Pushwagner hadde eksplisitt uttrykt at han ikke ønsket å splitte opp frisen, da den skulle være samlet som ett verk. Dreyer gikk imot dette ønsket, og i 2006 solgte han verket til Nasjonalmuseet. *Jobkill* (1990) var derfor et av de verkene som var en del av tvisten mellom Pushwagner og Morten Dreyer under rettsaken i 2008 som nå er avsluttet, da partene inngikk et forlik.

### 2.1.1 Beskrivelse

Et veldig industrilandskap brer seg ut til sidene og opp mot horisonten. På himmelen ligger et teppe av bombefly og fallskjermjegere, som er i ferd med å lande i et brennende og eksplosivt bylandskap. I horisonten skimtes fabrikkpiper med tunge utslipp av røyk og gasser. Betrakterens blikk trekkes mot landskapets midtparti der det befinner seg et skip, en hybrid av et krigsskip og et cruiseskip. Hybridskipet består av kanoner bevoktet av soldater, og under

---

<sup>25</sup> Spira & O'Donnell, *Pushwagner*, 229.

dekk er det et vindusgalleri med identitetsløse fjes som ser frontalt ut av skipet. Oppe på dekk er det en annen stemning, der folk hygges med fest, dans og vin. Skipet baner seg fram nedover en elv av menneskeskjelett.

Landskapet som brer seg ut på sidene er jorder som har tilhørt gårder og villaer med eplehager. Land med kornåkrer og fiskeelver er nå invadert og i ferd med å destrueres av soldater. Tanks og bulldosere utsletter alt av vegetasjon og hjem. I ytterkantene er det fortsatt en idyll å se, med en fisker og bønder som arbeider. Mot midten er det en militærhær som marsjerer på en strak linje. Bombefly og likbiler er satt opp parallelt på rad og rekke. Kvinner og barn forsøker å rømme i frykt for soldater med gevær, tanks og kanoner. Innimellom brann, granater og bombefly ligger det hauger med skjelett. Det er ingen formidlende avslutning i kantene av bildet og det man ser er et avsnitt av en verden som fortsetter innover i landskapet.

Skipet i bildets sentrum brøyter seg nedover skjelettelven som renner igjennom landskapet. Det tar ingen hensyn til gjenlevende i fronten, skipet er i ferd med å kveste en hodeskalle og hjernemasse renner ut. Brutaliteten i skipets framreden viser at det er en del av den pågående krigen og utøver en makt i krigsbildet. Den festglade gruppen på dekk er pyntet i kjoler og dress. En pianospiller underholder og spiller opp til dans. Folk skåler og kelnerer serverer hummer. Gjestene fester i munter konversasjon med hverandre uten å vie noen oppmerksomhet mot situasjonen samfunnet utenfor befinner seg i. Under dekk er det et vindusgalleri, der enkeltindivider er plassert én og én, stirrende ut av ovale vinduer. Man får ikke innsikt i om disse individene er passasjerer eller fanger, men kontrasten til festen på dekk og de tomme blikkene som stirrer ut er tydelig.

Forbi skipet suser en speedbåt, båten heter *Pushwagner 1988*. En mann med usympatiske ansiktstrekk styrer båten og vinker til betrakteren. Tross i at båtens front er i ferd med å halshugge en kvinne, ligger det en dame i bikini og soler seg på dekk, hun virker uberørt av hendelsen. Hengende etter båten befinner det seg en mann på vannski, mannen veiver med et flagg der det står «Victory», på høyre side av speedbåten ligger et avkappet hode med et munnbind av kjetting, merket med ordet «Peace».

Helt i forkant av krigsscenen på linje med skipet befinner det seg en øy med tropiske elementer. På øyen er det plassert et palmetre, papegøye, apekatt, sel og skilpadde, som står i sterk kontrast til det grå industrilandskapet. Ytterst på øyen står det to menn, de er kledd i

klær fra 1600-tallet med klassiske pirathårsveiser. Det kan tyde på at de er forliste da de speider etter skipet. Det står en kiste på øyen, med påskriften «Robinson Crusoe». Kisten er fylt med gevær og krutt. Samtidig forsøker flere personer å redde seg over til øyen, men blir skutt av soldater før de er kommet over. En kvinne som marsjerer over øyen veiver med et flagg der det står «S.O.S». I denne sammenhengen kan det se ut til at bordet er snudd, det er ikke de forliste som må reddes, men samfunnet som må reddes av de forliste.

På høyre side i landskapet er det plassert et Kristi død- og lidelsesmotiv, fra bibelhistorien. Her er korsfestelsen utført av bygningsarbeidere i moderne verneutstyr. I området rundt korsfestelsen foregår et omfattende bygningsarbeid, der man setter opp et gjerde. Ved byggeplassen er det plassert nok et tekstfragment. Et reklameskilt med påskriften «*PUSHWAGNER, JOBKILL, 1990*» er plassert foran korsfestelsen.

Et motiv man finner på begge sider av landskapet, er soldaters okkupering av gårder og landbruk. Bønder blir stil opp til henrettelse og gårdene blir beleiret med piggråd og artilleri. På venstre side ser man en brutal henrettelse der soldater har spiddet ofrenes hoder med geværene. Med hodene triumferende og veivende i luften marsjerer de mot tanksene. Tanksene har en tilleggsfunksjon som en skjelettfabrikk eller drapsmaskin, de sluker hele mennesker i den ene enden og spy ut skjelett i den andre, som i en samlebåndsproduksjon på fabrikk.

De viktigste delmotivene er identifisert. I sentralperspektivets forsvinningspunkt befinner det seg et skip der mennesker skåler og hygger seg på fest, mens bønder, kvinner og barn mister sine hjem og blir torturert til døde. På himmelen befinner det seg et teppe av bombefly som lander over byen for å ta over kontrollen over gårdene og menneskene der. I horisonten beskrives et forurensende og grått industrilandskap. På venstre side i landskapet befinner det seg en korsfestelse man kjenner fra bibelhistorien, et Kristi død- og lidelsesmotiv. Foran skipet befinner det seg en øy med to pirater, og en rekke tropiske elementer. På øyen står det en kiste med innskriften «Robinson Crusoe». På venstre side av øyen, foran skipet ser man et avkappet hode, kneblet med et munnbind hvor det står «Peace». Rett ved suser en speedbåt forbi, med en fjong kvinne som soler seg på dekk, etter båten står en mann på vannski og veiver med et flagg der det står «Victory».

## 2.1.2 Teknikk og materiale

Maleriet er det største i frisen med et format på 170 cm x 250 cm. Det vises i en blindramme når det ikke er stilt ut sammen med resten av frisen. Typiske trekk for en altertavle er at bildene henger sammen i en felles treramme, gjerne utskåret med ornamenter og dekor rundt. Drømmen om at alle de syv maleriene permanent skulle være montert i en felles treramme, ble aldri en realitet. Da frisen skulle stilles ut i sin helhet, på utstillingsturneen i 2012, tegnet Pushwagner en ramme, der de syv maleriene henger under samme ramme. (Fig.2). Rammen er mer minimalistisk og enkel enn en altertavle. Komposisjonen med *Jobkill* (1990) plassert sentralt og de andre maleriene flankert på hver side, vekker assosiasjoner til den tradisjonelle altertavlen.<sup>26</sup>

Maleriene i frisen er utført i samme type teknikk. Det er benyttet akrylmaling og blekk på papir. Pushwagner prosjekterte skissene opp mot papir, limt til en treplate. Han risset så figurer og komposisjonen inn i treplaten etter en bestemt skraveringsmetode, deretter fylte han inn omrisset med blekkpenn og farger med akrylmaling. Akrylmalingens særegne kvaliteter er at den er hurtigtørkende, da den har fargepigmenter som bindes av akryl. I tillegg til å tørke fort, er den dekkende. Derfor kan man male over om man ønsker et annet resultat, uten spor av strøkene. Den minner noe om oljemaling, men mangler dens stofflige egenskaper, og til gjengjeld så er den nyttig om man ønsker en glatt og dekkende overflate. Akrylmalingen som ga et slikt uttrykk ble derfor populær blant popkunstnerne, da man etterstrebet er mer industrielt uttrykk. Den dekkende effekten passer godt til tegneseriestetikkens bruk av fargeflater og utelatelsen av skyggelegging. Både Roy Lichtenstein og Andy Warhol brukte akryl i store deler av sin produksjon.<sup>27</sup>

## 2.1.3 Komposisjon

Det mest påfallende med *Jobkill* (1990) er den omfattende detaljrikdommen; verket er fulladet med figurer som skaper dynamikk og bevegelse. Ved første øyekast kan det virke kaotisk og uoversiktlig. Ved nærmere ettersyn ser man at verket er bygget opp etter strenge komposisjonsprinsipper, med referanser til det klassiske renessansemaleriets oppbygging.

---

<sup>26</sup> Spira & O'Donnell, *Pushwagner*, 192.

<sup>27</sup> Erik Mørstad, *Malerileksikon motiver, teorier og teknikker*, 14.

Bildeoverflaten er organisert etter geometriske prinsipper for å skape perspektiv, dybde og rom. Der mange små enkeltdeler er satt i system for å skape rytme og bevegelse. Det er først og fremst bildets oppbygging som er det dybdeskapende. Enkeltdelene og figurene er flate, og det er ikke lagt vekt på skygge eller farge for å skape tredimensjonalitet i enkeltdelene.

Bildeflaten er organisert etter det tradisjonelle sentralperspektivet som var epokedefinerende for renessansen. Sentralperspektivets prinsipper går ut på at man skaper en fullverdig illusjon av rom og dybde, ved at man plasserer perspektivlinjer eller hjelpelinjer som bygges inn i gjenstandsbeskrivelser. Alle disse linjene faller sammen i et forsvinningspunkt på horisontlinjen. Det var renessansekunstneren Filippo Brunelleschi (1377-1446) som oppdaget sentralperspektivet med en bevissthet om at betrakterens øyehøyde faller sammen med horisonten, og blikket blir trukket mot forsvinningspunktet. Mellom forsvinningspunktet og øyet går det vertikale linjer innover i bildeoverflaten som skaper rom, et vertikalt plan. Dermed får man en romlig framstilling av gjenstandene. Gjenstandene må tilpasses perspektivet ved hjelp av forminskning.<sup>28</sup>

I *Jobkill* (1990) blir betrakterens blikk ført innover mot midten av bildet, der skipet er plassert, det går rette linjer mot forskjellige deler av objektet. Langs linjene er gjenstandene og figurene plassert. I øvre del av bildeflatten er det plassert bombefly med fallskjermjegere, repeterende langs linjene på himmelen. Her benyttes også forminskning; konturene og størrelsen på objektene blir svakere og mindre lenger inn mot forsvinningspunktet. Den strenge linjeføringen gjenspeiler den autoritære militærestetikken. Med likbiler, soldater og tanks stilt opp langs de rette linjene. Det er ingen avskjæring i komposisjonen, og det formidles ingen avslutning i bildet. Landskapet blir framhevet som et utsnitt som fortsetter i det uendelige. De dybdeskapende virkemidlene inviterer betrakteren inn i krigsscenen og landskapet. Sentralperspektivet med de repeterende detaljene innover i bildet skaper en suggererende effekt, en følelse av å bli trukket inn mot strømmen av tanks og bombefly. Maleriet tar utgangspunkt i en tegning, der linjen er dominerende. Figurene er bygget opp av sterke omriss og konturlinjer med blekkpenn, der form eller volum ikke er angitt ved bruk av tekstur eller skygge. Dette bidrar til en naiv strek og karikert stil.

---

<sup>28</sup> Lise Gotfredsen. *Bildets formspråk*. (Oslo: Univerisitetsforlaget, 1987), 99-103.



Det benyttes en kjølig og mørk koloritt med valører av grått og blått med innslag av gult og hvitt. Helhetsfargen er gråblå som legger seg som et slør over landskapet. I de siste årenes silketrykkserier og malerier, er det benyttet en eksplosiv og rik fargekoloritt med sterke farger som man forbinder med popkunsten på 1960-tallet. I *Jobkill* (1990) er koloritten dempet og kjølig, den oppfattes derfor som ekspressiv eller symbolsk i forhold til temaet. Grått blir betraktet som en nedstemte farge som assosieres med jord og aske.<sup>29</sup> Påføringen av fargen skaper et syntetisk preg. Det er fylt inn klare fargeflater i omrissene av figurene og objektene, slik man fyller inn fargene i en strektegning. Fargene har ingen formgivende effekt og etterstreber ingen naturalistisk gjengivelse. Innslagene av en mettet gulfarge og hvitt fungerer som kontraster og kunstig lys. For eksempel i de karikerte gjengivelsene av kanonskudd og eksplosjoner.

#### **2.1.4 Tid, repetisjon og bevegelse**

Som nevnt tidligere, er det elementer i verkets oppbygging som er formidlet i et tydelig tegneseriespråk, dette er noe som vil bli drøftet nærmere i del 2.2. Når det gjelder komposisjonselementer som tid, bevegelse og repetisjon, så er innflytelsen fra tegneserien framtreddende. Tegneserieteoretikeren Scott McCloud (1960-) har påkostet et helt kapittel om tid og bevegelse i sin teoretiske publikasjon *Understanding Comics* (1994).

I verket ser man ingen avgrensning av tid. Verket oppleves som dynamisk på grunn av den bevegelsen som skapes i bildet ved hjelp av virkemidlene. Bildet fremstiller en scene, en øyeblikkskildring av en hendelse som er i progresjon. Samtidig så avgrenses ikke landskapet på noen måte, og det kan like gjerne være et utsnitt av en verden som fortsetter i det uendelige. Tidsforløpet ligger i progresjonen som skapes ved bevegelseslinjer, repetisjon og de forskjellige handlingsforløp i bildet.

Som McCloud understreker, er en av tegneseriens fordeler å skape bevegelse med det sekvensielle. Hver rute avgrenser tidsforløpet.<sup>30</sup> I tillegg benytter tegneserien andre fordeler som snakkeboblen, forklarende tekst, fartsstreker og lydord som «wham» eller «takk». I maleriet er det benyttet lignende virkemidler, men mer subtilt. Futuristene og dadaistene benyttet seg av bevegelseslinjer og repetisjon av en handling for å skape et dynamisk bilde. I *Jobkill* (1990) er det ikke en handling vi ser repetert, men samme type handling som er

---

<sup>29</sup> Ibid, 211.

<sup>30</sup> Mccloud, *Tegneserier: fornøyelser, fremstilling og forståelse*. Oversatt av Hjorth-Jørgensen, 9.

plassert etter hverandre plassert sekvensielt langs en linje. Dette skaper en illusjon av et bevegelsesforløp.<sup>31</sup> De repeterende handlingene i bildet skaper en illusjon av bevegelsen og progresjonen. Bevegelsen av en prosesjon innover i bildet der bombeflyene og skjelettene bevegges innover, mens den løpende mengden mennesker og tanks med kanoner har en progresjon motsatt veg. Dette skaper en ekstra spenningsfull dynamikk i bildet.

Pushwagner benytter seg ikke av snakkebobler eller lydord i maleriet, men det er integrert noen tekstfragmenter i komposisjonen. Ikke for å kommunisere en handling, mer for å informere eller angi hint om hva verket handler om. Eksplosjonene og lynstrålene som kommer ut av kanonene er nedstrippet for naturalistiske elementer, og kunne fungert godt i en tegneserie som symbol på et smell eller en lyd.<sup>32</sup>

Tegneserien benytter seg av fartslinjer for å understreke bevegelse, det vil si at de etter en bevegelse streker opp linjer som illustrerer hvor sterk bevegelsen er. Det finnes ingen direkte fartslinjer i verket, men linjene eksplosjonene og lynene forårsaker får denne funksjonen. Disse linjene skaper liv og retning i bildet, og forsterker den handlingen som utføres når en gruppe mennesker løper i samme retning. Som i en filmsekvens.

Bruken av konturlinjer er egentlig en abstraksjon fordi konturlinjer finnes ikke i den observerbare verden, i tillegg er omrisslinjene fylt inn og dekket av akrylmaling, noe som skaper et glatt overflatelag. Bildet streber ikke etter noen naturalistiske kvaliteter i sin formale oppbygging. Samtidig er bruken av sentralperspektivet et viktig element som skaper en tredimensjonal verden. Formen og komposisjonen er i et figurativt og formidlende formspråk. Og det er benyttet virkemidler som bevegelse og tid for å formidle et hendelsesforløp.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Ibid, 108.

<sup>32</sup> Ibid, 27.

<sup>33</sup> Spira & O'Donnell, *Pushwagner*, 265-275.

## 2.2 Tegneserieestetikk i *Jobkill*

Det hersker ingen tvil om at Pushwagner benytter tegneseriens formspråk i sitt kunstuttrykk, vi har allerede sett på noen eksempler. I billedromanen *Soft City* tydeliggjøres dette ved at han deler bildene inn i sekvenser etter Jensens diktning, der det sekvensielle er et av tegneseriens mest framtrædende kjennetegn. I definisjonsspørsmålet om hva tegneserie er, er det Scott McCloud (1960) som har kommet nærmest et svar. Hans definisjon er todelt. Den første definisjonen er: «Sidestillede billedlige og andre uttrykk i planlagte sekvenser, anvendt til å viderebringe informasjon og/eller gi leseren en estetisk opplevelse.»<sup>34</sup> *Jobkill* (1990) framstilles kun i et bilde, frisen maleriet tilhører kan fungere som sidestilte sekvenser. Men det er ikke planlagte sekvenser, de fungerer like godt som selvstendige verk. McCloud innrømmer selv at denne definisjonen er begrensende og at det er andre elementer ved tegneseriens formspråk som er med på å skape det. Hva slags elementer er dette og hvilke av disse skjuler seg i *Jobkill* (1990)? Hva er det som gjør at Pushwagners kunst så ofte blir assosiert med tegneseriens formspråk?

Tegneserien bygger på ikonenes verden, det vil si et billeduttrykk for et objekt, et sted eller en handling. Innenfor begrepet ikoner så har man symboler som representerer en kategori innenfor ikoner. Man har for eksempel ikoner for språk og vitenskap, samt billeduttrykk som skal gjenspeile virkeligheten. McCloud mener at når bildene er realistiske blir de mindre ikoniske. Fotografi og realistiske bilder er de som kommer tettest på virkeligheten, om man tar vekk de realistiske trekk ved en figur eller et objekt så blir objektet ikonisk. Som når fotografiet av en menneskekropp blir framstilt som en strektegning, med bare omriss og uten skyggelegging. Man fjerner elementer som gjør at objektet ser realistisk ut, da blir det redusert til et symbol eller en representasjon for noe eller noen. Slik dannes en karikatur. Karikaturen er en forsterkning gjennom forenkling, ved å strippe figuren for detaljer kan man rette fokus mot noen utvalgte og spesielle elementer. Ved å redusere uttrykket ned til det essensielle kan man forsterke betydningen. Forenklingen av billeduttrykket gjør det lettere å få betrakteren til å fokusere på den handlingen man ønsker, istedenfor å drukne den i visuell informasjon. *Jobkill* (1990) er overlesset med detaljer, og om man skulle framstille hver figur realistisk blir historien og handlingen vanskelig å gripe. Man ville fokusert mer på enkeltindividene i scenen enn en samfunnstilstand. Hver figur i verket er strippet for realistiske detaljer og bare omrisset er igjen, karikaturen uttrykker

---

<sup>34</sup> Ibid, 9.

allmenngyldighet. Dess mer karikert ansiktet eller figuren er, dess flere kan kjenne seg igjen i det.<sup>35</sup>

Det samme gjelder for handlinger og en ikke-visuell bevissthet. Vår identitet bygger på mange døde objekter som bidrar til hvordan verden oppfatter oss – og vi den. For eksempel klesstil, attributter som briller, krykker og andre typiske trekk ved en figur eller en handling. Handlinger gjenkjenner vi fra erfaringen som kommer fra to områder: ideenes verden og den sanselige verden.<sup>36</sup> Hvis man studerer karakteren som vinker fra speedbåten; så vet man ikke hvem han vinker til, men gesten tilsier at personen er fornøyd og hilser. Eller gruppen med mennesker på skipets dekk, vi aner ikke hva de snakker om eller hvem de er. Men den karikerte handlingen tilsier at de konverserer og hygger seg ut fra attributter som festanttrekk, vinglass og pianomusikk.

Ved å nedtone den ytre verdens fremstilling kan man oppfatte den som form innenfor begrepsområdet. Man kan skildre verden innad. Dette kommer til uttrykk i silhuettene av de redde og løpende menneskemengdene og de forvrengte ansiktsuttrykkene som overdrevent uttrykker redsel. Eller kvinner som legger ansiktet i hendene. Det er benyttet en overdrivelse eller en parodi på lidelse. En karikatur kan fremstå som en komisk framstilling der typiske trekk eller egenskaper ved en person eller sak er overdrevet eller forvrengt.<sup>37</sup>

Karikaturen kan være en uskyldig spøk, men er ofte brukt bevisst for å latterliggjøre noe eller noen og vise ringeakt. Tradisjonelt er den benyttet i politisk eller sosial satire, for eksempel for å synliggjøre og understreke svakheter hos et menneske, en samfunnsklasse eller et aktuelt politisk fenomen. Pushwagner karikerer verdens umenneskelighet og mekanisering av tilværelsen. Gjennom karikaturen får han fram en stilisert iscenesettelse av en overfladisk kultur utviklet til det ekstreme. Gjennom den uthulte karikaturen framstilles et håp som betrakteren må fylle inn med sin egen fantasi. Et rom som skaper ideen om det motsatte.

En karikert verden virker mer levende enn den realistiske, den åpner for flere muligheter. Ved å fjerne seg fra realismen tør man å tre inn i denne verdenen og studere den. Det er lett å engasjere seg, da man har større mulighet til å gjenkjenne handlingen eller identifisere seg med figurene. Fraværet av en utfyllende ikonografi gjør at betrakteren må fylle inn historien selv, og dette skaper engasjement. For eksempel ville elven og haugene

---

<sup>35</sup> Ibid, 27-33.

<sup>36</sup> Ibid, 36.

<sup>37</sup> Ibid, 43.

med skjeletter ha vært forferdelig og gitt en følelse av vemmelse om den var fremstilt realistisk. Fordi scenen og handlingene opptrer parodisk gjennom tegneserieverdenen, så tør vi å trenge inn i den.

Andre del av McClouds definisjon henviser til utbredelsen av tegneserien som medium: «Felles betegnelse for hefter, album og bøker, som inneholder tegneserier, samt avisstriper i stil med Radiserne og Steen og Stoffer.»<sup>38</sup> Tegneseriens forløper betraktes som Rudolph Töpffer (1799-1846) som skapte billedfortellinger i karikaturstil som kom på trykk i avisen. På 1800-tallet fikk tegneserien sitt gjennombrudd som moderne massemedium, spesielt i den amerikanske avisbransjen. Serier som *The Yellow Kid* (1894) og *Knoll og Tott* (1897) ble særlig populære. Siden den gang har tegneserien utviklet seg fra enkle seriestriper i avisen til store opplag i hefter, bøker, magasiner og ukeblad. Den finnes i mangfoldige varianter, former, stiler og sjangere.

Det kan være nyttig i denne sammenhengen å se på det kommersielle aspektet som skiller tegneserien fra kunsten. Walter Benjamins artikkel «*Kunstverket i reproduksjonsalderen*» (1936) kan benyttes til å forklare dette skillet mellom oppfattelsen av tegneserien og kunsten. Benjamin presenterer en historisk tenkning omkring forbindelsen mellom kunst, teknolog og økonomi. Han knytter en link mellom autentisitet og aura. Han mener autentisiteten henger sammen med den direkte kontakten mellom kunstner og verk. Slik skapes auraen til et verk. Han hevder at den mekaniske utviklingen, blant annet gjennom fotografiet, hvor muligheten til mangfoldiggjørelse og hurtigere utbredelse er til stede, vil medføre en fare for å forandre og forbedre originalen. Dette fratår verket sin aura. Faren ved å frarøve originalen sin opprinnelse er at den kan bringe fram ytterligere aspekter som originalen ikke opprinnelig utviser. Selv den mest perfekte reproduksjon av et verk mangler elementet av tilstedeværelse i tid og rom.<sup>39</sup>

I dét verket reproduseres og forflyttes fra eier og ut i markedet, så mister det sin aura. Dette betyr at dess flere kopier av et verk, dess mindre verdi (aura) får verket. Benjamin nevner ikke det kommersielle aspektet eksplisitt men det er kjent at originalverket har større markedsverdi enn reproduksjonen. Originalitet og autentisitet har i historien vært en viktig indikator for verkets verdi. Angående maleri har ikke dette vært et problem da maleriet er et originalarbeid. Men i andre type medier har man funnet en løsning på dette (for eksempel

---

<sup>38</sup> Ibid, 9.

<sup>39</sup> Walter Benjamin. *Kunstverket i reproduksjonsalderen* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1991).

grafikk), ved at verket låses i et bestemt antall eksemplarer. Det er få trekk ved *Soft City* som skiller den fra en tradisjonell tegneserie. Den bruker tegneseriens ruteformat, med sidestilte bilder som formidler et narrativ. Men det som er mest gjenkjennende er at den finnes i et rikt opplag, verket er tilgjengelig for alle til en overkommelig sum. Men originaltegningene er i en annen forfatning enn den reproduserte billedromanen og besitter derfor en aura, som er blitt mindre etter lanseringen i 2008.

Formatet til verket er det som skiller det sterkest fra tegneseriens formspråk. *Jobkill* (1990) er et originalmaleri, og det finnes ingen reproduksjoner av verket. I denne sammenhengen skiller det seg fra tegneserien, da det er et monumentalt akrylmaleri som ikke er reprodusert eller kommersialisert i den forstand. I *Soft City* benyttes det flere gjenkjennende trekk ved tegneserien. Den er inndelt i sekvensielle ruter som beskriver et handlingsforløp, den benytter snakkebobler og tekst. I *Jobkill* (1990) er dette fraværende. Det som benyttes av tegneseriestetikk er karikaturen med linjeomrisset og stiliserte fargeflater som skaper satiren og ironien i verket.

## 2.3 Motivanalyse

### 2.3.1 Metafor og symbolikk

I verket benytter Pushwagner seg av noen konvensjonelle symboler som man kjenner fra kristen ikonografi. Det mest påfallende er frisens tittel som er hentet fra kristendommen. Apokalypsen er gjengitt i både høy og lav kultur fra tidlig kristen tid til i dag. Den er en populær metafor for å beskrive noe mørkt og urovekkende som skal komme. Fra populærkulturen er et eksempel filmatiseringen av Joseph Conrads roman *Mørkets Hjerte* (1889), der filmen heter *Apokalypse nå* (1978) og tittellåten til filmen er *The End av The Doors*. I dag er begrepet så forankret i den Vestlige kulturen at det har fått en arketypisk funksjon.

Apokalypse betyr direkte oversatt: «åpenbaring av dommedag» på gresk, og blir beskrevet i Det nye testamentets siste bok av apostelen Johannes.<sup>40</sup> Boken beskriver en visjon av dommedagen og hvordan de siste dager før undergangen vil utarte seg. Johannes har fått en åpenbaring i form av en drøm eller et syn fra Gud, med et budskap som han skal forkynne til

---

<sup>40</sup> Per Kværne. *Religionsleksikon: religion og religiøsitet i vår tid* (Oslo: Kunnskapsforlaget, 1992), 23.

verden. Åpenbaringen er formidlet i et billedlig symbolspråk, kort fortalt handler den om Guds planer for den siste tiden før han skal seire over det onde og opprette et fullkomment rike der de rettferdige får sin lønn. Åpenbaringen fungerer både som en advarsel og en trøst. Som det vil bli utdypet i avsnitt 2.3.4, så føyer Pushwagners frise seg inn i en tradisjon av andre dommedagsmotiver, der man benytter dette motivet som et symbol på vår tids tilstand. Pushwagner benyttet dette for å gi en advarsel til samfunnet, slik Johannes også gjorde.<sup>41</sup> I kristendommen ble dette motivet benyttet som skremselspropaganda for å holde folk tro mot kirken.

Åpenbaringen utspiller seg fra to byer, Babylon og Jerusalem. Det var i disse byene det moralske forfallet manifesterte seg i utukt og synd. Byene ble symboler på menneskets undergang, slik det er framstilt i John Martins (1782-1938) verk *Babylons fall* (1854). Også i *Jobkill* (1990) er bylandskapet og urbaniseringen det truende og destruerende. Der gårder og hager blir utslettet av bulldosere, soldater og bygningsarbeidere er i ferd med å innta de resterende gårdene for å sette opp industribygg.

Et annet motiv fra kristen ikonografi er plassert på høyre side i motivet (fig.4), et tradisjonelt Kristi død- og lidelsesmotiv. Her blir Jesus lidelse på korset fremhevet, historisk så er dette motivet ofte blitt sett på som symbol for smerte og lidelse. Disse bildene blir også kalt pasjonsbilder eller pasjonssyklusen i kunsthistorien. De inngår i en motivrekke som beskriver Jesus liv, fra inntoget i Jerusalem fram til himmelfarten.<sup>42</sup> Korsfestelsen på Golgata blir beskrevet i Det nye testamentet. Det er den kjente beretningen om Jesus som i følge av to andre dødsdømte personer bar sitt eget kors til høyden Golgata. Stedets navn betyr opprinnelig «hodeskalle» og det var et fast åsted for henrettelse av fengselsfanger. Henrettelsen ble utført etter en metode der man ble spikret og bundet fast til korset, dette var en av de mest smertefulle henrettelsesmetodene i historien. Det latinske korset er derfor blitt et av de viktigste kristne symboler og et minne om Jesu lidelse for menneskene.<sup>43</sup>

I kunsthistorien er dette motivet sentralt og det varierer fra epoke til epoke hvordan Jesus blir framstilt. Kristi skjønnhet blir vektlagt i renessansen, mens det åndelige aspektet blir langt viktigere i barokken. Felles for epokene er at motivet står igjen som symbolet på utholdenhet og lidelse. Pushwagners fremstilling er blottet for realisme og sentimentalitet.

---

<sup>41</sup> Spira & O'Donnell, *Pushwagner*, 243.

<sup>42</sup> Mørstad, *Malerileksikon*, 155.

<sup>43</sup> Ibid.

Motivet opptrer som McClouds benyttelse av begrepet ikonisk, en billedlig framstilling uten innhold. Det er en mekanisk tilnærming til korsfestelsen med den karikerte stilen, der soldater og bygningsarbeidere utfører den på en rent praktisk og likegyldig måte. Dette kan fungere som en kommentar til verdens mangel på åndelighet og medfølelse. Karikaturen og tegneserieestetikken forenkler en tung tradisjon som fremstår parodisk i denne sammenhengen. Er det en etterlysning av åndelighet i et gudløst og teknokratisk samfunn? Eller gjør han narr av kristendommens naive tro på oppstandelse og paradiset som løsning? Mye kan tyde på at han vil understreke et humanistisk perspektiv, der Gud og Jesus er utelatt. Det er bare oss mennesker på jorden, og vi klarer fint å skape vår egen undergang.

Dette tydeliggjøres til høyre i bildet, over gårder og innhøsting av korn flyr det en hvit fugl som kan minne om en due. Duen er et klassisk symbol fra fredsbevegelsen. Både fra Bibelen og i vår moderne tid. Symbolet har sin opprinnelse fra 1. Mosebok 8:8. Med beretningen om Noa som sendte en due ut for å undersøke om jorden var tørr og fredelig etter syndefloden. Duen har derfor blitt et symbol på fred. I fronten av bildet ligger et avkappet hode som er fremstilt i større størrelse enn de andre figurene. Personen har blitt fratatt sin ytringsfrihet da munnen er bundet av kjettinger med et merke hvor det står ordet «Peace» i store bokstaver. I flere samfunn styrt av diktatur og fascisme er slike virkemidler tatt i bruk, et samfunn preget av sterk sensur og henrettelse av de som ytrer sine meninger. Disse fredsymbolene gir et glimt av håp i en ellers så dystopisk verdensframstilling.

Et delmotiv som er en del av en mer gåtefull symbolikk, som ikke er så lett å identifisere betydningen av, er skipets rolle og de surrealistiske elementene, som den tropiske øyen og speedbåten. Ved å studere detaljene nærmere, og sette de i sammenheng med litteratur og historie, kan man si noe om disse bildene.

### **2.3.2 Narrenes skip**

Motivets sentrale element er skipet, som fremstilles som en hybrid av et cruiseskip og et krigsskip. På skipets pipe eller kanontårn står det XXIII, som er merkenummeret på en av de første elektriske båtene. De ble for første gang benyttet under 2. verdenskrig og senere videreutviklet til bruk av Sovjet under den kalde krigen. Pushwagner kan ha hentet opp dette elementet fra en avis eller en tegneserie, og man trenger ikke å tillegge dette noen betydning. Men det registreres at det er en referanse til teknologien som ble utviklet i denne perioden. Petter Mejlænder knytter verket direkte til den kalde krigen, det er vanskelig å si noe bestemt



om dette, da verket er blottet for politiske symboler og attributter som lenker det direkte til noe politisk eller historisk. Det finnes ingen elementer i verket som henviser til sosialmarxismen eller andre politiske ytringer. Det som kan tolkes som en politisk kommentar er klasseinndelingen i bildet, der borgerskapet diskuterer kveldens vinutvalg mens likene flyter forbi. Dette kan også tolkes som en likegyldighet eller glemsel, en forsvarsmekanisme mot verdens lidelser som de fleste av oss har. Tilfredstillelsen og festens beruselse dekker over ens evne til å tenke selv, det er en slags kollektiv galskap i undertrykkelsen.

Michel Foucault(1926-1984) skriver om fenomenet «narrenes skip» i *Galskapens historie* (1973) som er et litterært bilde, en gammel allegori. Opprinnelig fra gresk mytologi og Argonaut-syklusen. Dette bildet ble gjenfødt som fantasilandskap og symbolske framstillinger i renessansen, som et «berusende skip», som gled ned langs de rolige elvene i Rhinland og de Hollandske kanaler. Skipene ble fremstilt med sine fantasihelter, etiske modeller og samfunnsoriginaler, på en lang, symbolsk reise. På jakt etter sin skjebne og sannhet. I kunsten blir disse seilasene ofte framstilt som samfunnssatirer eller som metaforer for moralske dilemmaer.

På 1400-tallet var det vanlig praksis å sende de gale på sjøen, narrenes skip eksisterte i virkeligheten. Det var en effektiv måte å få de sinnsyke ut av byen ved å sende de med sjømenn ut på havet. Der var de avsondret fra virkeligheten, uten å sperre de inne. På den måten kunne de oppleve en grenseløs reise som gjenspeilte sinnets. Denne praksisen kan forklare hvorfor motivet fikk en blomstringsperiode på 1400-tallet, først og fremst i Burgund. De gales seilas dukker opp i forestillingens verden i alle epoker, på slutten av middelalderen symboliserte de gales seilas en sterk uro som bredte seg over Europa, som følge av pest og krigføring. De gale ble representanter for verdens ufornuft og skrøpeligheit i sin tvetydighet, som ble oppfattet som truende for hele menneskeheten. I litteraturens farser og satirer fikk den gale etter hvert en mer sentral rolle, som narrenes narr i et narrespill. Gjennom ufornuftighetens språk taler han fornuft. Disse narre-festene, som ble populære i Flandern og Nord-Europa, var religiøse parodier som fungerte som sosial og moralsk kritikk. Dette kom også til uttrykk i litteratur og billedkunst.<sup>44</sup>

Blant annet i Sebastian Brants (1457-1521) roman *Narrenschiff* (1497) og Hieronymus Boschs malerier *Galskapens helbredelse* (1509) og *Narrenes skip* (1509). Pieter Brueghel

---

<sup>44</sup> Michel Foucault. *Galskapens historie*. Oversatt av Fredrik Engelstad og Erik Falkum. (Oslo: Gyldendal, 2008), 10-15.

berører det samme temaet i *Dulle Griet* (1562). Galskap og død ble sentrale temaer i det vestlige menneskets bevissthet på 1400- og 1500-tallet, der dødstemaet ble behandlet i lys av galskapen. For eksempel i Guyot Marchands *Danse Macabre* (1485), som er en slags spottende dødsforestilling, som vi også blir presentert for i *Jobkill* (1990). Folk på dekk hygger seg med dans, musikk og vin mens folk blir brutalt nedslaktet i deres åsyn. Kvinnen som soler seg på speedbåten ser rett fram og løfter ikke blikket mot de lidende i skjeletthavet. I Brants diktning framstilles denne typen likegyldighet og uvitenhet som selve galskapen. Han avmystifiserer galskapen ved å trekke fram menneskets selvopptatthet som det første tegn på galskap. Som følge av sin selvopptatthet skaper det seg illusjoner der løgn forvrenses til sannhet, og brutalitet til rettferdighet og skjønnhet. Galskapen ble en strategi for å håndtere dødsangsten; med galskap og latter avvæpnes døden. De dansende på skipet i *Jobkill* (1990) er i fornektelse av det som skjer rundt seg. Ved å opprettholde illusjonen om en hyggelig fest trenger de ikke å ta noen moralsk stilling til det som forgår.<sup>45</sup>

I Bosch sin tolkning av «narrenes skip» er det plassert et tre som symboliserer kunnskapens tre, som varsler om de gales visdom. Gjennom treet og galskapen varsles det om Apokalypsen og den hevnen som skal komme. Skipet i *Jobkill* (1990) har ikke kunnskapens tre om bord, men på øyen foran skipet befinner det seg en palme og to nysgjerrige sjømenn som kan være i besittelse av en galskap eller en sannhet.<sup>46</sup>

### 2.3.3 Robinson Crusoe

Foran skipet er det et delmotiv som bryter med alvoret i bildet. Øyen med palmen, tropiske dyr og to menn kledd i 1600-talls klær som skuer mot skipet. På kisten med skatter står det *Robinson Crusoe* i liten skrift. Historien om Robinson Crusoe er en kjent myte fra litteraturens verden som man i første omgang forbinder med historien om en oppdagelsesreisende mann som strandet på en øde øy. Men romanen tilbyr flere lag av temaer og samfunnsaspekter. Jeg skal trekke fram noen momenter i historien, som kan ha en relevant betydning og symbolsk funksjon i Pushwagners verk. Jeg ser verdien av å belyse dette for å få en fullverdig forståelse av verkets meningsinnhold.

Fortellingen om Robinson Crusoe er skrevet av forfatteren Daniel Defoe (1660-1731) på 1600-tallet. Crusoe er sønn av en tysk handelsmann med kjernekrystne verdier, og han får

---

<sup>45</sup> Ibid

<sup>46</sup> Ibid, 22.

en god, men streng oppdragelse. Da han er nitten år, ønsker han å bryte ut av det borgerlige livet og reise ut på sjøen. Hans eventyrlyst blir ikke godt mottatt av hans far, som advarer mot livets farer ute i verden. Crusoe trosser sin fars advarsel og legger ut på reise etter reise. Han opplever livstruende stormer og mytteri flere ganger. I romanen reflekterer han gjentatte steder over hvorfor han ikke tar til fornuft og reiser hjem til familien. Han står i en indre konflikt mellom fornuften og en destruktiv tiltrekning mot det ukjente. Og mot frihet.

Han bestemmer seg for å forfølge drømmen og begynner med skipshandel. I den forbindelse legger han ut på lange reiser til Afrika og Asia. Underveis blir han tatt til fange av noen tyrkiske pirater og sitter fanget i to år før han klarer å rømme. På flukten blir han med et portugisisk skip som tar ham til Brasil. Der klarer han å bygge opp en sukker- og tobakksplantasje, som han tjener gode penger på. For å øke inntektene ytterligere bestemmer han seg for å gjennomføre reisen til Afrika for å hente inn slaver til plantasjonen. På reisen blåser det opp til en voldsom storm og skipet forliser. Den eneste overlevende er Crusoe og han strander på en øde øy.

Dette er innledningen til historien. Neste del av romanen handler om hvordan Crusoe overlever på den øde øyen. Restene fra skipet brukes til å bygge en midlertidig hytte, til han finner en grotte. Han holder styr på tiden ved å lage sin egen kalender og skrive dagbok. Senere lager han seg møbler. Han livnærer seg av fisk, skilpaddeegg og andre dyr som han fanger. Etterhvert begynner han å dyrke jord og korn. Han bygger derfor en steinovn for å bake brød. Han forsøker også å bygge seg en båt, men den er for tung til å sjøsettes alene.

Crusoe lever alene på øyen i femten år, og en dag ser han et fotavtrykk i sanden og blir skremt av dette. Det går allikevel fem år før han ser flere spor etter mennesker, denne gangen er det rester av menneskeskjelett som oppdages flere steder på øyen. Ved nærmere undersøkelse oppdager han at øyen er bebodd av kannibaler og deres fanger. Crusoe bestemmer seg for å redde fangene før de blir spist, og han klarer å befri en av diss. Dette blir hans nye følgesvenn og tjener, han får tildelt navnet Fredag. Crusoe lærer han alt han kan om øylivet, og ser nå en mulighet til reise hjem. Men før den tid må båten bygges og det må dyrkes nok proviant. Sammen utrydder de øyen for kannibaler og befri fangene deres. Med de befri fangenes hjelp, forbereder de hjemreisen. Midt i forberedelsene kommer det plutselig et slaveskip til øyen. Crusoe og Fredag er bevæpnet, kupper skipet, frigjør alle slavene og setter kursen mot Europa. De ankommer England 11. juni 1687. Da har Crusoe vært borte fra hjemmet i trettifem år. Fortellingen ender forholdvis godt, da det viser seg at

plantasjen i Brasil har gitt god avkastning. Robinson Crusoe er rik, han gifter seg og får to sønner og en datter. Men da hans kone dør i sykdom legger han ut på reise igjen.

Ian P. Watt (1917-1999) tolker verket som allegorisk, med en tekst som har en større symbolsk mening og som reflekterer rundt etiske og moralske spørsmål. Han sammenligner romanen med Faust-myten og Don Quijote. Teksten åpner for flere tolkninger, i denne sammenhengen avdekkes det religiøse, det sosialøkonomiske og det moralske aspektet, som er relevant for *Jobkill* (1990).

En viktig del av historien er Crusoes opprør mot sin far og forliset som kan sees som en straff mot hans umoralske handlinger. Han bryter ut av normen ved å reise hjemmefra i en tid hvor det ikke er akseptert, hverken moralsk, økonomisk eller psykologisk. I en tid der kristne verdier henger høyt blir det å trosse sine foreldre sett på som synd. Romanen tar opp en problematikk som omhandler individets frihet i en tid da den er begrenset. Crusoe har et sterkt behov for å leve som et selvstendig individ, frigjort fra samfunnsnormen og den kristne moral. Samtidig tillater han ikke andre denne friheten, da han går til anskaffelse av slaver i første del av romanen. Dette endrer seg da han frigjør en rekke slaver senere i historien. Da løser også hans egne problemer seg.

Man kan knytte dette til Pushwagner og Axel Jensens sivilisasjonskritikk som kommer tydeligere til uttrykk i *Soft City* enn i *Jobkill* (1990). Der enkeltmennesket blir presset inn i et konformt samfunnssystem, der de tror de er lykkelige og frie. Men er ukritisk til den delen av samfunnsmaskineriet som er styrt av sosiale og politiske krefter. I *Jobkill* (1990) formidles det spor av et undertrykkende samfunn, der ytringsfriheten er fratatt. For eksempel det avkappede hodet med et munnbind, som vitner om at personen har blitt fratatt retten til å ytre seg. Watt trekker fram relasjonen mellom Jean-Jacques Rousseaus (1712-1778) menneskerettighetskamp og Dafoes humanistiske budskap i romanen, de delte et felles tankegods om individets frihet og stod i opposisjon mot opplysningstidens fornuftsdyrking.

Watt påpeker en skjult kritisk stemme mot kristendommen, som går igjen i handlingen. Defoe skildrer Crusoes tanker om Guds tilstedeværelse og tro. Han skimter håp enkelte steder der han tror at Gud har brukt sin makt, men ved nærmere ettertanke ser han at det er naturlige årsaker som har forårsaket hendelsene. Tvilen på Guds eksistens og

skyldfølelsen over å ha trosset sin fars advarsel forfølger han gjennom romanen.<sup>47</sup> Et annet aspekt er forholdet mellom den kristne og den hedenske verden. Crusoe blir kjent med samfunn og kulturer der kristendommen er fraværende. Dette er gjenkjennende tanker for opplysningstiden, der individet kommer mer i fokus og en selvstendig tenkning rundt religiøse spørsmål ble akseptert. Da Crusoe oppdager at Fredag er protestant og faren er en «hedensk menneskespiser», så godtar Crusoe dette. På den måten fremmer historien menneskelig toleranse og åpenhet for andre kulturer.<sup>48</sup> I *Jobkill* (1990) har religionen utspilt sin rolle og Golgatamotivet er redusert til et ubetydelig motiv i landskapet. Pushwagner reflekterer over de samme religiøse spørsmålene ved å bruke motivet som en sidefortelling, ikke som det sentrale i verket. Den parodiske framstillingen aktiverer de samme problemstillingene som Crusoe har i forhold til religion og spørsmålet om Guds eksistens. Der man innser at menneskene er alene på jorden.

Arbeidsmoral og det sosialøkonomiske er også viktige aspekter. Det er interessant hvordan Crusoes utvikling fra jakt- og sankersamfunnet til jordbrukssamfunnet skildres, og ender opp i industrisamfunnet. Dette er en refleksjon over sivilisasjonens utvikling der det stilles spørsmålstegn ved hvor vi er på vei videre. Dette aspektet er også tilstede i Pushwagners maleri, der jordbruket og selvdyrking av maten må vike for industri og teknologi. Ytterst i høyre kant av bildet sitter en fredelig fisker og noen få epler henger igjen på trærne. En siste rest av jegersamfunnet skildres i kaoset.

Historien om Crusoe fremmer også kapitalistiske tanker, da den viser hvordan Crusoe klarer å bygge seg opp en formue fra ingenting gjennom hardt arbeid. Men gjennom dette blir det også rettet et kritisk blikk mot slavehandel og det undertrykkende klassesamfunnet. Den samme kritikken retter Pushwagner mot samfunnet, der det skildres et jordbruk og naturlandskap i oppløsning. Mennesker blir undertrykt med vold, fratatt gleden ved å dyrke sin egen mat og truet til stillhet.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Ian Watt. *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe* (Cambridge: University press, 1997), 228.

<sup>48</sup> Watt, *Myths of modern individualism*, 157.

<sup>49</sup> *Ibid*, 166.

### 2.3.4 Apokalyptisk forestillingstradisjon

Apokalypsen som motiv har sitt opphav fra kristendommen, der den var satt inn i et trossystem. Men dette endret seg på 1800-tallet da den vestlige del av verden ble et sekularisert samfunn. Representasjonen av apokalypsen endret seg også i overgangen fra det tradisjonelle til det moderne. Motivet har dyp forankring i vår kollektive bevissthet og vestlige kultur, det har i dag en arketypisk funksjon. Selv om den religiøse visjonen er forkastet, så fortsetter språket, motiver og stemningen i apokalypsen å leve gjennom litteratur, kunst og film. Apokalypsemotivet har fått rollen som et symbol på en kulturell pessimisme og sosial fremmedgjøring, der håpet om gjenoppstandelse og paradiset er forlatt.<sup>50</sup>

Siden tidlig kristendom og det første millennium har frykten for endedagens terror kommet til uttrykk i kunsten. I romanske kirkeportaler finner man utskjæringer som beviser dette. Et eksempel er Gislebertis tympanum *Dommedag* (1130) i katedralen Autun. Portalen er dekorert av en detaljrik utskjæring i marmor. Dette er et av de første eksemplene på motivet. Forskere antar at det skulle ha en skremmende effekt på de gjenværende hedenske samfunn. Motivet viser en klar inndeling av himmelriket. Med de triumferende i øvre sjikt, Jesus i midten og underverden der vesener pines og tortureres. På denne tiden begynner kristendommen å få et sterkt feste på grunn av spredning av liturgien, gjennom litteratur og kunst.<sup>51</sup>

I renessansen ble skremselsmotivet mindre tydelig og man søkte seg mot andre fremstillingsstrategier. Munken og mystikeren Joachim Fiore (1135-1220) var en av de første tolkerne av Johannes' åpenbaring. Han holdt et fokus på de tre tidsaldre som blir beskrevet i profetien, der håpet om evig liv etter apokalypsen er sentralt. Dette synet videreførte man i renessansekunsten.

Hieronymus Boschs (1450-1516) triptyk *Lystens hage* (1470) er et eksempel på dette. Pushwagner avslører at dette er et av hans favorittverk.<sup>52</sup> Detaljrikdommen og den burleske stilen i *Jobkill* (1990) tyder på at han har latt seg inspirere av de flamske mesterne fra denne epoken. Maleriet kan knyttes til Bosch sine komposisjoner og fantasifulle symbolbruk. I *Lystens hage* (1470) ser man kontrasten mellom den fredfulle tilværelsen i pakt med naturen

---

<sup>50</sup> Frances Carey. *The Apocalypse-and the shape of things to come* (London: British museum press, 1999), 270.

<sup>51</sup> Laurinda Dixon. *Bosch* (New York: Phaidon, 2003), 282.

<sup>52</sup> Spira & O'Donnell, *Pushwagner*, 198.

og krigens brutalitet. Slik Pushwagner skildrer den industrielle invasjonen av jordbruk og gårder i *Jobkill* (1990).<sup>53</sup>

Det er en større orientering mot mennesket og det jordiske liv som Bosch åpner for i *Dommedags triptyket* (1480). Han bryter med den tradisjonelle dommedagsikonografien, der Jesus, Maria og englene var sentrale elementer. I hans skildringer er det handlingene på jorden, som er de sterkeste og sentrale. Det fremstilles hva som skjer etter dommens time, dette er voldelighet og tortur i alle tenkelige handlinger. Djevelen og demoner er framstilt som fantasiskapninger og reptiler. Jesus og himmelriket har en passiv holdning i verket, de som befinner seg på jorden er overlatt til seg selv. Det skildres også et industrilandskap der torturhandlingene forgår på sitt verste, klinisk og profesjonelt. Mennesker blir grillet, stekt i panner og tvangsskjennet. Det er lite i bildet som minner om det tradisjonelle motivet fra Bibelen, og flere kunsthistorikere mener verket speiler den vanskelige og urolige tiden med pest og krig.

År 1500 var et profetisk år. Flere sekter og spekulanter spådde at dommens dag var nær. Boktrykkerkunsten gjorde at nyheter om verdens tragedier kunne spres raskere. Dette påvirket folks oppfatning av å leve i en tid med økende problemer, som naturkatastrofer, sult og kriminalitet. For mange begynte verden å virke skremmende lik Johannes' åpenbaringsbeskrivelse av de siste dager. Albrecht Dürers (1471-1528) tresnittserie *Apokalypsen* (1498), også kalt *Apokalypsis cum firurgis* (1498), forsterket den apokalyptiske paranoiaen som eksisterte rundt halvmilleniet. Hans serie på 15 motiver, samlet i en bok, ble godt mottatt og en kommersiell suksess. Motivene er illustrasjoner til latinsk tekst fra Johannes' åpenbaring. I serien finner man de kjente motivene *De fire ryttere* (1498) og *St. Johannes' Åpenbaring* (1498).<sup>54</sup> Denne serien ble en viktig referanse i den apokalyptiske billedtradisjon.

Den britiske symbolisten William Blake (1757-1857) illustrerte en rekke religiøse tekster etter inspirasjon fra blant annet Dürer. Både Dantes *Gudommelige komedie* og *Johannes' Åpenbaringen* ble illustrert av Blake. Men ut fra en egen mytologi som var basert på hans indre visjoner. Han mente at han hadde sett apokalypsen åpenbare seg i en drøm og det er den han ønsket å gjengi i sine profetiske bøker og bilder. I det detaljerte *A vision of the last judgement* (1808) ser man en dommedagsscene beskrevet slik den er gjengitt i åpenbaringen,

---

<sup>53</sup> Ibid, 283.

<sup>54</sup> Ibid, 285.

men den er skildret i Blakes egenartede stil med akvarell og penn, deretter er det satt tekst til verket. Blake mener apokalypsen ikke er en oppsummering av moralsk synd, men menneskets sjelelige tilstand. Den eksentriske kunstneren mente at apokalypsen var en indre åndelig tilstand som skjedde alle mennesker idet de konfronteres med sine redsler og feil.<sup>55</sup> I Mejlænders biografi om Pushwagner trekker han fram Blake som en av kunstnerens mange litterære forbilder. Pushwagners kunstnerskap ble forløst av en forfatter, og kanskje er det derfor han produserer visuelle fortellinger i sine verk.<sup>56</sup> Pushwagner avslører at apokalypsefrisen også er hans personlige opplevelse av verden. Han hadde en subjektiv tilnærming til motivet.<sup>57</sup>

I brytningen fra det tradisjonelle til det moderne tok apokalypsemotivet rollen som bildet på personlige kriser. Kulturell pessimisme og sosial fremmedgjøring var som et ekko av åndelig tomhet. Eksempler på dette er Charles Baudelaires (1821-1867) *Les Fleures du Mal* (1857) der han satirisk hyller veien mot undergang. Baudelaire beskriver en kjedsomhet (ennui) og emosjonell tomhet (spleen), kombinert med handlingslammelse (apati) gjennom en allegorisk framstilling av det moderne og urbane samfunnet, der han benytter den ytre verden til å si noe om den indre psykiske tilstanden som er preget av modernitetsangst. Han beskriver de parisiske *passager*, de glassoverbygde gatene som var byens mest fasjonable strøk, som et maskespill, der døden lurte når som helst.<sup>58</sup>

På begynnelsen av 1900-tallet ble motivet benyttet av de modernistiske retningene som ekspresjonismen og futurismen. Et eksempel er Ludwig Meidner (1884-1966) som arbeidet i grenseland mellom det ekspresjonistiske og futuristiske, og på denne tiden begynte disse ideene å overlappe hverandre. Hans utstilling på *Sturm Galleri* (Berlin, 1912) viste malerier titulert *Apokalyptisk Landskap* (1912) og *Jordens undergang* (1912), og det futuristiske manifestet ble oversatt og trykket opp til utstillingen. De apokalyptiske scenene utspant seg i det urbane miljøet i byen. Man hadde et ambivalent forhold til sentraliseringen og utviklingen av byen. Den var et sted for kultur og inspirasjon, men også en grobunn for moralsk forfall og fremmedgjøring. Fra bibelhistorien var byen et symbol på synd, som Babylon og Sodoma og Gomorra. Fra litteraturen finner man Dantes *City of Dis* (Dantes

---

<sup>55</sup> Carey, *The Apocalypse*, 280.

<sup>56</sup> Mejlænder, *Hariton Pushwagner*, 23.

<sup>57</sup> *Ibid*, 37.

<sup>58</sup> Charles Baudelaire. *Les Fleurs du mal. Det ondes blomster: et utvalg dikt og prosadikt*. Oversatt av Haakon Dalen. (Oslo: Bokvennen, 2001).



inferno) og T. S. Elliots *Wasteland* (1922) som beskriver London.<sup>59</sup> Dette er interessant i forhold til Pushwagners bruk av byen som en scene for samfunnskritikk. Som det vil fremgå i tolkningsdelen, er *Soft City* forhistorien til det som forgår i *Jobkill* (1990), et bysamfunn som er i ferd med å utslette seg selv.<sup>60</sup>

1914-1919 var tøffe år i Europa, 1. verdenskrig blir omtalt som den «store krigen». Den belgiske kunstneren Franz Masereel (1889-1972) illustrerte bilder til antikrigsavis. Masereel blir regnet som en av 1900-tallets fremste tresnittkunstnere. Han brukte apokalypsen som et bilde på den mørke og urolige tiden. Masereel ble kjent i intellektuelle kretser, og var høyt respektert av blant annet forfatteren Thomas Mann for sin tresnittserie som skildret krigens lidelser og dramatiske hendelser. Verket *Die Apokalypse unserer Zeit* (1940) minner mye om teppet av bombefly i *Jobkill* (1990) (fig.6). Masereel hadde et uttrykk som var basert på han som tidsvitne og hans personlige opplevelse av grusomhetene.<sup>61</sup>

Etter 2. verdenskrig var det vanskelig å finne et språk eller et uttrykk som var passende i den bearbeidelsesprosessen verden gjennomgikk. Allegori ble derfor et viktig virkemiddel for å unngå banale framstillinger av ondskap og lidelse. Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) er et eksempel på dette. Også her er apokalypsetemaet benyttet. Handlingen forgår fra 1900 til 1939 og kan leses som Tysklands pakt med djevelen. Handlingen spinner ut fra komponisten Adrian Leverkühns arbeid med musikkstykket *Apocalypse Oratorio*. Han står fast i arbeidet og som Faust-myten innbyr til, så inngår komponisten en pakt med djevelen for å få tilgang til den største musikalske genialitet. Prisen han må betale er å gi avkall på all kjærlighet i livet. Her er Albrecht Dürers tresnittserie *Apocalypsis Cum figuris* (1498) brukt som referanse igjen. Adrian Leverkühn er linket til Friedrich Nietzsche (1844-1900) som skrev det filosofiske verket *Antikrist* (1888) og komponisten Richard Wagner (1813-1883). Mann har også benyttet Martin Luthers kommentarer til Johannes åpenbaringen og den bibelske teksten i dialoger med djevelen. Verket tar opp 2. verdenskrigs grusomme handlinger, men det tar også opp begjæret eller ønsket om å skape det perfekte verk, og hva som skal til for å oppnå dette.<sup>62</sup>

Apokalypsemotivet er også benyttet i norsk billedtradisjon. Av norske kunstnere som har mye til felles med Pushwagner, så kan man trekke fram den norske kunstneren Håkon

---

<sup>59</sup> Carey, *The Apocalypse*, 281,282.

<sup>60</sup> Mejlænder, *Hariton Pushwagner*, 41.

<sup>61</sup> Ibid, 311, 312.

<sup>62</sup> Ibid, 293.

Bleken (1929-). Bleken bruker også Thomas Manns Faust-myte i sine verdenslandskap. I *Englene spiller for Adrian I* (1978) og i *Sluttspill* (1978) kommer det fram at disse bildene har sin bakgrunn fra Blekens lesning av *Doktor Faustus*. Her er Adrian Leverkühn fremstilt i forskjellige stemninger, fra det burleske og ironiske til det patetiske. Han framstilles også som tiggende og lidende, og en som har blitt utsatt for krefter han ikke råder over. Figurstilen viser Blekens store beundring for den norske kunstneren Arne Ekeland (1908-1994).<sup>63</sup>

Både Arne Ekeland og Håkon Bleken benyttet allegoriske framstillinger til å formidle samfunnsrelaterte temaer. Arne Ekeland bruker apokalyptemotivet i maleriet *Apokalypse* (1969) for å ta opp et problem i tiden. Symbolbruken til Ekeland er ikke kjent for å være lett å avkode. I dette verket blir mennesker og maskiner kastet rundt av krefter det ikke rår over, som om de er inne i en apokalyptisk storm. Figurene er plassert i et geometrisk system der de opptrer som dekorative elementer i et større bilde. Mennesket er redusert til en del av et ornament sammen med maskinen, som kan symbolisere mennesket avmakt og undergrunn.<sup>64</sup> Slik det skildres i *Soft City*, der man robotisert utfører sine daglige plikter i et samfunnsmaskineri som går mot en undergang.

Ved å se på apokalyptemotivets opprinnelse, bruk og utbredelse i forskjellige perioder har man nå et grunnlag for å forstå den historiske konteksten verket opptrer i, samt et bakteppe for tolkning av de meningssammenhenger som skjules i verket. Pushwagner står ikke alene i kunsthistorien om å benytte seg av apokalypsen som en metafor eller et bilde på noe annet. Hvordan benytter han seg av denne tradisjonen? Kan man kalle verket for en allegori over vår tid?

## 2.4 *Jobkill* som allegori

For å forklare allegoribegrepet kan jeg trekke inn Lynette Hunters artikkel *Allegory happens: allegory and the arts post – 1960* (2010). Allegori betyr å snakke om det usagte eller det som ikke enda er sagt. Allegorien inviterer betrakteren inn i en tekstualitet med en kompleksitet av retoriske motsetninger, semiotiske koder og andre strategier. Den kan være lingvistisk, diskursiv eller semiotisk. Med røtter i gjenkjennelige koder for samfunn, kultur, politikk, økonomi, religion og lignende. For at allegorien skal oppstå må betrakteren ha en viss

---

<sup>63</sup> Trygve Nergård, *Håkon Bleken*, 109.

<sup>64</sup> Gunnar Danbolt. *Norsk kunsthistorie, bilde og skulptur fra vikingtida til i dag*. 2.utg (Oslo: Det Norske Samlaget, 2001), 310-312.

kunnskap om de historiske og litterære elementene i tekstualiteten. Et eksempel på dette er historien om Robinson Crusoe som er et delmotiv i *Jobkill* (1990). Om man ikke har kjennskap til romanen, har man ingen forutsetning for å bli en del av det allegoriske samspillet i verket.

Samtidig så tyder det på at de skjulte litterære tekstene i *Jobkill* (1990) opptrer mer som allusjoner. Da de er en diskre del av verket, og fungerer mer som en kommentar enn en fordobling av tekst. Referansen fra *Robinson Crusoe* og *Narrenes skip* korresponderer med verket, mens Kristi død- og lidelsesmotiv framstår parodisk og ironisk. På den annen side løfter Pushwagner verkets tematikk og tittel til et metanivå. Det er ikke en bokstavelig apokalypse vi har med å gjøre, eller en reell krigsscene. Det er et sinnsbilde der Pushwagner ønsker å si noe dypere om eksistensen og samfunnet. Dette er et sentralt trekk ved en allegori. Man bruker et bilde for å si noe annet, og det er nettopp det Pushwagner gjør i dette verket.

Den tradisjonelle bruken av allegori ble avskrevet av billedkunsten på grunn av dens avhengighet av litterære referanser, denne holdningen til allegori endret seg etter at Walter Benjamin (1892-1940) publisert *The Origin of German Tragic Drama* (1925). Han utviklet teorien om den moderne allegori i *Kunstverket i reproduksjonsalderen* (1936). Det ble da åpnet for en større fleksibilitet i bruken av allegoribegrepet.<sup>65</sup> Gjennom en nylesning av barokken ser han det tyske sørgespillet som mytisk opphav til den moderne allegori. Der idealitet og realitet ikke lenger forenes. Han mener det tyske sørgespillet åpnet en rift i symbolets glatte, friksjonsfrie overflate, og dermed kunne foregripe det modernistiske og de politiske overtoner det bar med seg. Eksempler er *memento-mori*-stilleben med dødsymbolikk og gruppeportrett som Rembrandts *Dr. Tulips Anatomi* (1632). Denne avfortryllesen av virkeligheten er det barokke menneskets traume som videreføres i modernismen.<sup>66</sup> Der det formidles en fremmedgjørelse og modernitetsangst. En modernitetsangst som gjenkjennes i de glade fjesene på dekk i *Jobkill* (1990), fjes som er så fornøyde at de er i ferd med å sprekke.<sup>67</sup>

Benjamin mener Baudelaires *Les Fleures du Mal* (1857) kan leses som allegoriens første gjenkomst under moderniteten. Diktsamlingen beskriver denne modernitetsangsten. Det ambivalente forhold til de parisiske passasjer skildres. Byens mest fasjonable handlestrøk blir

---

<sup>65</sup> Hunter Struck, *Allegory happens: allegory and the arts post – 1960*, kap 19.

<sup>66</sup> Wencke Qvale. *Allegoriens Gjenkomst: et forsøk på anvendelse av Walter Benjamins allegoribegrep på det sene 1900-tallets kunst*. Publisert Phd-avhandling (Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen, 2011), 35.

<sup>67</sup> Walter Benjamin. *The Origin of German Tragic Drama*. Oversatt av John Osborne. (London: New Left Books, 2003).

brukt som bilde på tidens ånd. Baudelaire mener å se maskespillet og døden lure bak den idylliske fasaden, der folk fornøydlig handler og glemmer livets trengsel under glassoverbygde handlegater. Baudelaire trekker fram den prostituerte som det viktigste sinnsbildet på maskespillet. Fordi hun både er vare og selger. Benjamin mener at gjennom denne karakteren manifesterer hovedtemaet seg, det ambivalente forholdet til modernitet og følsomheten overfor storbyens kontraster. I *Jobkill* (1990) berøres den samme tematikken, men mer eksplisitt. Det er kontrastene i den moderne, urbaniserte og teknokratiske verden som skildres. Der folk skåler og danser, mens lik flyter forbi. På skipet foregår det samme maskespillet, som formidles gjennom disse kontrastene.

Pushwagner løfter en individuell opplevelse eller en tanke opp til et kollektivt nivå, som er utgangspunktet for den moderne allegorien. Det bildet som Pushwagner presenterer er uten forankring i virkeligheten, og det benyttes få konvensjoner i verket. Den komiske og karikerte framstillingen får en til å tenke mer på satiren som det fremtredende virkemiddelet enn det allegoriske. Men det ene trenger ikke å utelukke det andre. Benjamin mente at det etablerte regelverket for meningsproduksjon ble oppløst etter barokken. Det er erstattet av en flytende tilstand der mening må oppfinnes stadig, og det er her den moderne allegori dannes. Det er et fravær av aura, der vi selv må danne sammenhenger mellom tegnene og deres betydning som er nødvendig for at de skal fungere som kulturelle markører.<sup>68</sup>

Benjamin trekker fram et eksempel på modernismens lek med tradisjonens regelverk. Paul Klees (1879-1940) *Angelus Novus* (1920), er et verk som benytter bibelsk tematikk i en moderne kontekst. *Angelus Novus* (1920) fremstiller en engel som ikke kan bøye sine vinger lenger på grunn av stormen i paradiset. Benjamin tolker det som at engelen har vendt ansiktet sitt vekk fra fortiden og at stormen er et bilde på framskritt. Slik engelen er framstilt av Klee ser den forkvaklet og infantil ut, den framstilles ikke som menneskets høyeste beskytter. Benjamin leser bildet som et uttrykk for en apokalyptisk erfaring der sannheten om verdens fravær av mening og sammenheng avdekkes. På den måten var det for Benjamin det ytterste eksempel på den moderne allegorikers muligheter, og et uttrykk for menneskets situasjon i den moderne virkelighet. Det er vanskelig å ikke trekke paralleller til *Jobkill* (1990) i denne sammenhengen. Der Kristi død- og lidelsesmotivet er i en tradisjonell kodeks, men framstilt på en parodisk og usentimental måte. Slik uttrykkes det samme fraværet av mening og

---

<sup>68</sup> Qvale. *Allegoriens Gjenkomst*, 35.

åndelighet. Det moderne menneskets følelse av å eksistere i en verden uten noe metafysisk overbygning og en følelse av å være forlatt.<sup>69</sup>

Craig Owens artikkel *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* (1980) drøfter allegoribegrepet i lys av det postmodernistiske kunstverket. Owens mener at allegorien oppstår overalt hvor en tekst blir fordoblet av en annen, han trekker spesielt fram appropriasjonskunst og reproduksjoner som allegorier i forhold til den konteksten de opptrer i. Owens mener at alle allegorier er appropriasjoner. Å appropriere vil si å: «take something for ones own use».<sup>70</sup> Owens skriver videre at «det tilegnede bildet kan være et stillbilde fra en film, et fotografi, en tegning; ofte er det selv allerede en reproduksjon. Den manipulasjon som disse kunstnere foretar med henblikk på å tømme dem for deres resonans, deres signifikans, deres autoritative meningsfordring». Dette kan ikke overføres til Pushwagners verk, da han ikke har til hensikt å tømme de litterære bildene han benytter for innhold, men benytter de for å skape tekstualitet med et samfunnskritisk meningsinnhold. Pushwagner kopierer ikke bilder direkte og tilfører en ny tekst. Han bruker allusjoner, en skjult litterær tekst som tilfører noe til verket. På den annen side så er det ikke en virkelig korsfestelse eller en gjenfortelling av Crusoes historie som skal formidles, det er noe annet han vil si, og tilegner seg andres bilder for å si det. Men Pushwagner ønsker å beholde meningsinnholdet i disse bildene for å si noe om sitt eget verk.

Man kan si at Pushwagner benytter allegorien i tradisjon med den dystopiske sjangeren i midten av forrige århundre. I behovet for å skildre det umulige eller det udefinierbare og universale. I temaer om Gud, kjærlighet og sannhet så ble allegorien aktuell igjen. Den sosiopolitiske revolusjonen i vesten gjorde at man ble mer samfunnskritisk og bevisst på spørsmål om ideologi og det individuelle subjektet. Makt og undertrykkelse er krefter som er vanskelig å beskrive, benyttelse av allegorien gjorde det lettere å avdekke strukturelle problemer i samfunnet som ikke var synlige nok. Ved å benytte allegorien kan man presentere et realistisk bilde med et kritisk innhold som tvinger betrakteren til å stille spørsmål og revurdere sine egne meninger.<sup>71</sup> Derfor var allegorien viktig etter 2. verdenskrig, som i Thomas Manns verk *Doktor Faustus* (1947). Andre eksempler er Pushwagners litterære forbilder George Orwell med *1984* (1942) og *Dyrefarmen* (1945) og Aldous Huxley *En*

---

<sup>69</sup> Ibid, 35.

<sup>70</sup> Craig Owens. *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, i *Art After Modernism: Rethinking Representation* (New York: New Museum of Contemporary Art, 1984).

<sup>71</sup> Copeland & Stuck. *Lynette Hunter: Allegory happens: allegory and the arts post – 1960*, kap.19.

*vidunderlig ny verden* (1932). Disse forfatterne brukte allegorien til å framstille en sannhet gjennom flere lag, og gjennom motsetninger i budskap og innhold. Man indikerer en sannhet med en motsatt taktikk.

Dystopi er det motsatte av utopi. Utopi kommer av det greske *outopos* og betyr direkte oversatt: ingen sted. Betydningen av utopi er idealsamfunnet, dystopi er det motsatte. Det er nettopp det *Jobkill* (1990) og *Soft City* skildrer, de er fiktive verdener som skildrer en dystopi.<sup>72</sup>

I Aldous Huxleys verk, science-fiction-romanen *En vidunderlig ny verden* (1932), skildres en velorganisert fremtidsverden hvor teknologien har sørget for et problemfritt liv, alle er lykkelige og sorgløse. Men det skjuler seg en liten gruppe mennesker som er født på vanlig måte – og ikke er fabrikkproduserte. Mellom disse avvikerne og det knirkefrie samfunnsmaskineriet oppstår det en uløselig konflikt. Med et ugjennomtrengelig klasseskille. Huxley utviklet en fiktiv verden som har til hensikt å si noe om vår egen tid. Satiren fungerer her som en advarsel på det som kan oppstå. Pushwagners samarbeidspartner Axel Jensen benyttet seg av science fiction i sin kritikk av tiden, for eksempel i *Og resten står skrivd i stjernene* (1995). Jensens fortelling om hovedkarakteren *Epp* (1965) og skildringen av hans ensomhet og fremmedgjørelse i den fiktive byen *Sangor* forteller noe allmenngyldig om temaet. Det som ved førsteinntrykk oppfattes som en science-fiction-roman, er en allegorisk samfunnssatire.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Morten Harper. *Tegneserien i og utenfor rutene. 9 genre og 99 tegneserier* (Bø i Telemark: Tegneserieverkstedet, 1998), 158.

<sup>73</sup> Aksel Jensen. *Og resten står skrivd i stjernene* (Oslo: Spartacus forlag, 1995).

## 3 Tolkning

### 3.1 *Jobkill* i lys av *Soft City*

#### 3.1.1 Axel Jensen

Som nevnt innledningsvis, er mye av Pushwagners billedkunst forankret i det tankegodset han delte med den norske forfatteren Axel Jensen. Dette tankegodset kommer tydeligst fram i billedromanen *Soft City*, som var deres mest omfattende prosjekt. *Jobkill* (1990) kan ses som en forlengelse av dette prosjektet. Selv om det er i et annet medium, og i tillegg et selvstendig arbeid fra Pushwagner. Men den samme tematikken og samfunnskritikken er tilstede, med satiren som det sterkeste virkemiddelet, der karikaturen forsterker budskapet gjennom forenkling.

Axel Jensen blir sett på som en av Norges mest eksperimentelle og særegne forfattere. Han ble født inn i en pøsemakerfamilie i Trondheim og var en del av familiekonsernet, *Axel Jensens Fabrikker*. Unge Axel arbeidet i perioder på fabrikken i Oslo, for å finansiere sine mange utenlandsturer og litterære prosjekter. Som Pushwagner så hadde han sterk utferdstrang og reiste verden rundt som ung. Han bodde også permanent i utlandet i mange år. Hovedsakelig i London, Hellas og Sverige. Han holdt til på Hydra sammen med andre bohemer og kunstnere i 1958. Blant annet med Marianne Ihlen og Leonard Cohen.<sup>74</sup> Senere bodde han på østkanten i London, nærmere bestemt Kingsley Hall på en psykiatrisk institusjon. Der deltok han i et eksperiment med LSD som behandlingsmetode. I regi av psykiateren R. D. Laing som også Pushwagner kjente. Psykiatriprofessoren arbeidet med alternative behandlingsmetoder av schizofreni. Målet med behandlingen var å oppnå kontakt med underbevisstheten ved hjelp av LSD. Både Pushwagner og Jensen testet ut dette selv. Jensen bodde og arbeidet med disse pasientene over lang tid. Han fant til slutt roen på skuta Zevs sammen med sin indiske kone Pratibha Jensen.<sup>75</sup>

Jensen ble først kjent for ungdomsromanene *Line* (1959) og *Ikaros* (1957). Dette var utgivelser som gjorde opprør mot tidens strenge samfunnsnormer. Man kan si at Jensens

---

<sup>74</sup> Axel Jensen var på dette tidspunktet sammen med Marianne Ihlen, de fikk et barn sammen da de bodde på Hydra. Jensen forlot Marianne og barnet. Hun møtte Leonard Cohen og de var sammen en periode. Slik ble den berømte låten *So long*, Marianne til.

<sup>75</sup> Mejlænder, *Hariton Pushwagner*, 25.

forfatterskap består av to faser. Første fase er sentrert rundt Østens mystikk og sjelslivet, som man opplever i *Ikaros* (1957) og *Dyretemmerens kors* (1955). Andre del er i en mer eksperimentell stil og språkbruk, som er blitt hans forfatterskaps sterkeste kjennetegn. Eksempler fra denne fasen er *Epp* (1965) og *Lul* (1992). Bruk av tegneserien var en del av utforskningen av litteraturens grenser. Som det fremkommer i neste kapittel, så skapte han et narrativt univers i *Epp* (1965), som han tok videre inn i tegneserier som *Doktor Fantastisk* og *Soft City*.

### 3.1.2 Soft City – et litterært-visuelt samarbeid

Som nevnt innledningsvis, er mye av billedkunsten til Pushwagner forankret i det tankegodset han delte med Axel Jensen. Det er i *Soft City* dette manifesterer seg først, en nærlesning av billedromanen fungerer som et nyttig verktøy for å forklare mange av hans selvstendige arbeider.

I tittellogoen på omslaget står det *Pushwagners Soft City* og i kolofonene står det *Pushwagner/ No Comprendo Press*. Det er Terje Brofos som har de juridiske rettighetene til manuset. Hvorfor nevnes ikke forfatteren? Forklaringen ligger i seriens tilblivelseshistorie, som skal presenteres i det påfølgende avsnitt. Den underbygger forståelsen av at dette var et samarbeid, men et broket samarbeid. *Jobkill* (1990) kan sees som en forlengelse av dette prosjektet, selv om det er i et annet medium og i tillegg et selvstendig arbeid fra Pushwagner.<sup>76</sup>

*Soft City* iscenesetter med 266 ruter, og stiliserte figurer i et ekstremt overfladisk samfunn (fig.7). Handlingen viser en dag i familien Softs liv, i byen Soft City. Byens blokkbebyggelse er knyttet til modernistisk arkitektur med utallige vinduer som rammer inn menneskene som titter ut. I handlingen kommer det fram en sterk kjønnsinndeling, der mor er hjemme med barnet, og far kjører på jobb i bilen sin. Dagen starter med at mor og far tar en pille som det står *Life* på, deretter lager mor frokost og far leser nyheter. Far går på jobb i kø med de andre, ingen jobber hjemmefra, alle har hvit hudfarge og dress. Når far kommer hjem fra jobben ser de TV med alle verdens tragedier og krigsreportasjer inne i stuen, med et avansert audiovisuelt system som minner litt om det vi har i dag. Her er individet underordnet store sosiale maskiner som arbeidsplassen, militære og familien. Håpet i fortellingen er

---

<sup>76</sup> Ibid, 23-29.



babyen Bingo som enda ikke er formet av denne falske lykken, da det beskrives et ubehag den opplever fra sin lekegrind og seng.<sup>77</sup>

Det som er mest urovekkende er det robotaktige, den repetitive karikaturen og de kollektive handlingene. I den idylliske framstillingen er det en ubehagelig undertone av undertrykkelse og destruktiv maktutøvelse. I fabrikkens til Mr. Soft utvikler ingeniører og vitenskapsmenn en massiv fluktrakett, i tillegg til en mengde andre dødelige våpen. Det «softe» produksjonsapparatet har som formål å utslette samfunnet og deretter redde Mr. Soft, som er direktør og øverste leder. Mr. Soft og Oligarkiet skal flykte til en tryggere klode i fluktraketten. Direktøren sitter bak spakene i kontrollrommet og skuer utover fabrikkens samfunnet som er i ferd med å realisere en selvutslettende plan. (Fig.8). Dette er hovedtemaet og narrativet i billedromanen. Petter Mejlænder (1951-) tolker det som at fluktraketten er et symbol på meningen med livet, og det er den som skal ta oss med vekk fra et menneskeskapt helvete. Men det er ikke plass til alle i fluktraketten. Så fort Mr. Soft har forlatt planeten, skal alle våpnene slippes på markedet, slik at det eskatologiske *Jobkill* kan starte. Der innbyggerne i Soft City selv blir ofre for sin pliktoppfyllende og lydige våpenproduksjon.<sup>78</sup>

I *Jobkill* (1990) er denne planen satt ut i livet. Det avkappede hodet med munnbindet der det står «Peace» viser at noen har forsøkt å gjøre et opprør. Dette er det blitt slått hardt ned på, med makt i form av vold og krigføring. De utvalgte sitter på skipet som tar de vekk fra elendigheten, eller gjør det egentlig det? Det hele synliggjøres i frisen *Apokalypse*. Tematikken mellom *Soft City* og frisen *Apokalypse* er nært beslektet. Våpenproduksjonen i *Gigaton* (1988) og overvåkingen av produksjonen i *Dadadata* (1987) er opptrappingen til det som blir presentert i *Jobkill* (1990). (Fig. 8, 9) Der produseres våpnene og raketten som skal utslette samfunnet. Det formidles hvordan ingeniørene, legemiddelindustrien og maktutøvelse ødelegger planeten. I *Soft City* reises også spørsmålet om *Who Controls The Controller?* Hvem styrer planeten og hvem er ansvarlig for ødeleggelsen av den? Disse spørsmålene er en del av sivilisasjonskritikken, som vil bli diskutert i neste kapittel.

Tilblivelseshistorien viser at *Soft City* var et samarbeid mellom Pushwagner og Axel Jensen. Skapelsesprosessen var lang. Den kan deles inn i tre epoker. Først vinteren 1969 i

---

<sup>77</sup> Hariton Pushwagner. *Soft City* (Oslo: No Comprendo Press, 2008).

<sup>78</sup> Mejlænder, *Hariton Pushwagner*, 41-43.

Oslo. Deretter 1973-76 i London. Også konserveringen og utgivelsen i 2008 på forlaget No Comprendo Press.

Det hele begynte med et tilfeldig treff på Kunstnernes hus i 1968. Jensen høstet god kritikk for *Epp* (1965) og hadde mottatt Abraham Woursells litteraturpris i 1965. Romanen ble regnet som fantastisk litteratur, noe som var i ferd med å bli en trend i Norge. Andre forfattere i denne sjangeren var Jon Bing (1944-2014) og Tor Åge Bringsværd (1939-). De trykte science-fiction-tegneserier i antologien *Nazar*.<sup>79</sup> Jensen og Pushwagner hadde en mer personlig tilnærming til denne stilen. De skapte fiktive univers der de verste fremtidsvisjoner ble skildret. Pushwagner og Jensen omtalte senere dette som *Science fiction*. Da EPP, LUL, OFI, NIN, LEM og de andre sjelløse karakterene i 982-blokken var en slags fremtidsvisjon, der klasseskillet er helt ugjennomtrengelig.<sup>80</sup> Dette vil utdypes i avsnitt 3.1.4.

Jensen ønsket å følge opp sin eksperimentelle stil med nye uttrykksformer, og han var på leting etter noen som kunne tegne det han tenkte og skrev. Derfor ble møtet på Kunstnernes Hus en suksess. De to kunstnerne hadde mye til felles og flyttet sammen for å påbegynne sine prosjekter. Pushwagner og Jensen jobbet intensivt med manuset til *Soft City* vinteren 1969. Senere dannet Jensen et tegneseriekollektiv, først i Oslo og så i Fredrikstad. I de andre prosjektene, blant annet *Flukten fra Vurnak*, *Sangor*, *Hordo*, *Mannekengen som sprakk* og *Doktor Fantastisk* kom det stadig flere medlemmer til kollektivet. Blant annet Tore Bernitz Pedersen (1935-) og Roar Høyland (1930-).<sup>81</sup>

Det ble for mange medlemmer for Pushwagner. Han meldte seg ut og reiste til London. Han tok med seg manuset og arbeidet videre med det fra 1973-1976. Da var den ferdigstilt. I tiden Pushwagner var i London, nærmere bestemt 1972, kom *Doktor Fantastisk* på trykk i Dagbladet. Pushwagner ble ikke kreditert, og dette kan ha noe å si for den manglende krediteringen til Axel Jensen da *Soft City* ble utgitt i 2008, selv om Pushwagner aldri la skjul på at dette var et samarbeid mellom han og Jensen. Forfatteren hadde ansvaret for det narrative universet og utformet manus. Jensen likte godt Pushwagners tomme akvarieblikk. Man kan spekulere i om dette var relatert til hasjen og dopet de testet. Men den stenografiske stilen Pushwagner utviklet passet godt til tegneseriens karikatur, og med den

---

<sup>79</sup> Morten Harper. *Tegneserien i og utenfor rutene. 9 genre og 99 tegneserier* (Bø i Telemark: Tegneserieverkstedet, 1998), 159.

<sup>80</sup> Mejlænder, *Hariton Pushwagner*, 31.

<sup>81</sup> Jan Christian Mollestad. *Trollmannen: Axel Jensen om Axel Jensen*. (Oslo: J.W. Cappelens Forlag, 1993), 94-97.

gikk tempoet raskere, slik at det ble improviserte illustrasjoner til Jensens diktning og fantasi, som ble til i rute etter rute.<sup>82</sup>

I 2008 ble manuset funnet igjen, etter tretti år i glemselen. En papirkonservator ved Nasjonalmuseet for kunst og arkitektur konserverte og reparerte manuset, ved å skjære sidene Pushwagner hadde limt sammen fra hverandre. Sidene ble lagt i spesiellagde monterer og klargjort for utstillingsrunden på Berlin-biennalen, Sydney-biennalen og Stenersenmuseet i Oslo. Sidene ble samlet og utgitt i bokform på No Comprendo Press samme år. Resultatet ble en bok på 154 sider i A3-format.

Nicole Benestad Nygaards masteroppgave om *Soft City* (2009) peker på flere intertekstuelle forbindelser mellom romanen *Epp* (1965) og *Soft City*. Nygaard ser flere estetiske og tematiske forbindelser i skildringen av byen, massene, repeterende hverdagsritualer og fremmedgjøringen i et blokksamfunn.

Det trekket som har av størst relevans for tematikken i *Jobkill* (1990) er karakteren Epps vegring mot å ta innover seg andres lidelser. *Epp* (1965) handler om en eldre skikkelse som bor i en drabantbebyggelse i blokk 982, i mellomklassesamfunnet Gambolia. Der Om har lavest status og Aijik er feriestedet for overklassen. Jensen tar oss med inn i Epps tankeverden, der hver dag er lik og samfunnet er systematisert svært nøyaktig og firkantet. Han koker egget sitt like lenge hver dag og dette beskrives over to sider i boken. Epps holdning til andres lidelse speiler noe av massementaliteten i *Soft City* og *Jobkill* (1990). Epp sier: «Jeg hadde helt glemt vi var i krig». Den samme holdningen som *Mammy* og *Daddy* i *Soft City*, når de ser på nyhetene i sekvens 9 uten å løfte et bryn, eller som de skålende på skipet i *Jobkill* (1990).<sup>83</sup>

Trusselen om atomkrig kommer til uttrykk i både *Soft City* og *Doktor Fantastisk*. I *Doktor Fantastisk* trues planeten Honk med atomkrig og invasjon. Den teknologiske utviklingen er et tema i denne serien også, der natur og kultur blir stilt opp mot hverandre. Tematikken kan sees i lys av Vietnamkrigen og opptrappingen til den kalde krigen. Narrativet og persongalleriet er knyttet til *Soft City*. Med den samme samfunnsinndelingen, blokkbebyggelsen og familiestrukturen. Man møter blant annet babyen, Bingo, her også.

---

<sup>82</sup> Ibid, 28.

<sup>83</sup> Nicole Benestad Nygaard. *Soft City: en narrativ og kulturhistorisk tilnærming til tegneserien*. <http://brage.bibsys.no/Masteroppgave/NicoleBenestadNygaard>, 28.11.2014, 99,100.

Det er en gjennomgående sammenheng mellom Axel Jensens forfatterskap og Pushwagners kunstnerskap. Pushwagner utviklet også sitt estetiske uttrykk i perioden da han møtte Jensen. Tegningene til *Soft City* ble skissert opp raskt underveis til Jensens diktning. Den naivistiske og organiske streken er et resultat av denne samarbeidsformen. Fordi alt måtte gå raskt, så ble Pushwagners uttrykk mer abstrahert enn Pedersen og Høylands uttrykk i *Doktor Fantastisk*. Pushwagner utelot skyggelegging og gradering. Uttrykket ble derfor mer nedstrippet og karikert, Pushwagner tok med dette uttrykket videre i sin kunstproduksjon.<sup>84</sup>

### 3.1.3 Tegneseriekollektiv og undergrunnsmiljø

Undergrunnstegneserien har alltid eksistert i skyggen av den kommersielle tegneserien, men på 1960-tallet og 1970-tallet ble den for alvor utbredt og utviklet. Sjangeren oppstod i USA som en motreaksjon på de strenge restriksjonene fra myndighetene, som gav retningslinjer om hva som kunne trykkes, og dette ble kontrollert av *Comics Code Authority*. Tegneserien hadde på den tiden etablert seg som en litterær sjanger for barn, derfor skulle den reguleres, slik at de kunne forhindre at barn ikke ble eksponert for vold, sex og doprelatert innhold. Denne restriksjonen brøt undergrunnstegneserien med. Den var en del av motkulturen og de kulturelle strømningene på 1960-tallet og 1970-tallet. Ofte skapt av amatører og eksperimentelle kunstnere. Trykket opp på mindre og uavhengige forlag. Undergrunnsserien hadde ofte en litterær kvalitet som skilte seg ut fra den kommersielle serien og var i et friere kunstnerisk uttrykk. De tok ofte opp politiske temaer som miljøvern, feminisme og kapitalisme. De mest kjente amerikanske undergrunnskaperne fra 1960-tallet er Robert Crumb (1943-) med *Fritz the cat* og Art Spiegelmans (1948-) *MAUS*.<sup>85</sup> Og ikke minst Harvey Kurtzman (1924-1993) med *MAD*.<sup>86</sup> Han var forløperen for mange av de nevnte undergrunnstegneseriene. For å skille seg fra den kommersielle tegneserien kalte de seriene for *Comix* istedenfor *Comics*. Kjennetegnet for *Comix* var at de fokuserte på motkultur, rusmidler, rockemusikk og seksuell frigjøring.<sup>87</sup>

I Norge ble disse seriene introdusert i *Gateavisa*, på den tiden het den *Vibra*. Avisa var medlem i foreningen *Underground Press Syndicate*, dette gjorde at de hadde tillatelse til å

---

<sup>84</sup> Axel Jensen, Tore Bernitz Pedersen og Roar Høyland. *Doktor Fantastisk* (Oslo: J.W. Cappelens Forlag, 1995), 5.

<sup>85</sup> Art Spiegelman. *Maus* (Oslo: J.W Cappelens forlag, 1987).

<sup>86</sup> John Carlin, Paul, Paul Karasik og Brian Walker. *The Masters of American Comics*. Red. Av John Carlin. (Los Angeles: University of California, 2005), 128-130.

<sup>87</sup> Morten Harper. *Tegneseriens triangel* (Bø: Telemark Tegneserieverksted, 1998), 53.

gjenoptrykke de amerikanske og franske undergrunnsseriene. De norske seriene ble også viktige etterhvert. *Gateavisa* var den fremste eksponenten for norsk motkultur på 1960-tallet. Den ble publisert av et anarkistisk kollektiv i Hjelmsgate 3 i Oslo, som bestod av Futurum Forlag, bokkafeen Japp og et tegneseriekollektiv.<sup>88</sup>

Der holdt de norske undergrunnsserieskaperne til, de mest kjente var Arne W. Isachsen (1949-) og Terje Nordberg (1949-). De fikk serier som *Revejakta*, *Instant Karma* og *Kampen om Marka* på trykk i *Gateavisa*. Disse tegneserieskaperne var politisk engasjerte; miljøvern og EU motstand var viktige temaer.<sup>89</sup>

Benestad kobler Pushwagner og Jensen til tegneseriekollektivet i Hjelmsgate 3, da de frekventerte stedet på 1970-tallet. I Isachsens samlealbum *Undergrunn! Tegneserier i samling!* (2009) mener hun å se noen intertekstuelle forbindelser mellom *Soft City* og serien *Kampen om Marken*. Jeg støtter meg til dette og ser også en tematikk man kan trekke paralleller til i *Jobkill* (1990). Temaer som forbrukersamfunnet og maktundertrykkelse. Her er også problemforholdet mellom natur og kultur tatt opp, slik det brutalt demonstreres i *Jobkill* (1990), der bulldosere jevner gårder og vegetasjon med jorden. I *Kampen om Marken* skal kapitalherrene asfaltere naturområder og bygge et urbant område som de kan tjene seg rike på. I maleriets tittel, *Jobkill* (1990), så ligger det en tanke om at man må drepe for å utføre en jobb. Drepe liv og vegetasjon for å tjene penger. Noe må destrueres og vike for kapitalherrenes rikdom.<sup>90</sup>

I *Kampen om Marken* benyttes det også en moralsk pekefinger på slutten, mer eksplisitt enn i *Jobkill* (1990). Der det understrekes at mennesket har valgmuligheter og påvirkningskraft om man bare benytter seg av den. Den hadde et advarende budskap. Likheter i tematikk og uttrykk tyder på at Pushwagner og Jensen hadde en tilknytning til dette tegneseriekollektivet, og hentet opp ideer derifra. Kollektivet var en del av en politisk, kulturell og mentalistisk motkultur som ble tydeligere og tydeligere blant kunstnere, politikere og tenkere i Norge. Tegneseriekollektiv var en internasjonal trend som tilhørte motkulturen og hippiebevegelsens framvekst.

---

<sup>88</sup> Nicole Benestad Nygaard. *Soft City: en narrativ og kulturhistorisk tilnærming til tegneserien*. <http://brage.bibsys.no/Masteroppgave/NicoleBenestadNygaard>, 28.11.2014, 98.

<sup>89</sup> s.v. *Gateavisa* <http://www.gateavisa.no/om-ga>, 28.11.2014.

<sup>90</sup> Hanna Innsed. *Undergrunn! Tegneserier i samling* (Oslo: Jippi Forlag A/L, 2009),10.

### 3.1.4 Science fiction – framtidens narrespill

Science fiction er en sjanger som skildrer fremtiden gjennom vitenskapelig fiksjon. Sjangeren forholder seg til realismens spilleregler, men i utvidet forstand. Sjangeren er utbredt i film, litteratur og tegneserie. Den bygger på det eksisterende verdensbildet, men tilfører avansert teknologi og futuristiske elementer. Science-fiction-skaperen Pierre Christin (1938-) forklarte det slik: «Det er en sinnstilstand og en måte å se virkeligheten på».<sup>91</sup> Jensen og Pushwagner omtalte sine fiktive verdener og univers som skrekksenarioer og «Science faction», basert på hvordan de selv oppfattet verden. Som en dystopisk framtidsvisjon i den fiktive byen Soft City eller på planeten Gambolia i *Epp* (1965).

Science fiction er en fortellerteknisk metode, der man dikter opp en ny og annerledes verden gjennom realismegrader. I det overordnede verdensbildet fremkommer serieskaperens holdninger eller budskap. Man viderefører og overdriver utviklingstrekk ved dagens samfunn eller spekulerer i hvor den kan ende.<sup>92</sup>

Et vanlig motiv var fremtidsbyen. Man kan godt kalle Soft City en fremtidsby, og *Jobkill* (1990) en visjonær forestilling. I science fiction benyttes dystopien oftere enn utopien. Det er der det dramatiske potensialet ligger. I byene er det ofte skildret prangende teknologi, sosiale og politiske spenninger samt moralsk forfall med vold, sex og dop. Noen kjente eksempler er Gaetano Liberatore (1953-) og Stefano Tamburinis *Ranxerox* (1978) og Enki Bilals *Udødelighetens pris* (1980). Et vanlig trekk ved fremtidsbyen som tema er at de skildrer et opprør mot et diktatorisk styresett. Slik som det også skildres i *Jobkill* (1990).<sup>93</sup>

Sjangeren har sitt opphav i litteraturen. Et eksempel er Thomas Mores *Utopia* (1516). Et annet, er H. G. Wells med *Tidsmaskinen* (1895) og *The war of the worlds* (1898). I Norge er det Jon Bing (1944-2014) og Tor Åge Bringsværd (1939-) som har gjort seg bemerket i sjangeren med tegneserien som medium. De er mest kjent for sin science-fiction-antologi *Nazar*, men skapte også flere serier i samarbeid med flere tegnere. *Stasjon Nexus* (1976) med Thore Hansen (f.1942) og *Duell* (1978) med Haakon W. Isachsen, lillebroren til Arne W. Isachsen. Undergrunnsavisene *Vibra*, *Gateavisa* og *Psykose* publiserte disse seriene. Som det

---

<sup>91</sup> Morten Harper, *Tegneserien i og utenfor rutene*, 155.

<sup>92</sup> *Ibid*, 155.

<sup>93</sup> *Ibid*, 167.

ble presentert i forrige kapittel, kjente Pushwagner og Jensen til dette miljøet, og det er stor sannsynlighet for at det har vært en kilde til inspirasjon.<sup>94</sup>

## 3.2 Sivilisasjonskritikk

### 3.2.1 Marcuse, Benjamin og Adorno

Den tyske filosofen Herbert Marcuse (1898-1979) og hans filosofiske publikasjon *Det endimensjonale mennesket* (1964) hadde stor innflytelse på 1960-tallets unge opprørere og venstresiden. Rockemusikere, forfattere og kunstnere omfavnet teoriene hans, selv om de manglet vitenskapelig validitet, noe han selv innrømmet.

Marcuses hovedtese gikk ut på «at tekniske fremskritt, utvidet til å omfatte et helt herske- og styresystem, skaper former for liv og makt som er i stand til å forsone de krefter som motsetter seg systemet. »<sup>95</sup> På den måten tilintetgjør de all protest ved å påberope seg de historiske utsikter til frihet fra slit og tyranni. Han mente at det avanserte industrisamfunnets teknologi har gjort det mulig å eliminere konflikt og opprør mellom klassene, fordi menneskenes behov tilsynelatende tilfredsstilles. Dermed fjernes også behovet for opprør og det oppstår en mekanisering av samfunnet. Samfunnet styres av sosiale maskiner som overskrider menneskets handlingsevne og tankeevne. I dette ligger det også en kritikk av den postmodernistiske tidsalder med lettvinnt underholdning og vareindustrien som forårsaker en forflatning av kulturen. Ved å forsyne folket med denne kulturen glemmer de hva slags situasjon de befinner seg i.

Marcuses teorier er som nevnt ikke akseptert i vitenskapelig sammenheng på grunn av manglende belegg, men den var allikevel svært innflytelsesrik blant unge opprørere. Forklaringen på det kan være at den også kritiserte utdanningssystemet for å være en institusjon som produserer og bearbeider den arbeidskraften som økonomien har behov for. Den former mennesker til å tilpasse seg samfunnet. Temaene som er gjenstand for Marcuses kritikk, det vil si arbeidsliv, industri, billig og tilgjengelig kultur, kapitalismen som en

---

<sup>94</sup> Ibid, 159.

<sup>95</sup> Alasdair MacIntyre. *Herbert Marcuse*. Oversatt av Kari Haug Kyllingstad (Oslo: H. Aschehoug & Co, 1970), 62.

søvnindysende effekt på arbeiderklassen og robotisering av enkeltmennesket, er nettopp den samfunnskritikken som behandles i *Soft City* og forlenges i *Jobkill* (1990).<sup>96</sup> Interessen for både Adorno, Benjamin og Marcuses teorier var stor på 1960-tallet. De fungerte som representanter innenfor venstresidens tenkning mot det autoritære, og som en protest mot systemet. Man mente at disse teoretikerne avslørte manipulasjonen kulturindustriens krefter og autoriteter utøvde. I det akademiske miljøet ble teoriene forkastet da man mente at de gikk for langt i sin kritikk. Spesielt Marcuses teorier ble oppfattet som tvilsomme.

Benjamin trekker også fram markedskreftenes fortryllelse av samfunnet i sin undersøkelse av den moderne allegori. I forbindelse med *Passage-verket* av Baudelaire, beskrevet i kapittel 2.4, trekker han fram barokkens virkelighetsforskjønnende fortellinger av religiøs karakter. Et eksempel er Kristi død- og lidelsesmotiv, der man ble lovet evig frelse fordi Jesus døde for våre synder. Benjamin trekker paralleller mellom de virkelighetsforskjønnende, religiøse fortellingene i barokken og konsumersamfunnets gjenfortryllelse av virkeligheten. Allegorien betyr som sagt «å si noe annet», nærmere bestemt noe dypere om de store temaer i tilværelsen. Derfor mener Benjamin at man kan bruke barokkens allegori for å uttrykke det subjektive i den moderne samfunnskritikken.<sup>97</sup>

Mye tyder på at Pushwagner og Jensen benyttet seg av den moderne allegori, for å rette kritikk mot sivilisasjonen. Denne kritikken var basert på alternativ tankegang, og en motkultur som utviklet seg på 1960-tallet. Pushwagner og Jensen var også opptatt av psykoanalytikerens Wilhelm Reichs (1897-1957) seksualøkonomi og teorien om muskelpanseret, som går ut på at mennesket motarbeider sine egne behov og drifter. Han sa blant annet: «du er din egen slavedriver!!».<sup>98</sup> Både Pushwagner og Jensen var i opposisjon mot det borgerlige livet og voksenverdens disiplinering, dette var drivkraften bak deres kunstneriske prosjekter. De oppfattet seg som outsiders og observatører på sidelinjen, som hadde beholdt det barnlige perspektivet og var vaksinert mot voksenlivet. De ønsket ikke å være deltakere i dagens samfunn og hadde derfor en metafysisk lengsel. *Epp* (1965), *Soft City* og *Jobkill* (1990) kan sees som skrekkscenarier og angst for den samfunnsutviklingen som skildres. *Epp* (1965) deler mange av likhetstrekkene i Aldous Huxleys verk, *En vidunderlig ny verden* (1932), der alle lever i en falsk lykketilstand og klasseskillet er ugjennomtrengelig.

---

<sup>96</sup> MacIntyre, *Herbert Marcuse* Oversatt av Kari Haug Kyllingstad, 62-91.

<sup>97</sup> Wencke Qvale, *Allegoriens Gjenkomst*, 81-80.

<sup>98</sup> Mejlænder, *Hariton Pushwagner*, 31.



Pushwagner har selv sagt at apokalypse er hans verdensbilde, som er blottet for åndelighet, der alt bare er materie og menneskene er i ferd med å ødelegge for seg selv.

Historien som fortelles i *Soft City* er om et samfunn der kapitalherrene har manipulert innbyggerne til å produsere missiler og våpen som til slutt vil utslette dem selv. Med varefetisjen og forflatende kultur har de robotisert innbyggerne, og deres tilsynelatende lykkefølelse har stilnet behovet for kritisk tekning og opprør, slik Marcuse formidler i *Det endimensjonale mennesket* (1964). Når denne forestillingen eller fortryllelsen er oppløst, som den er i *Jobkill* (1990), står man igjen med en angstfølelse av fremmedgjøring, hjemløshet og modernitetsangst. Samfunnet er overtatt av totalitære krefter, og det er for sent å gjøre opprør.

Allegorien fikk nytt liv hos senmodernistene fordi man trengte en måte å formidle store eksistensielle temaer, som makt, krig, lidelse og undertrykkelse, uten å falle i banalitetens felle. Pushwagner benytter allegorien for å advare mot «stultifera navis», og la de sosiale maskinene styre oss og ende opp som innbyggerne i *Soft Citys* blokkbebyggelse og krigsscenarioet i *Jobkill* (1990). Han ønsker å fortelle noe med *Robinson Crusoe* som forbilde. Han poengterer viktigheten av den enkelte som noe enestående, tenkende og selvstyrende. Benyttelsen av *Robinson Crusoes* historie presenterer også et humanistisk perspektiv, med menneskerettigheter som frihet til å velge religion, likestilling mellom klasse og rase, samt menneskets frihet til å gjøre hva det vil. Man finner også en advarsel mot å glemme vårt eget opphav og det opprinnelige; med selvforsyning av mat der mennesket lever i harmoni med naturen gjennom jegersamfunnet og jordbruket.

Pushwagner og Jensen samarbeidet om billedromanen *Soft City* på 1960-tallet, og Pushwagner stod for ferdigstillingen av den på 1970-tallet. I 2008 ble den gitt ut i sin helhet. En nærlesning av den og Jensens roman *Epp* (1965) avdekker intertekstuelle forbindelser som man kan benytte i tolkningen av *Jobkill* (1990). Gjennom tema, stil og fortellerteknikk. Temaer som konsumersamfunn, kapitalkreftenes søvndyssende effekt på massene, krig, miljøforurensing, urbanisering, klasseskille, konsumersamfunn og totalitær makt. Temaer som ble underlagt et kritisk syn av 1960-tallets ungdomsopprør og motkultur, basert på teorier av Adorno, Benjamin og Marcuse. En avsløring av samfunnskraftenes manipulasjon, gjennom en tilsynelatende ivaretagelse av folks behov for å holde de fornøyde, men også under kontroll. Dette blir satt på spissen i *Soft City* og *Jobkill* (1990). De fungerer som skrekksenarioer formildet som moderne allegori og samfunnssatire i tegneseriens karikerte formspråk. Pushwagner og Jensen ble koblet til undergrunnstegneseriens blomstrende miljø på 1960-

tallet. Tegneserien var et nytt medium for å formidle samfunnskritikk og satire. Stempelet tegneserien hadde, som banal underholdning og lavkultur, var i ferd med å endre seg. Hvordan Pushwagner og popkunsten benyttet seg av dette mediet skal belyses i neste kapittel.

## 4 *Jobkill* i lys av popkunstens estetikk

### 4.1.1 Om modernisme og postmodernisme

Postmodernismen oppfattes ofte som et brudd med modernismen, men den kan også sees som en forlengelse av den. Det er ikke enighet om dette blant forskerne på dette feltet. Men det vil i det følgende bli presentert noen hovedtrekk rundt tenkningen om modernistisk og postmodernistisk kunst.

Modernismen er en periode som begynte å utvikle seg på slutten av det 19. århundret. Innovasjon og eksperimentering med kunstuttrykk er det viktigste trekket. Charles Baudelaire (1821-1867) *Les Fleures du mal* (1857) blir trukket fram som en viktig forløper for modernismen, da han så et behov for nye kunstformer i tråd med det moderne liv. Baudelaire vektla kunstens autonomi. Det subjektive uttrykk blir det sentrale i modernismen. Og det kan forklare de nye retningene og -ismene som oppstår som følge av dette. Derfor kan modernisme brukes som rammebegrep for kunstbevegelser som impresjonisme, ekspresjonisme, kubisme, surrealisme, dadaisme og andre avant-garde bevegelser. Det finnes noen krav til formen i modernismen. Man skulle ha respekt for materialet. Ingen bruk av unaturlige former, enkelhet, ingen ornamenter, og formen som følger av funksjonen der delene harmonerer med helheten. Ikke alle disse kriteriene måtte være oppfylt for å kalle verket modernistisk. Man bruker å si at postmodernismen brøt med disse stilartene og relativiserer modernismens autonomiforestillelse.<sup>99</sup>

Denne definisjonen kan diskuteres ved å trekke inn David W. Galensons (1951-) teori i *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art* (2009). Galenson presenterer modernistene som innovatører, men ser to retninger i hvordan de metodisk går fram for å skape nye uttrykk. Den ene gruppen omtaler han som eksperimentell, der man intuitivt går fram for å finne formen og uttrykket, gjennom prøving og feiling. De benyttet seg aldri av skisser eller planlegging av bildene. Verket blir til gjennom det prosessuelle og eksperimentelle, der man vil vise sine mentale bilder eller drømmer. Dette var viktig for blant annet surrealistene og abstrakt-ekspresjonistene. Noen eksempler på dette er Jackson Pollocks (1912-1956) *Drip paintings* eller Mark Rothkos (1903-1970) abstraksjoner. Vanlig praksis

---

<sup>99</sup> Svendsen, *Kunst*, 21.

var å vende tilbake til det samme bildet gjentatte ganger for å perfektionere uttrykket sitt og konsentrere seg om samme problemet gjennom hele karrieren.<sup>100</sup>

Den andre gruppen kaller Galenson «konseptuelle innovatører», der tanken bak kunsten blir det avgjørende. Det er en slags avmaterialisering av kunsten. Sol Lewitt (1928-2007) definerte det som: «I konseptuell kunst er det ideen som lager kunst.»<sup>101</sup> Forløperen til denne kunstretningen er Marcel Duchamp (1887-1968) og hans *ready mades*. Den klassiske kunsten hadde vektlagt *tekhne* eller *ars*, som er håndverket og kunnskapen om den. Som en følge av autonomiestetikken trakk Duchamp alle konsekvenser av den, og stilte ut helt vanlige gjenstander som han plasserte i en institusjonell sammenheng som definerte dem som kunst. Det går en direkte link fra Duchamp til Andy Warhol. Skissen og planleggingen var viktige virkemidler for disse kunstnerne. For eksempel Andy Warhols *Do it Yourself (landscape)*, (1962) som er en trinnvis oppskrift på hvordan man kan male et landskapsmaleri.<sup>102</sup> Verket kommuniserer at du ikke trenger å være kunstner for å lage kunst; det subjektive kunstneruttrykket er unødvendig. Kunstneren har ikke lenger noen direkte relasjon til verkene gjennom noen uttrykksfunksjon. Istedenfor å uttrykke sitt indre liv gjennom bilder kan man reproducere allerede foreliggende bilder.

Med abstrakt-ekspresjonismen så ble den store kunsten lukket; det subjektive kunstuttrykket var uttømt. Hva skulle man male etter total abstraksjon? Det postmodernistiske var det motsatte og en negasjon av modernismen. Alt ble tillatt, og et vesentlig trekk var at den blandet tidligere stilarter, eksplisitt kopierte tidligere verker og forholdt seg ubundet til tradisjonen.<sup>103</sup>

#### 4.1.2 Om amerikansk popkunst

Popkunst som kunstbegrep ble først benyttet på midten av 1950-tallet av den britiske kritikeren Lawrence Alloway (1926-1990) for å omtale «seriøs kunst som brukte popkulturelle uttrykk». Det var nettopp i Storbritannia at popkunsten oppstod, med Richard Hamiltons (1922-2011) collage *Just what is it that Makes today's homes so Different, so Appealing?* (1956). Hamilton fikk inspirasjon til kunstverket fra reklameindustrien i USA, der

---

<sup>100</sup> David W. Galensons. *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art* (New York: Cambridge university press, 2009), 10, 11.

<sup>101</sup> Svendsen, *Kunst*, 31.

<sup>102</sup> *Ibid*, 84.

<sup>103</sup> *Ibid*, 83.

han reagerte på den massive reklamestrømmen man ble utsatt for.<sup>104</sup> I denne avhandlingen er det amerikansk popkunst som undersøkes da det er den Pushwagner oftest relateres til.

Amerikansk popkunst får sitt gjennombrudd på begynnelsen av 1960-tallet i New York. En av pådriverne til denne suksessen er galleristen Leo Castelli (1907-1999), som satset alt på popkunsten. Galleriet representerte kunstnere som Jasper Johns (1930-), og var rask med å ta inn Roy Lichtenstein (1923-1997) i 1961. Castelli samarbeidet med Warhols gallerist ved Ferus Gallery i California, og fikk derfor stille ut hans kunst. Slik ble Castellis galleri en velkjent kunstscene på 1960-tallet. Både Nathalie O'Donnell og Petter Mejlænder skriver om Pushwagners besøk på galleriet i 1962. Hva han så av kunst eller om han lot seg inspirere, utdypes ikke, men at han har hatt en bevissthet rundt popkunsten kommer fram i flere intervjuer med kunstneren. Pushwagner understreker at han egentlig er mer inspirert av dadaistene, spesielt Marcel Duchamp. Dette kommer også fram i verket *Dadadata* (1980), med tanke på verkets tittel.<sup>105</sup> Med Castellis galleri ble skillet mellom abstraktekspresjonistene og popkunstnerne tydeligere.<sup>106</sup> Enda viktigere er det uttrykket som skilte disse retningene.

Popkunst er en urban kunst, som fant uttrykket sitt i storbyer som London og New York. Pushwagner kjenner begge byene, han bodde i London på 1970-tallet og besøkte New York på 1960-tallet. Ekstra godt passet dette kunstuttrykket i Amerika, der kulturen var i ferd med å bli en «superkultur». Med supermarked, supermenn og supersalg. I *Soft City* benyttes denne retorikken. For eksempel når «Supermammy will fix baby blue».<sup>107</sup> I byen er det industrielle tilstede i alt man foretar seg, og kunstnerne begynte å rette fokuset mot det upersonlige, fremmedgjørende og syntetiske. Der alt er pre-fabrikkert i plast eller lateks. Alt er vakumpakket eller har emballasje. Brød er superbrød, kornblanding er *Pop* eller *Crisp*. Alt har et preg av noe kunstig. Med plastikkblonderduker, plastikkblomster og Tupperware. Kino og ukeblader har tatt over for teater og litteratur. Til og med kunsten er reproduksjoner du ikke kan se forskjell på.

Det postmoderne mennesket blir eksponert for massive sanseinntrykk hver dag og det estetiske feltet er ferd med å endre seg radikalt. Kunst, teknologi, litteratur og vitenskapen

---

<sup>104</sup> Thomas Crow. *The Rise of the Sixties* (London: Laurence King Publishing, 1996), 41-46.

<sup>105</sup> Spira & O'Donnell, *Pushwagner*, 237.

<sup>106</sup> Crow, *The Rise of the Sixties*, 89.

<sup>107</sup> Pushwagner, *Soft city*, 20-21.

ville revurdere alle verdier.<sup>108</sup> Denne utviklingen var internasjonal, men tydeligst i USA. Pushwagner formidler noen av sine inntrykk fra den amerikanske kulturen i sine senere silketrykk, med Cadillacs og skyskraperne. Mange av disse elementene ser man i motiver som *Honk City* (2010) og *Lasergun Love* (2010).<sup>109</sup> Disse motivene er hentet fra Pushwagners egen fantasi og tegnet med kunstnerens dirrende strek. Men som O'Donnell peker på, så formidler bildene en dualitet. De fungerer både som en hyllest, men de misfornøyde ansiktsuttrykkene på passasjerene i Cadillacen kan vise til en kritisk undertone.

Popkunstnerne ville reflektere virkeligheten gjennom kunsten. De hentet opp fragmenter fra tegneserie, film, reklame, science fiction og popmusikk som de omgjorde til kunst. Barthes trekker fram et Lichtenstein-sitat for å beskrive hvordan de forholdt seg til motivvalgene: «What characterizes pop is mainly its use of what is despised».<sup>110</sup> Popkultur var ikke godtatt av det estetiske feltet, og ble betraktet som lavkultur. Barthes påpeker popkunstens aksept om å være en bildefabrikk. Et speil av samtiden. En popkunstner står ikke bak sitt verk, han har ingen intensjoner eller dybde. Kunsten skal være objektiv. Dette stod i sterk kontrast til modernistisk kunst og det Clement Greenberg (1909-1994) kalte *American-Type Painting*, der kunstnerens subjektive uttrykk var vektlagt. Problemet var at maleriets muligheter var uttømt og dette uttrykket var nå lukket.<sup>111</sup>

Pushwagner integrerer popkulturelle fragmenter i kunsten. I *Soft City* vises det til samtidsmusikk. Boken åpner med «Here Comes The Sun», et sitat fra en låt av The Beatles.<sup>112</sup> Pushwagner benytter seg av science fiction og tegneserien som opprinnelig kommer fra populærkulturen. Det som blir betraktet som høykultur var også en inspirasjonskilde for kunstneren. Som klassisk musikk og litteratur. Han var inspirert av Ludwig van Beethovens (1778-1824) *Ode to Joy* da han jobbet med malerifrisen og mange av bildene refererer til litteraturhistorien og kunsthistorien. Pushwagner refererer både til «lavkultur» og «høykultur», men da av det som blir ansett som god kvalitet. Det er ikke mange reklameannonser eller suppebokser som får dominere i hans billedverden. I *Soft City* beskrives et «Soft Consume»-miljø i supermarkedet, med reklame og handlevogner. Men det

---

<sup>108</sup> Amaya, *Art as Pop*, 34-38.

<sup>109</sup> Spira & O'Donnell. *Pushwagner*, 193.

<sup>110</sup> Roland Barthes. *Art, that Old thing*. I Post-pop art. Redigert av Paul Taylor (New York: The MIT Press, 1989), 21.

<sup>111</sup> *Ibid*, 22.

<sup>112</sup> George Harrison. *Here Comes the Sun*. The Beatles. Abbey Road (1969).

er satt inn i en kontekst, og ikke hentet opp fra reklameindustrien og deretter omgjort til kunst. Det er autentisk.

For popkunstnerne var det viktig at bildene så mest mulig fabrikkerte og upersonlig ut, og for å få fram dette måtte man finne det riktige mediet og virkemiddelet. Industrielle uttrykk som reproduksjon, silketrykk, kopi, fotografi og film ble viktig. Der kunstnerens hånd ikke nødvendigvis er i kontakt med verket. Malerier ble også benyttet, men man sørget da for å utslette ethvert spor av personlighet. Lichtenstein ville at maleriene hans skulle se ut som om de var programmerte, og at det fysiske nærværet i fremstillingen ikke skulle være synlig. Dette står i kontrast til Pushwagners stil, der den skjelvende, organiske streken alltid er synlig. Også i hans silketrykkproduksjon.

I popkunsten var det viktig å ta tilbake figurasjonen, det var slik det ble etablert et forhold til ting og man ønsket å bringe kunsten i kontakt med virkeligheten. Dette er også en viktig del av bruddet med abstrakt-ekspresjonismen.<sup>113</sup>

Men man gjorde ikke dette gjennom det tradisjonelle maleriet. Man frigjorde hverdagslige, kjente og samtidige bilder og objekter til kunstnerisk bruk. Dette gjorde man ikke ved å gjøre dette til noe annet, men ved å presentere bildene så gjenkjennelige som mulig. Man omgjorde dem ikke til fantasibilder eller underbevisste landskap, man siterer dem slik de er, samtidig som at man skaper en ny kontekst. Ved å ta bildene eller objektene ut av sin opprinnelige sammenheng dannes et nytt bilde med en utvidet mening.

### **4.1.3 Om popkunst i Norge**

På 1970-tallet i Norge så hadde man mange av de samme utfordringene i samfunnet som i USA. Det var grobunn for en motkultur blant kunstnerne på denne tiden. Den økonomiske veksten etter krigen hadde ført til statusjag i forhold til den økende reklamen. En økende bilisme gjorde at man var redd for forurensing. Mange var skeptisk til populærkulturens brudd med norsk tradisjon. Disse utfordringene aktiverte mange samfunnskritiske spørsmål hos unge kunstnere. Flere reiste ut, og ble inspirert av europeisk og amerikansk avant-garde. De

---

<sup>113</sup> Svensen, *Kunst*, 83.

vendte hjem med nye uttrykksformer og ideer. I byens røykfylte jazzbuler ble ny tenkning og nye temaer diskutert i lys av politikk og kunst.

Popkunsten var et av de nye kunstuttrykkene. Tegneserier, reklamebilder og merkevarer ble brukt i grafikken. Silketrykk og litografi ble trykket opp i store opplag for å bringe kunsten ut til folket til en rimelig pris.<sup>114</sup> Kunsten skulle demokratiseres. Per Kleivas (1933-) silketrykk, *Blad fra imperialismens dagbok* (1971), er et eksempel fra GRAS, der Vietnamkrigens konflikt er et tema. Med kontrasten mellom den frodige naturen og militærhelikopteret i et forenklet og grafisk formspråk.

Kunstnerkollektivene GRAS, Myren, Gruppe 66 og LYN benyttet popkunsten til å formidle politisk samfunnskritikk. Disse gruppene var en sentral del av studentopprøret i hovedstaden. 1960-tallets myke verdier som miljøvern og kulturvern var de største temaene for kunsten, der marxistiske og maoistiske verdier ble fremmet. Man parodierte mediene og hykleriet man mente den presenterte ved å stille opp kontrasten mellom det konforme, borgerlige livet og Vietnamkrigen.<sup>115</sup>

Der den amerikanske popkunsten ikke ville være samfunnskritisk og tillegge kunsten noen dypere mening, brukte de norske kunstnerne poputtrykket til å formidle et politisk budskap. Pushwagner var ikke en del av noe kunstnerkollektiv, men studerte sammen med flere av medlemmene, blant annet Willibald Storn (1936-) og Per Kleiva (1933-).<sup>116</sup> Vi vet også at Per Kleiva var en god venn av Axel Jensen. Dette kan ha betydd noe for det kunstneriske uttrykket Pushwagner fant gjennom sitt samarbeid med forfatteren. Men som det kom fram i kapittel tre, så tyder mye på at Pushwagner heller fant sitt uttrykk gjennom tegneseriekollektiv og science fiction framfor kunstkollektivene i hovedstaden på 1960-tallet.

#### **4.1.4 Appropriasjon som del av popkunstens praksis**

I artikkelen *Dedication replacing appropriation: Fascination, subversion and dispossession in appropriation art* definerer Isabelle Graw (1970) appropriasjon som: «the process of making something one's own property».<sup>117</sup> En noe bred definisjon, men det var det popkunstnerne gjorde da de hentet opp reklamebilder eller tegneseriestriper, og blåste disse

---

<sup>114</sup> Hennem, *Med kunsten som våpen*, 12-16.

<sup>115</sup> Ibid, 12-16.

<sup>116</sup> Spira & O'Donnell, *Hariton Pushwagner*, 232.

<sup>117</sup> Isabelle Graw, *Dedication replacing appropriation*, 45.



opp i en større skala eller lagde serielle bilder; slik tok de et objekt og gjorde det til sitt eget.<sup>118</sup>

Graw poengterer også at dette er en tradisjonell kunstpraksis som går helt tilbake til renessansen. Da var appropriasjon viktig i en læringsprosess, der lærlingens mål var å overgå mesteren. Romerne kopierte gresk antikk og renessansen kopierte romersk antikk. Et krav til at noe skal anses som appropriasjon, er at det blir tilført noe nytt til objektet.

Det som er spesielt med popkunstnernes benyttelse av denne praksisen er at det som approprieres har i utgangspunktet ingenting med kunst å gjøre. Utvalget av det som skal approprieres blir viktig, selv om popkunstnerne ikke tiller verket noen mening, så ble det skapt en mening når bildet eller objektet ble tatt ut av sin opprinnelige kontekst. Craig Owens forklarer at det oppstår en allegorisk prosess, fordi allegoriske bilder er approprierte bilder. Han trekker fram denne allegoriske impulsen som et sentralt trekk ved postmodernistisk kunst, der allegori oppstår når en tekst fordobles av en annen. Det er det som skjer når Warhol tar et reklamebilde av en Campbell suppeboks og lager et serigrafisk av det, da skapes det en tekstualitet mellom verk, betrakter og samfunn. Den postmoderne kunstner tar bilder som allerede eksisterer og konfiskerer dem, og ved å kopiere det tillegger han det opprinnelige bildet en ny mening.<sup>119</sup>

Det er ikke selve reklamebildet av suppen og dens kvaliteter Warhol formidler, men han aktiviserer noen tanker hos betrakteren om hva de blir eksponert for. Betrakteren kan knytte objektet til supermarked, forbrukersamfunnet, fabrikata eller amerikansk hverdagskultur. Det dannes et nytt verk i møte med betrakteren, der det er opp til betrakteren hva det skal bety, da det er tømt for sin opprinnelige mening og presentert i en ny kontekst.

#### **4.1.5 Om parodi og satire**

Popkunstens omfavning av appropriasjon og sitering klargjør dens tvetydighet, doble budskap, ironi og humor. Dette er knyttet til kunstnerens rolle som selvbevisst, selvmotsigende og selvutslettende, der bruken av parodi er et nyttig virkemiddel. Navnet er opprinnelig fra det greske ordet «parodia» og betyr mot-sang. «Para» kan relateres både til en motreaksjon og en motsetning eller kontrast. Det er en tekst som er satt opp imot den andre

---

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> Craig Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, 321.

for å latterliggjøre eller herme etter noe eller noen. Tradisjonelt brukt mye i underholdning og politikk. Men Linda Hutcheon (1947-) poengterer i *A Theory Of Parody* (1985) at dette er en gammeldags og forenklet definisjon. Hun vektlegger at «Para» også kan bety ved siden av, og at det kan bety nærhet istedenfor kontrast, da det er en repetisjon, der de to tekstene opptrer forskjellig, og ikke som motsetninger. Det skapes en kritisk distanse i intertekstualiteten, ofte med ironi. Det vil si ironisk distanse. Den er pragmatisk, og den kan være konstruktiv eller destruktiv. Hvor morsom parodien er kommer an på engasjementet til mottakeren, hvorvidt han kan delta i den intertekstuelle lesningen.<sup>120</sup>

Gjennom denne dobbeltheten eller ironien blir man tvunget til å stille noen spørsmålstegn rundt det som blir presentert for oss. Hutcheon oppsummerer noen punkter som postmodernistisk kunst skaper refleksjoner rundt kunstnerisk originalitet og kulturn rundt kunstnere, det vil si samlere, museer og kunstkritikere. Subjektet som en selvfølge. Ophavsrett og kommersielt eierskap. Troen på at man kjenner historien slik den er. Troen på at det finnes noe anti-ideologisk og nøytralt, og til sist troen på at kunsten kan være isolert og anerkjent ved anonymitet og massemarkedet.<sup>121</sup>

Allusjon og satire blir ofte koblet til parodi, men det er klare forskjeller. Allusjon er en korrespondanse mellom to tekster, ikke distanse. Allusjon er også en skjult tekst eller fragment fra et annet verk eller kultur som samspiller med verket den trekkes inn i. Satire er et element som ofte blir brukt i kombinasjon med parodien. Satire er en svart form for humor, der man overdriver eller understreker et negativt trekk ved en person eller en situasjon som gjerne blir parodierte. På 1960-tallet fikk den en gjenoppstandelse med sin skarpe ironi. Andy Warhols *Thirthy are Better than One* (1963), er en sterk pop-ironisk kommentar, da han setter en bart på Mona Lisa og reproduserer renessansemaleriet i et opplag på tretti. En satire over konsumersamfunnet som setter kvantitet foran kvalitet.<sup>122</sup>

Populærkulturelle fenomener som tegneserien og TV-serier avdekker også forholdet mellom parodien og satiren. Hutcheon trekker fram Ziva Ben-Porat (1979-) sitt grundige studie, der han analyserer forholdet mellom bruken av dette i tegneserien. Dette skillet kan også benyttes i kunsten. Der definerer han parodi i tegneserien som etterlignende

---

<sup>120</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, 32.

<sup>121</sup> Ibid, 107-113.

<sup>122</sup> Ibid, 47.

representasjoner, ofte humoristiske, av en litterær tekst eller andre kunstobjekter, som en representasjon av en modellert virkelighet. Han utdyper:

«The parodic representations expose the models conventions and lay bare its devices through the coexistence of the two codes in the same message».<sup>123</sup>

Satiren har et annet uttrykk:

«Critical representation, often comic and caricatural, of non-modelled reality, i.e. of the real objects (their reality may be mythical or hypothetical) which the receiver reconstructs as the referents of the message. The satirized original «reality» may include mores, attitudes, types, social structures, prejudices, and the like».<sup>124</sup>

Begge metodene benyttet seg av humor og ironi, de er lett å sammenblande, men er allikevel forskjellige. I forbindelse med avhandlingens undersøkelsesmateriale *Jobkill* (1990), kan man avdekke et parodisk delmotiv. Korsfestelsen framstilles parodisk fordi det er en representasjon av en litterær tekst med de konvensjonen den innebærer, det latinske korset for eksempel. Men soldatenes mekaniske og usentimentale måte å korsfeste Jesus på i moderne arbeidsklær skaper satiren, der den opptrer komisk og karikert, i en rekonstruksjon av scenen. Dette oppfattes som en kritisk tilnærming til religiøse spørsmål, da parodien ofte latterliggjør og ikke respekterer det originale motivet. Men som Hutchon poengterer, så trenger ikke parodien å latterliggjøre, men bare kommentere.

Delmotivet med Robinson Crusoe og Fredag på øyen i bildet kan man betrakte mer som en allusjon enn en parodi, da den korresponderer med verket, den distanserer seg ikke. Dessuten så opptrer denne referansen for diskre til å være en parodi eller satire. Den tydeliggjør både likhetstrekk og forskjeller mellom historien i *Robinson Crusoe* og verket. Den fjerner seg ikke fra kunstverket.

*Jobkill* (1990) i sin helhet kan man kalle satirisk, da det ikke er et spesifikt kunstverk eller en litterær tekst det representerer. Det er ikke en direkte fordobling av en tekst eller et bilde. Det er en framstilling av et hypotetisk samfunn der mottakeren må rekonstruere virkeligheten etter den informasjonen den får. *Jobkill* (1990) har en kritisk undertone, der det brukes et humoristisk og karikert formspråk. Det er ikke en etterligning av noe virkelig, verket må derfor betraktes som en satire og ikke en parodi, selv om det benytter seg av parodiske elementer. Primært er det en samfunnssatire.

---

<sup>123</sup> Ibid, 49.

<sup>124</sup> Ibid.

## 4.2 Roy Lichtenstein og tegneserien

### 4.2.1 Introduksjon til Roy Lichtenstein

Roy Lichtenstein (1923-1997) blir ofte nevnt i en bisetning når man snakker om Pushwagners kunst. En av oppgavens problemstillinger er å undersøke hvorvidt man kan betrakte Pushwagner kunst som popkunst, og om det er noen relasjoner til den som kan avdekkes. Årsaken til at Pushwagner og Roy Lichtenstein ofte sammenlignes er bruken av tegneserien som visuell løsning. Men hvordan benytter Lichtenstein seg av dette formspråket? Hvordan bruker han den som formal oppbygging, teknikk og motiv?

Lichtenstein hadde base i New York, og var representert ved Leo Castellis galleri sammen med mange av de andre popkunstnerne. Blant annet Andy Warhol og Jasper Johns. Etter sin kunstfaglige utdanning ved Ohio State University hadde han problemer med å finne sitt uttrykk, og endte opp med å jobbe som kunstfaglærer der. Han eksperimenterte med kubisme og ekspresjonisme i sin egen kunst uten å lykkes. I desperasjon etter et originalt uttrykk begynte han å leke seg ved å integrere tegneseriefigurer i sine abstrakt-ekspresjonistiske komposisjoner. I sin nye jobb ved Rutgers University kom han i kontakt med popkunstneren Allan Kaprow (1927-2006) og kretsen rundt *Hansa Gallery*. Det var Kaprow som oppfordret kunstneren til å rendyrke tegneserien i kunsten. For å gjøre dette tok han i bruk sitering av det industrielle tegneserietrykket og integrerte snakkeboblen, som i *Look Mickey* (1961). Lichtenstein viste sitt nye uttrykk til galleristen Leo Castelli i 1961, han tok den umiddelbart inn i sitt nye galleri. Noen uker senere kom Warhol innom galleriet, med nye bilder som er tegneseriemotiv i kombinasjon med ekspresjonistiske strøk. Da han så Lichtenstein sine bilder ga han opp hele ideen om å bruke tegneserie, fordi Lichtenstein gjorde det så bra. Lichtenstein hadde virkelig funnet sitt kunstneriske domene. Hans første utstilling på Castellis galleri ble en suksess, med stort publikum og et stort antall samlere. Det er bruken av tegneserien som er det gjenkjennende ved Lichtensteins kunst, hvordan han benytter seg av den skal vi se nærmere på.

#### 4.2.2 *Whaam!*

*Whaam!* (1963) er et diptyk med en størrelse på 172,7 x 406,4 cm. Det er i dag en del av samlingen til The Tate Gallery i London.<sup>125</sup> Verket er i samme størrelsesformat som *Jobkill* (1990) i et gjenkjennelig tegneseriespråk, men det består av to paneler. I venstre del ser man et bombefly i full fart på en sky av røyk, det har tilsynelatende avfyrt skudd mot et annet bombefly i høyre panel. Skuddene har forårsaket at det nå brenner og er i ferd med å styrte. De to panelene kan også fortelle en historie, da det er det samme flyet i panel en som eksploderer i panel to, slik et handlingsforløp ofte fremstilles i en tegneseriesekvens.

Bombeflyet er dekorert med militære symboler. Over flyet er det plassert en snakkeboble i en sterk gul farge, i boblen står teksten: «*I pressed the fire control... and ahead of me rockets blazed through the sky...*» I feltet over eksplosjonen er det skrevet med store bokstaver i fete typer «WHAAM!». Komposisjonen er bygget opp etter klassiske virkemidler fra tegneseriens formspråk. Det er benyttet en sekvensiell inndeling i to paneler som presenterer et narrativ. Her benyttes det fartslinjer som går i retning inn mot verkets forsvinningspunkt, som er flyet som blir skutt ned. Det er det Scott McCloud kaller bevegelseslinjer, og når bevegelseslinjer brukes i kombinasjon med lydord så angir det en handling eller et tidsforløp.<sup>126</sup> «Whaam!» i kombinasjon med bevegelseslinjen forteller at flyet akkurat har blitt truffet og det har oppstått en eksplosjon. Fra eksplosjonen er det tilført ekspressive bevegelseslinjer som forsterker dramaet og eksplosjonens smell. Bruken av fartsstreker var en amerikansk oppfinnelse og spesialitet i tegneserien.<sup>127</sup>

Eksplosjonen og fargeflatene skaper et ekspressivt og abstrakt uttrykk i komposisjonen. Men snakkeboblen og lydordene er gjenkjennende trekk fra tegneserien som bryter opp det maleriske. Flyet og flammene ser karikerte ut da det ikke er benyttet farge eller skygge som er formgivende. Han legger skygge ved å bruke en metallplate med hull slik at Ben-Day-prikkene blir påført med nøye presisjon, linjene og vinklene er helt rette og

---

<sup>125</sup> Hendrickson, *Lichtenstein*, 22.

<sup>126</sup> McCloud, *Tegneserier*, 112

<sup>127</sup> *Ibid*, 112.

skarpe.<sup>128</sup> Dette forsterker det mekaniske uttrykket som han ønsket å oppnå i sine industrielle malerier.

Figurene er streket opp med sterke og sorte konturlinjer og fylt inn med den tykke magnamalingen, dette gjør at fargene ser ut som plastikk med sin glatte overflate som skinner fra lerretet. Påføringen av fargen etterlater ingen spor fra kunstneren i form av penselstrøk eller klatter, det forsterker preget av å utgi seg for å være et trykk eller en reproduksjon. Fargene som benyttes er primærfargen rødt og gult samt hvit, sort og grått. Rødt er en ekspressiv farge som ofte symboliserer fare, erotikk og sinne.

Tegneseriens benyttelse av farger minner om ekspresjonismens farger da de ofte er symbolske. Gult symboliserer varme og rødt symboliserer fare. En eksplosjon består av begge disse egenskapene. Mange kritikere omtalte tegneseriens farger som vulgære og grelle, da den benyttet kun rene primærfarger i kombinasjon med hverandre. Grunnen til dette er at tegneserien først ble presentert i avisen, der kunne man trykke i magenta, cyan og gul. Dette blir kalt subtraktive farger. Det var disse fargene og trykksverte å velge mellom. Avissalget økte voldsomt da tegneserien fikk farger, men det var dyrt å trykke, og man begrenset utvalget til primærfarger. Det vil si, rød, gul og blå med sort trykksverte til strektegningen. Avispapiret sugde til seg alt pigmentet og det ble derfor viktig å bruke sterke og ekspressive fargekombinasjoner, derfor å motvirke avistrykkets dempede effekt. Dette var spesielt viktig i krigsserier med superhelter som den grønne *Hulken* eller den blå *Supermann*.<sup>129</sup>

Denne tradisjonen har Lichtenstein videreført i *Whaam!* (1963). Magnamalingen, primærfargene, den flate komposisjonen, snakkeboblen og lydordene får fram det industripregede og maskinelle uttrykket han ønsket. Bildets komposisjon minner om en krigstegneserie, som Will Eisners (1917-2005) *Spirit* eller som Marvel Comics, *Spiderman* og *Hulken*. Andre lignende bilder fra Lichtensteins produksjon var *As I Opened Fire* (1964) og *Takka Takka* (1962). Det som skiller Lichtensteins komposisjon tydeligst fra tegneserien er formatet. Han velger to ruter eller en tegneseriestripe, og blåser det opp fra originalens format som er i liten skala. Dette presenteres som billedkunst i et galleri eller museum.

---

<sup>128</sup> Denne stilen kommer fra den amerikanske kunstneren og oppfinneren Benjamin Day (1938-1916). Han tok kunstutdannelse i Paris, men valgte å arbeide som illustratør for Harpers Bazaar og andre publikasjoner. Han fant opp en ny trykkessteknikk der man brukte små, fargede prikker på trykkplaten som ville skape farge og skygge i illustrasjonen. Dette ble en stor suksess og hans studio ble berømt for denne teknikken. Den fikk navnet «Ben Day Rapid Shading Medium.» Denne teknikken ble senere benyttet av tegneserieskapere for å tilføre farge og skygge.

<sup>129</sup> Ibid, 187.

### 4.2.3 Lichtensteins teknikk

Lichtenstein ønsket at bildene hans skulle se så maskinskapt ut som mulig, han omtalte de som industrielle malerier. Han benyttet seg aldri av fotografi og forble tro mot maleriet. Han foretrakk upersonlige, håndtegnede figurer. I 1960 begynte han som nevnt å male tegneseriekarakterer som *Mikke Mus*, *Donald Duck* og *Skippern*. I tillegg til hverdagslige ting, et eksempel på det er maleriet med en golfball som hovedmotiv. Han gikk videre med tegneserien og reklameannonser som kilder til maleriene. Han valgte en eller to bilder fra en tegneseriestripe og skisserte opp to eller tre motiver fra disse. Deretter prosjekterte han skissen opp mot lerretet. Da begynte maleprosessen, der han streket opp motivet på billedplanet. Så fylte han inn feltene med Ben-Day-prikker og tykk magnamaling. Det er en type akrylmaling som man blander med terpentin istedenfor vann, da får man en tykkelse og en kvalitet som minner om plastikk. Lichtenstein brukte hovedsakelig primærfarger fra tegneseriens tradisjon, som nevnt tidligere. Deretter påførte han sorte konturlinjer rundt alle figurene. Selv om bildene ser ut som *ready mades* så er de en kombinasjon av en mekanisert reproduksjon av et tegneseriemotiv og håndverk, der det er vanskelig å skille mellom hva som er håndverk og maskinskapt.<sup>130</sup>

Bruken av Ben-Day-prikker forsterker det industrielle uttrykket, og denne teknikken har ingen tilhørighet til maleriet. Noen kunsthistorikere trekker paralleller til neo-impresjonisten Georges Seurats (1859-1891) *pointilisme*. Man kan se likheten, men det finnes ingen forbindelse mellom Lichtenstein og Seurat. De benyttet denne teknikken på helt forskjellige måter og i forskjellige stiler. Lichtenstein blåste de opp så de fikk en dekorativ effekt. Prikkene er satt i et system som skaper en kald og mekanisk presisjon, blottet for sentimentalt innhold. Dette står i sterk kontrast til de klisjeene fra tegneserieverden som ofte presenteres. Kjærlighetsscener og krigshelter, med lidenskapelig eller voldelig innhold. Det er denne motsetningen Lichtenstein var interessert i å få fram. Hvis han hadde presentert dette malerisk så ville det ikke fått samme effekt, teknikkene han bruker er ikke-kommersielle, men de etterlikner kommersielle teknikker.<sup>131</sup>

Lichtenstein benytter en klassisk metode av sitering. Der det er tegneserien som siteres. Som nevnt tidligere så er dette en tradisjon som går tilbake til antikken, der romerne kopierte grekerne, og renessansen kopierte romerne. Men tegneserien hadde i utgangspunktet

---

<sup>130</sup> Ibid, 26.

<sup>131</sup> Amaya, *Art as Pop*, 88.

ikke noe med kunst å gjøre. Han hentet sine motiver direkte fra klassiske tegneserier, men også fra reklamen og gjorde de om til tegneserier. Et eksempel er *Girl With Ball* (1961). Lichtensteins bilder fikk stor oppmerksomhet på grunn av den nære likheten til originalen. Han forstørret opp bildene, og de var ofte veldig forskjellig fra originalen. Men han skapte stor forvirring om hva som var industrielt og håndverk i motivet. Det han gjorde var å finne de formale elementene som understreket det stereotypiske tegneserieuttrykket. Han bringer de formale elementene til overflaten der den flate tegneseriestilen som ofte karakteriseres som vulgær og enkel, viser en skjult skjønnhet som Lichtenstein avdekker med ironi og humor.<sup>132</sup>

Lichtenstein tar noe og gjør det til sitt eget; han legger alltid til noe særegent ved bildet. Det er aldri rene kopier. På den måten kan man si at han approprierer bilder etter Owens definisjon. Kunstneren vokste opp i en tid da tegneserien var et kulturelt fenomen i USA, der lidenskapelige vold- og sexscener ble presentert gjennom *Captain Marvel*, *Wonderwoman*, *Flash Gordon*, *Tarzan*, *Batman* og *Robin* etc. I et intervju om hvorfor han benytter seg av industrielle bilder svarte han:

«The meaning of my work is that it's industrial, it's what all the world will be soon become. Europe will be the same way, soon, so it wants be American, it will just be universal».<sup>133</sup>

Hans verk fungerte ikke som en direkte kritikk av tegneserien eller industrisamfunnet. Han ytret aldri at han var imot industrialiseringen. De amerikanske popkunstnerne ble ofte feilaktig ansett som samfunnskritiske. Han ønsket ikke å bruke kunsten for å dømme eller kritisere samfunnet. Men han uttrykte heller ikke at han likte mekanisering av kunst eller konsumersamfunnet, men han aksepterte at den var der. Han omfavnet uttrykket, og brukte det til å utforske den kunstneriske subjektiviteten i prosessen ved å forene den industrielle tegneserien med maleriet. Han stilte spørsmålstegn ved malerens posisjon i reproduksjonens tidsalder og deltok i re-evalueringen av hva kunst er og skal være.<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> Hendrickson, *Lichtenstein*, 25.

<sup>133</sup> *Ibid*, 22.

<sup>134</sup> Hal Foster & Francis Mark, *POP* (New York: The MIT press, 2005), 25,26.



## 4.3 Sammenlignende analyse

### 4.3.1 Jobkill og Whaam!

Både Pushwagner og Lichtenstein er tro mot maleriet som medium og begge benyttet med monumentalmaleriet et format i tegneseriens formspråk. Pushwagner ønsket å bruke dette formatet for å nå ut til folk med sine allegoriske framstillinger med et samfunnskritisk budskap. Lichtenstein hadde en annen agenda: «I take a cliché and try to organize the forms to make it monumental.»<sup>135</sup> Den sammenlignende analysen vil forhåpentligvis belyse i hvilken grad man kan relatere Pushwagner til popkunsten. Pushwagner knyttes ofte til Lichtenstein og popkunsten av media og kunsthistorikere, fordi han deler tegneserietrykket som er hentet fra populærkulturen. Den sammenlignende analysen vil avdekke bruken av formkvaliteter og verkenes kontekst.

Både Lichtenstein og Pushwagner benyttet seg av skisser som de prosjekterte opp mot lerretet. Pushwagner brukte papir limt til en treplate. Lichtenstein bygde opp maleriet lagvis der han påførte maling med en skrubbebørste og benyttet seg av en selvopfunnet metallplate med hull i som han påførte maling for å skape Ben-Day-prikker. Dette var virkemidler som ble benyttet for å kopiere industrielle bilder. Denne teknikken skapte det presise og kalkulerte uttrykket. Malingen han benyttet var akrylmaling utblandet med terpentin, dette gjorde at overflaten ble enda mer glatt og skinnende. Pushwagner risset inn mange av figurene i treplaten, dette gjorde at de så mer organiske og ujevne ut. Men han har strammet de opp med de sorte konturlinjene og fargeflatene med akrylmaling som har skapt et uttrykk av en glatt overflate.

*Whaam!* (1968) er et mer representativt bilde for Lichtenstein enn det *Jobkill* (1990) er for Pushwagner. Pushwagner har flere enklere komposisjoner som kan minne mer om en tegneserierute. Silketrykkene fra *Soft City* er et eksempel. Komposisjon i *Whaam!* (1968) er forenklet til to scener, der det blå og tomme himmelrommet skaper abstraksjon med store fargeflater. Et fly er i full fart inn mot forsvinningspunktet der et annet fly står i flammer og er skutt ned. Linjene fører inn mot et forsvinningspunkt der de store bokstavtypene *Whaam!* er plassert for å understreke smellet i flammehavet. Linjeføringen er presis og det er ingen ujevnheter i strekene. En enkel og organisert komposisjon i et gjenkjennelig formspråk.

---

<sup>135</sup> <http://www.apnewsarchive.com/1997/Pop-Art-pioneer-Roy-Lichtenstein-dead-at-73/id-43b85ac8a5a6ab361d2adb164e6a10ce.>

*Jobkill* (1990) er en mer komplisert komposisjon. Det har ikke det sekvensielle, da det er en scene som presenteres. Den formidler et utsnitt av en verden uten et tydelig narrativ, men det figurative formspråket formidler at det er en krigsscene. Der Lichtenstein bruker linjeperspektivet med diagonallinjer som understreker dramatikken og dybden i verket, så bruker Pushwagner sentralperspektivet. Begge bruker tradisjonelle komposisjonsprinsipper som perspektiv og rom. Popkunstnerne tok tilbake figurasjonen i kunsten, da kunsten skulle kommunisere direkte med betrakteren og ha forankring i det språket de forstod.

Mindre tradisjonelt er det å integrere snakkebobler og lydord i maleriet. En del av komposisjonen til Lichtenstein består av tekst. Han gjør som de tradisjonelle tegneseriene og bruker forklarende tekst og lydord for å understreke narrativet. Snakkeboblen i venstre panel forteller hva som kommer til å skje i neste panel som følger opp med lydordet *Whaam!* Dette er klassiske virkemidler hentet fra tegneserien. Pushwagner har noen karikerte flammer og eksplosjoner som formidler det samme smellet, men uten lydordet. Han benytter seg ikke av snakkeboblen eller annen forklarende tekst eller lydord i *Jobkill* (1990). Men man finner disse elementene i *Soft City* og i silketrykkserien fra senere tid, først laget i 2002-2012. I tillegg benyttet han ofte forklarende titler på verkene, der trykkene ble stilt ut etter et bestemt narrativ.

Pushwagner benytter seg av en jevn fargebruk med grå og blå valører i bildet, dette skaper en dyster stemning, som står til temaet. Lichtenstein forsterker tegneserieestetikken ved å benytte seg av samme type fargeskjema som de klassiske tegneseriene i avisen gjorde, sterke primærfarger med tykke, sorte konturlinjer. Den sorte konturlinjen og fargeflatene har de til felles, og dette er med på å skape det syntetiske ved bildene. Uteblivelsen av skyggelegging og lysskapende effekter gjør at flatheten beholdes, dette skaper karikaturen som de begge benytter.

Karikaturen er en nedstripping av realistiske elementer slik at det essensielle er igjen. En forsterkning gjennom forenkling, der karikaturen tømmes for ikonografi slik at betrakteren må fylle den inn selv. Karikaturen er også avvæpnende da den er ironisk og humoristisk, ofte brukt i politiske satirer og parodier. Pushwagner benytter karikaturen og skaper med den, en satiriske framstilling, for å ta opp alvorlige samfunnskritiske temaer. Lichtenstein benytter karikaturen som en del av tegneserien han parodierer, tegneserien benytter karikaturen som parodi i utgangspunktet. Lichtenstein løfter derfor opp karikaturen til et metanivå, der parodien parodierer seg selv.

De punktene som er undersøkt viser hvordan de arbeidet med tegneseriens formspråk på forskjellige måter. Sammenligningen avdekker at Lichtenstein benyttet seg av det rene tegneserieuttrykket, og etterstrebet det industrielle uttrykket i det. Han skapte teknikker for å kopiere det til monumental-maleriet. Lichtenstein integrerte alle virkemidlene fra tegneserien. Han kombinerte tekst og bilde, ved hjelp av snakkeboblen og lydordene. Slik parodierte han uttrykket.

Dette er fraværende i *Jobkill* (1990), men det er noen tekstfragmenter som er informative, ikke fortellende. Som «S.O.S» på flagget, eller «Victory» og «Peace». Lichtenstein benytter fartsstriper og bevegelseslinjer, dette gjør Pushwagner mer subtilt ved å plassere linjer som representerer skudd eller eksplosjoner. Fargeskjemaet er et bevisst valg fra Lichtenstein om å bruke sterke primærfarger som tegneserien tradisjonelt gjorde på grunn av avismediets begrensede utvalg. Dette har ikke Pushwagner tatt hensyn til, men benytter en enhetlig fargeskala som er ekspressiv og symbolsk i forhold til motivets tema, der det er benyttet en mørkere koloritt. Som nevnt tidligere så har Pushwagners senere silketrykkserie benyttet seg av sterke pop-influerte farger, som har sitt opphav fra reklameindustrien og tegneserien. Hovedforskjellen mellom deres benyttelse av tegneserien er at Lichtenstein oppfant teknikker for å etterstrebe tegneseriens formspråk, for å parodierte den. Pushwagner låner karikaturen, men benytter seg av mer tradisjonelle håndverksmetoder for å formidle en allegorisk scene. Karikaturen er det trekket fra tegneserien som de har til felles. Konklusjonen hittil, er at de begge benytter seg av tegneserien i sin kunst, og tegneserien kommer opprinnelig fra populærkulturen. Men de benytter seg av den på forskjellige måter og med forskjellig hensikt.

### 4.3.2 Tegneserien som kunst

«All my art is in some way about other art, even if the other art is cartoons. »<sup>136</sup>

Lichtenstein

Dette sitatet viser Roy Lichtensteins behov for å utforske kunsten fra flere perspektiver. Og det gjorde han hovedsakelig gjennom appropriasjon og parodi med tegneserien som kilde.

*Whaam!* (1963) er et motiv som er hentet fra en av Lichtensteins tidligere arbeidsgivere, Serieskaperen Irv Novick (1916-2004). Det er fra en tegneserie han skapte for DC Comics. *The Star Jockey* heter serien og ble publisert i tegneseriemagasinet *All-American Men of War* 89 (Januar-Februar 1962).<sup>137</sup> Originalen er i sort og hvitt, de sterke primærfargene har kunstneren påført i sin egen versjon. Bildets komposisjon er også forenklet da han har utelatt en rekke detaljer, for eksempel fjellet som definerer landskapet. Slik har Lichtenstein skapt en mer abstrakt komposisjon. Fraværet av farger gjør at fremstillingen og hendelsen virker mindre dramatisk og eksplosiv. Det er også utelatt en snakkeboble og et annet lydord, Whoosh!

Ved å forenkle og abstrahere uttrykket, så forsterker han det. Det er kun de elementære og banale trekkene ved tegneserien som blir benyttet. Det komplekse er utelatt. De sterke primærfargeflatene, snakkeboblen som er tatt ut av sin kontekst og det maskinelle uttrykket forsterker parodien og ironien.

Pushwagner og Jensen så på tegneserien som et alternativt medium til å formidle sine historier og samfunnskritikk. De kjøpte science-fiction-romaner og tegneserier for å få inspirasjon til å utfordre den konvensjonelle tegneserien. På 1960-tallet begynte det å bli produsert tegneserier for en voksen målgruppe med mer seriøst innhold. Bruken av tegneserien var en forlengelse av Jensens eksperimentelle, litterære prosjekt, der tanken var å presentere litteratur og samfunnskritikk på en original og innovativ måte. Ideen om tegneserien på et ironisk metanivå var fraværende. Det var ingen diskusjon eller kommentar rundt tegneseriens estetiske verdi, bortsett fra at det ble sett på som noe som tilhørte

---

<sup>136</sup> Hendiks, *Lichtenstein*, 1.

<sup>137</sup> Bart Beaty. *Comics versus art* (Toronto: University of Toronto press, 2012), 57.

ungdomskulturen og som et alternativt medium. De hentet opp undergrunnstegneserien og benyttet den til å formidle sine egne historier og billedmotiv.

Det tok Lichtenstein femten år å få sitt gjennombrudd som kunstner, hans eksperimentering med kubisme og abstrakt ekspresjonisme ledet ham ingen steder. Det var først når han brøt med det etablerte kunstuttrykket at det oppstod interesse for hans kunst. Leo Castelli hadde neppe tatt ham inn i galleriet og presentert ham for USAs største samlere og museer om det ikke var noe avantgardistisk ved hans kunst. Og han ville neppe hatt så stor kommersiell suksess uten denne kretsen av samlere og gallerister. Flere tegneserieskapere og tegneserieteoretikere stilte seg skeptiske og kritiske til at han kunne tjene godt på kunst, som han i deres øyne hadde stjålet fra tegneserien. I 1990 solgte auksjonshuset Christies *Torpedo...Los!* for 5,5 millioner dollar, mens tegneseriebøker selges for ingenting. Harald Rosenberg (1906-1978) forklarer dette med kunsthistorien og kunstens diskurs. Lichtenstein malte med tanke på museer. Kunsten fungerte derfor på det semiotiske og estetiske plan. Hutchon poengterer at bruken av parodi som skaper dobbeltheten og tvetydigheten i verket var beregnet på kulturen rundt kunstneren som hadde forutsetninger for å lese disse kodene, da han brukte tegneserien på et metanivå for å kommentere kunst og samfunn.<sup>138</sup>

I Norge var dette markedet ikke-eksisterende. Popkunsten i Norge ble sett på som søppel og ble avvist som kunst. Det var få samlere og kunsthistorikere som hadde kunnskap nok til å sette Pushwagner inn i en slik kontekst. Først da Pushwagner skulle stille ut silketrykkserien *En dag i familien Manns liv* i 1980 på Henie-Onstad Kunstsenter, så ble han knyttet til popkunstnens industrielle uttrykk med silketrykk og tegneserieuttrykk. Men daværende intendant Per Hovdenakk (1935-), understrekte at det ikke var popkunst han forbant med Pushwagner, men hans særegne og unike uttrykk. Utstillingen var innovativ i norsk sammenheng og fikk mye oppmerksomhet. Men Norge var enda ikke moden for dette uttrykket, og den ble ingen stor salgssuksess.<sup>139</sup>

Roy Lichtenstein og de andre popkunstnerne ønsket å undersøke kunstnerens subjektivitet. Må kunsten være subjektiv? Hva skjer om den ikke er det? Ved å kopiere bilder og gjøre de om til sine egne malerier kan man utforske og registrere hvor grensen til subjektivitet går. Men det handlet også om å frigjøre kunsten fra en dømmende og kritisk rolle. Som Roland Barthes skriver: «Det popkunsten vil er å oppheve objektets

---

<sup>138</sup> Ibid.

<sup>139</sup> Spira & O' Donnell, *Pushwagner*, 191.

symbolkarakter for å gi det kjensgjerningers klangløshet og avstumpede stahet.»<sup>140</sup> Fraværet av kritikken er hele poenget. Tilbakevendingen til det objektive handler også om en negasjon av abstrakt-ekspresjonismens dyrking av det subjektive. Med et kaldt og ironisk kunstuttrykk så unnslopp de den utdaterte og sentimentale subjektiviteten i kunsten.

Det er her Pushwagner skiller seg tydeligst fra popkunsten. Der popkunstnerne vender seg bort fra det subjektive og gjør kunsten objektiv, beholder Pushwagner det følsomme og subjektive uttrykket. Han bærer med seg en historie som popkunstnerne avviste. I kunsten hans ligger det en kritikk og et humanistisk perspektiv, der verket fungerer som en kulturell metafor for motkultur og maktkritikk. Verket er ikke direkte samfunnskritisk, men et åpent felt som forteller at noe må gjøres. Han ønsker med karikaturens hulrom at man skal fylle inn resten selv gjennom refleksjon og bevisstgjøring. Lichtenstein approprierer motivene sine direkte fra tegneserier og oppfinner teknikker for å skape et kjølig og maskinelt uttrykk. Hele uttrykket benyttes for å skape refleksjon rundt det industrielle og masseproduserte. Pushwagner henter motivet sitt fra historien og litteraturen der han med tradisjonelt håndverk tegner detaljerte komposisjoner i tegneseriens karikerte formspråk.

Popkunstnerne brukte bilder fra samtiden, mange av kunstnerne hadde bakgrunn fra kommersiell kunst. Dette gjaldt også Lichtenstein som jobbet både med tegneserie og illustrasjon ved siden av sine kunstprosjekter. Pushwagner gikk selv på reklamelinjen ved Kunsthøgskolen i Oslo og tok reklameoppdrag da han bodde i London. Popkunstneres praksis handlet om å hente opp motiver fra den kommersielle verden og presentere det som en estetisk overdimensjonering av banale omgivelser. Man ønsket å speile konsumersamfunnet, slik at man fikk følelsen av å bla igjennom et magasin eller gå på et kjøpesenter.<sup>141</sup> I *Soft City* finnes, som nevnt tidligere, flere sekvenser der mor triller barnevognen gjennom supermarkedet og innbyggerne blir eksponert for reklame. Temaet er noe de deler. Hovedforskjellen er at Pushwagner aldri har appropriert eller kopiert bilder fra reklamens verden. Denne kunstpraksis var sentral for popkunstnerne, men som Pushwagner aldri benyttet.

Et annet poeng er at de amerikanske popkunstnerne, inkludert Lichtenstein, var mer opptatt av hverdagslige objekter. Som Lichtensteins golfball. De ønsket å skille seg fra den klassiske kunsts idealer ved å unngå de store spørsmålene, om de var samfunnskritiske så var

---

<sup>140</sup> Roland Barthes, *Art, that old thing*. I *Post-pop*, red. av Paul Taylor, 21.

<sup>141</sup> Ibid.

dette indirekte. Det står i sterk kontrast til Pushwagners tematikk. Pushwagner dweller ved eksistensen store temaer. Han retter en kritikk mot enkelte hverdagslige samfunnstemaer også, som forbrukersamfunnet, legemiddelindustrien og miljøspørsmål. Men han benytter dette hverdagslige til å si noe mer. Med *Jobkill* (1990) formidles store spørsmål om makt, frihet, åndelighet og rettferdighet. Der vi er overlatt til oss selv og er i ferd med å ødelegge planeten. Popkunstnerne nøyer seg med å konstantere samfunnets tilstand, de så på reklamebilder og massemedienes bilder som ekte vare, og ikke et symbol på en høyere orden. De avmytologiserte kunsten ved å gjengi virkeligheten som kunst, ved å appropriere og kopiere.

Bruken av andres ideer eller motiver kunne skape konflikter mellom opphavsmann og kunstner. Lichtenstein fikk mye kritikk for sine tegneserieappropriasjoner. Selv om de aldri var identiske med originalmotivet, så var motivene så identiske de kunne være. Han la aldri skjul på at de var kopier, tvert imot. Maleriene *Whaam!* (1963) og *Ok, Hot-Shot* (1963) er som nevnt motiver fra tegneserier Novick skapte for DC Comics da han arbeidet der på begynnelsen av 1950-tallet. Novick framstår som temmelig bitter da han forteller om hvordan han kom i kontakt med Lichtenstein, i boken *Comics between the Panels* (1998) av Mike Richardson (1950-). Novick og Lichtenstein tjenestegjorde i krigen sammen, de var begge opptatt av krigsmotiver i etterkrigsårene. Novick forteller at ansettelsen av Lichtenstein etter krigen var av veldedighet. En tjeneste fordi Lichtenstein var deprimert over å ikke få noen ordentlig jobb. Han så på arbeidene hans og tenkte at de var tørre og akademiske. I medlidenhet skaffet han Lichtenstein jobb på DC Comics. Senere oppdaget han at Lichtenstein hadde kopiert mange av tegneseriestripene hans. Novick reduserer Lichtensteins bilder til dårlige kopier av sine egne, og mener at han stjal bildene hans. DC Comics hadde kopirettigheter på Novicks tegneserier, men verken DC Comics eller noen andre selskaper har gått til rettsak mot Lichtenstein for plagiat. Dette kan henge sammen med at Lichtenstein brukte mye av sin egen fantasi og kreativitet i transformasjonen. Men han ble ofte møtt med skarp kritikk fra tegneseriemiljøet. Han ble selv parodiert av serieskaperen Dave Gibbon, der maleriene hans ble presentert som flate, abstrakte og kjedelige.<sup>142</sup>

Lichtenstein fikk ofte spørsmål om hvorfor han kopierte tegneserier og hva han egentlig synes om disse. Man ønsket å vite om det lå noe samfunnskritisk bak. Popkunstnerne

---

<sup>142</sup> Beaty, *Comics Versus Art*, 56.

ønsket å speile samfunnet med kunsten sin og tegneserien ble jo sett på som lavkultur. Noe vulgært og folkelig. I sin forklaring på spørsmål om dette temaet svarte han:

«How can you like mechanization of art? How can you like bad art? How can you like exploitation? I must answer that I have accepted that it is there. »<sup>143</sup>

På den måten innrømmer han at tegneserie er lavkultur og dårlig kunst. I et annet intervju sa han:

«In...parody there is the implication of the perverse and I feel this in my own work even though I don't mean it to be that, because I don't dislike the work that I am parodying. The things that I have apparently parodied I actually admire. »<sup>144</sup>

Dette er komplisert og tvetydig, mottagelsen av verket vil oppfattes som kritikk fordi tegneserien regnes som lavkultur og kunsten som høykultur. Parodien frambringer ironien som ofte oppleves som negativ eller latterliggjørende. Men Linda Hutchon mener at parodien ikke alltid trenger å tolkes som noe latterliggjørende. At den kan være noe som ligger ved siden, mer enn noe som er imot. Tvetydigheten og dobbeltheten i parodien aktiviserer spørsmål og refleksjoner hos publikum uten at kunstneren må ta noe kritisk standpunkt. Frigjøringen av objektet som meningsbærer er også frigjøring av kunstneren som meningsbærer. Popkunstens insistering på å ikke ta noe standpunkt, dømme eller kritisere vanskelig for mange kunstkritikere å ta seriøst, og meningene rundt dette spørsmålet har vært delt. I diskusjonen om Warhols *Saturday Disaster Series* (1964), som viser en serie bilulykker og ulykken med tunfiskhermetikk som matforgiftet hundrevis av amerikanere på 1960-tallet. Alle motivene er appropriert fra media, uten ytterlige kommentarer. Her er Roland Barthes og Thomas Crow delt i synet på om disse bildene kan tolkes samfunnskritisk eller ikke. Crow mener at man kan lese disse bildene som en kritikk av bilkulturen, som unge amerikanere omfavnet på 1960-tallet. Alle skulle eie egen bil og dette forårsaket mange ulykker, som tok unge liv. I forbindelse med tunfiskskandalen kan man kritisere fremmedgjøringen rundt det å spise fabrikkprodusert mat. Roland Barthes er uenig og mener man må ta Warhol på ordet om at det ikke finnes noen dypere mening i bildene hans, og at han frigjør objektene fra en dypere mening, bildene fungerer kun som et speil av samfunnet.<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> G. R. Swenson. *What is Pop Art? Interviews with eight painters*. 'Art News' 67, November (1963), 25-27.

<sup>144</sup> Beaty, *Comics Versus Art*, 59.

<sup>145</sup> Hal Foster. *The Return of the Real: The avant-garde at the end of the century* (Cambridge Mass: MIT Press, 1996), 122.



Pushwagner har aldri uttalt seg kritisk til tegneserien eller dens status i kulturen. Hans forhold til tegneserien startet i barndommen. Tegneserien var en stor del av etterkrigstidens visuelle kultur. I Pushwagners biografi finner man bevis på at dette var viktig for han, *Prince Valiant*, *Supermann*, *Spirit* og *Killjoy* er eksempler på tegneserier som ble dyrket på gutterommet i etterkrigstiden.<sup>146</sup> Jensen og Pushwagner tilhørte det alternative tegneseriemiljøet i Norge, som la vekt på det personlige uttrykket, med et politisk eller samfunnskritisk innhold. Ikke å kopiere allerede kjente tegneserier for å kommentere mediet og dens status i kulturen. I Jón Sveinbjörn Jónssons anmeldelse av *Soft City* i 2008, kommer det fram at 1965 er et spesielt år for undergrunnstegneserien. En rekke alternative tegneserier blir sluppet på markedet dette året. Eksempler han trekker fram er Guy Paellaertes Pravdas *La Survireuse* (1965) og *Saga de Xam* (1967), begge fra hippie-inspirerte tegneseriekollektiv.<sup>147</sup> I tillegg trykket *Gateavisa* undergrunnstegneserier fra USA. Jensen og hans tre tegnere Høyland, Bernitz og Brofos dannet sitt eget hippie-inspirerte tegneseriekollektiv. Der ideer kom til i hasjrus og jazzmusikk. Mye tyder på at Jensen og Pushwagner lot seg inspirere av en annen internasjonal trend enn popkunsten når det kom til bruk av tegneserietrykket; den eksperimentelle undergrunnstegneserien.<sup>148</sup>

Dette perspektivet ser ut til å bli forbigått av popkunsten, det var den klisjéfylte tegneserien de ønsket å ironisere over. Beaty mener at dette fikk alvorlige konsekvenser for tegneseriens resepsjon. På grunn av stigmatiseringen av tegneserien som banal og infantil, så ville den aldri bli akseptert som en egen kunstsjanger. Han mener også at popkunstens harselering med uttrykket forsterket dette stigmaet. Historien viser at Pushwagner og Jensen omfavnet tegneserietrykket, de distanserte seg ikke fra det gjennom ironi og parodi.

---

<sup>146</sup> Spira & O'Donnell. *Pushwagner*, 229.

<sup>147</sup> Jón Sveinbjörn Jónsson. *Soft City våkner til liv*. Dagbladet 13.07.2008. <http://www.dagbladet.no/kultur/2008/07/13/540719.html>, (Oppsøkt 28.11.2014).

<sup>148</sup> Jensen, Pedersen og Høyland, *Doktor Fantastisk*, 5-7.

## 5 Avslutning

I avhandlingens første del ble det presentert en verkanalyse av maleriet *Jobkill* (1990). I den formelle analysen kom det fram at Pushwagner benytter seg av en tradisjonell komposisjon, med sentralperspektiv og dybdeskapende virkemidler i kombinasjon med tegneseriens virkemidler. Med hjelp av Scott McClouds tegneserieteori ble det avdekket at Pushwagner hovedsakelig låner karikaturen fra tegneserien, som er et av de fremste trekkene ved den. Analysen viste at både snakkebobler og fartsstriper er utelatt. Dette kan forklare hvorfor mange opplever Pushwagners malerier som «tegneserieaktige», men ikke som fullverdige tegneserier. Tegneserien regnes som et populærkulturelt uttrykk. Pushwagner kombinerer dette med renessansen sentralperspektiv og monumentalmalet som format.

I motivanalysen presenterte jeg delmotivene som beskrivelsen av verket avdekket. I analysen oppdaget jeg fragmenter av litterære referanser og allusjoner, og spørsmålet om disse elementene danner en allegori meldte seg. De tydeligste delmotivene som ble identifisert var det jeg tolker som narrenes skip, referanse til Daniel Dafoes roman *Robinson Crusoe* og et Kristi død- og lidelsesmotiv.

Gjennomgangen av den apokalyptiske forestillingstradisjonen forsterket antakelsen om at *Jobkill* (1990) er en moderne allegori. Apokalypsemotivet ble i modernismen og postmodernismen brukt som bilde på noe annet enn det som blir beskrevet i Bibelen, ofte noe mørkt og urovekkende, som i en visjon. Walter Bejamins *A theory of a modern allegory* (1925) kastet lys over spørsmålet om de tre delmotivene sammen dannet en allegorisk prosess. Den moderne allegori åpner for en fleksibel bruk av begrepet, der meningsproduksjonen er mer flytende og må stadig gjenoppfinnes. Pushwagner løfter en individuell erfaring opp til et kollektivt nivå, med satiren som virkemiddel, og han står dermed i senmodernismens tradisjon, der allegorien fikk nytt liv, med dystopiske verdensbilder som speil på vår egen tid. Man trengte en måte å formidle store temaer om eksistensen, som makt, krig, lidelse og undertrykkelse, uten å falle i banalitetens felle. Pushwagner benytter allegorien for å advare mot «stultifera navis», og la de sosiale maskinene styre oss og ende opp som innbyggerne i *Soft Citys* blokkbebyggelse og krigsscenarioet i *Jobkill* (1990). Han ønsker å fortelle noe med *Robinson Crusoe* som forbilde. Han poengterer viktigheten av den enkelte som noe enestående, tenkende og selvstyrende. Benyttelsen av *Robinson Crusoes* historie presenterer også et humanistisk

perspektiv, der menneskerettigheter som frihet til å velge religion, likestilling mellom klasse og rase, samt menneskets frihet til å gjøre hva det vil framheves.

Temaer som var gjenstand for Marcuses kritikk, det vil si arbeidsliv, industri, billig og tilgjengelig kultur, kapitalismen som en søvndyssende effekt på arbeiderklassen og robotisering av enkeltmennesket er nettopp den samfunnskritikk som behandles i *Soft City* og *Jobkill* (1990). Adorno, Benjamin og Marcuses teorier var sentrale på 1960-tallet, hvor de fungerte som representanter innenfor venstresidens tenkning mot det autoritære og som en protest mot systemet, fordi de avslørte manipulasjonen kulturindustriens krefter og autoriteter utøvde.

Axel Jensen og Pushwagner benytter seg av undergrunnstegneserien og science fiction til å formidle sine samfunnsatirer. Uttrykket som de utviklet i *Soft City* og *Doktor Fantastisk* tar Pushwagner med seg videre inn i malerifrisen *Apokalypse*. Dette ble avdekket ved å studere de intertekstuelle forbindelsene mellom verkene. Bruken av undergrunnstegneserien med en satirisk undertone for å rette kritikk mot samfunnet, har skapt forvirring rundt Pushwagners uttrykk. Han blir ofte feilaktig linket til popkunsten, uten at det foreligger noen vitenskapelig undersøkelse av dette.

I avhandlingens andre del var formålet å undersøke forbindelsen mellom Pushwagner og popkunsten. Som første ledd i undersøkelsen presenterte jeg en diskursiv gjennomgang i lys av teoretiske perspektiver på satire, parodi og appropriasjon, som er knyttet til den postmodernistiske kunstpraksis. Dette viste at popkunsten brukte populærkulturens språk via ironisk omfavnelser av dens ikoner, blant annet tegneserien. De gjorde dette først og fremst for å distansere seg fra abstraktekspresjonismen med sitt subjektive kunstuttrykk. De ønsket å frigjøre kunsten og kunstneren fra rollen som kritisk eller dømmende ved å vende seg mot objektet som skulle speile samfunnet. Roy Lichtenstein benyttet seg av tegneserien i sin kunstpraksis. Gjennom en sammenlignende analyse av kunstverket *Whaam!* (1963) ble det avdekket forskjeller og likheter i den kunstpraksis og kontekst kunstnerne arbeidet i.

Problemstillingen etterlyste et svar på om Pushwagner kan karakteriseres som popkunstner.

Min konklusjon kan være utilstrekkelig da det er bare et verk som er sammenlignet.

Allikevel våger jeg å påstå at det er på et tynt grunnlag man kan karakterisere Pushwagner som popkunstner. Min påstand begrunnes med en oppveining av likheter og forskjeller som er avdekket i analysen.

Oppsummering av manglende kriterier:

- Pushwagner benytter seg av et subjektivt kunstuttrykk, han er ikke tilstrekkelig objektiv.
- Pushwagner benytter seg ikke av appropriering eller kopi, men vektlegger håndverket. Popkunstnerne etterstrebet det industrielle uttrykket og vendte seg bort fra det tradisjonelle håndverket og mot det idébaserte.
- Popkunstnerne var bevisst på museer og samlere, de brukte derfor semiotikk og estetiske koder. De benyttet seg av tegneserien på et metanivå med en teoretisk tilnærming, som man ikke finner hos Pushwagner.

Oppsummering av dekkende kriterier:

- Bruk av nye medier som silketrykk og tegneserien.
- Et uttrykk hentet fra populærkulturen, tegneserien.
- En indirekte kritikk av samtiden gjennom en satirisk og ironisk undertone. Men Pushwagner er allikevel mer eksplisitt samfunnskritisk.

Konklusjonen er at Pushwagner parer et uttrykk fra populærkulturen og tegneserien med andre etablerte tradisjoner fra kunsthistorien. Han benytter seg av allusjoner og satire i en litterær stil, som han presenterer i nye medier. For eksempel silketrykk, videoanimasjon og tegneserien. Men han går aldri så langt som å kopiere eller appropriere et motiv, han beholder sitt subjektive uttrykk i kunsten. Hovedprinsippet i popkunstens praksis var å hente motiver og fragmenter fra populærkulturen, og deretter omdanne dette til kunst. Etter min mening så er det for store forskjeller mellom Pushwagner og popkunstneres kunstpraksis til å omtale Pushwagner som popkunstner. Men hva er han da? Hvordan skal man definere Pushwagners kunst? Pushwagners kombinasjon av det historiserende med populærkulturelle elementer skaper det særegne ved Pushwagner. Det er derfor rikholdig med perspektiver til videre forskning på dette kunstnerskapet. Det er mange spørsmål som bør besvares. Hvor stiller Pushwagner seg i norsk kunsthistorie? Er han en senmodernist på linje med Håkon Bleken? Man bør i framtiden undersøke det kommersielle perspektivet og det resepsjonshistoriske perspektivet.



# Litteraturliste

Amaya, Mario. «Pop as Art»: *a survey of the New Super Realism*. London: Studio Vista, 1965.

Bart, Beaty. *Comics versus art*. Toronto: University of Toronto press, 2012.

Barthes, Roland. «Forfatterens død». *I tegnets tid*. Oslo: Pax, 1994 (1964/1967).

Barthes, Roland. «Art that old thing. » *Post-Pop Art*. Redigert av Paul Taylor.  
New York: The MIT press, 1989.

Benestad, Nicole Nygaard. *Pushwagners Soft City: en narrativ og kulturhistorisk tilnærming  
Til tegneserien*. UIA, 2010.

Benjamin Walter. *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1991.

Benjamin, Walter. *The Orgin of German Tragic Drama*. Oversatt av John Osborne.  
London: New Left Books, 2003.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal. Det ondes blommar: et utvalg dikt og prosadikt*.  
Oversatt av Haakon Dalen. Oslo: Bokvennen, 2001.

Carey, Frances. *The Apocalypse-and the shape of things to come*. London: British museum  
Press, 1999-2000.

Crow, Thomas. *The Rise of the Sixties*. London: Laurence King Publishing, 1996.

Crow, Thomas. "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol". I  
*Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal  
1945-1964*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

Danbolt, Gunnar. *Frå modernisme til det kontemporære, tendenser i norsk samtidskunst 1990*.  
Oslo: Samlaget, 2014.

Dixon, Laurinda. *Bosch*. New York: Phaidon, 2003.

- Eide, Tom. *Outsiderens Posisjoner: Aksel Jensens Tidlige Forfatterskap*.  
Publisert phd-avhandling. Oslo: Universitetsforlaget, 1991.
- Eisenman, Stephen F., Crow, Thomas. *Nineteenth Century Art: A Critical History*.  
3rd ed. (London: Thames & Hudson, 2007).
- Foucault, Michel. *Galskapens historie*. Oversatt av Fredrik Engelstad og Erik Falkum.  
Oslo: Gyldendal, 2008.
- Foster, Hal. Francis Mark. *POP*. New York: The MIT press, 2005.
- Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*.  
Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.
- Gotfredsen, Lise. *Bildets formspråk*. Oslo: Universitetsforlaget, 1987.
- Galensons, David W. *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*. New York:  
Cambridge University Press, 2009.
- Graw, Isabelle. «Dedication replacing appropriation: Fascination, subversion, and  
Dispossession in appropriation of art». Redigert av Louise Lawler, George Baker,  
Philipp Kaiser i *Louise Lawler and Others*. Ostfildern-Ruit: Kunstmuseum Basel,  
Museum für Gegenwartskunst ; Hatje Cantz, 2004.
- Harper, Morten. *Tegneserien i og utenfor rutene. Rutenes hemmelighet. 9 genre, 99 serier*.  
Bø i Telemark: tegneserieverkstedet, 1998.
- Harper, Morten. *Tegneseriens triangel*. Bø i Telemark: Telemark Tegneserieverksted, 1998.
- Hendrickson, Janis. *Lichtenstein*. 3. utg. Köln: Taschen, 2006.
- Hennum, Gerd. *Med kunst som våpen, unge kunstnere i opprør 1960-75*.  
Oslo: Schibstedforlagene, 2007
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art  
Forms*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2000.

- Jensen, Axel. *Og resten står skrivd i stjernene*. Oslo: Spartacus forlag, 1995.
- Jensen, Axel. *Livet sett fra Nimbus*. Oslo: Spartacus forlag, 2002.
- Jensen, Axel. Bernitz Pedersen, Tore. Høyland, Roar. *Doktor Fantastisk*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag, 1995.
- Jensen, Axel og Ekholm, Per. *Tago*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag, 1979.
- Kværne, Per. *Religionsleksikon: religion og religiøsitet i vår tid*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1992.
- Linneberg, Arild. *En røff guide til Theodor Adornos estetiske teori*. Oslo: Gyldendal, 1999.
- MacIntyre, Alasdair. *Herbert Marcuse*. Oversatt av Kari Haug Kyllingstad. Oslo: H. Aschehough & Co.1970.
- McCloud, Scott. *Tegneserier, fornøyelser, fremstilling og forståelse*. Oversatt av Anders Hjorth-Jørgensen. Oslo: Gyldendal, 1994.
- Mejlænder, Petter. *Hariton Pushwagner*. Oslo: Magikon, 2008.
- Mollestad, Jan Christian. *Trollmannen i Ålefjær: Aksel Jensen om Axel Jensen*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag, 1993.
- Mørstad, Erik. *Malerileksikon motiver, teorier og teknikker*. Oslo: Unipub forlag, 2007.
- Nergård, Trygve. *Håkon Bleken*. Oslo: Strömboliforlag, 1986.
- Owens, Craig. «*The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*. » I *Art after Modernism: Rethinking representation*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1984.
- Qvale, Wencke. *Allegoriens Gjenkomst: et forsøk på anvendelse av Walter Benjamins allegoribegrep på det sene 1900-tallets kunst*. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen, 2011.
- Spiegelman, Art. *Maus*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag, 1986



Spira, Anthony. O'Donnell Hope, Nathalie. *Pushwagner*. London: Artbook publishing, 2012.

Svendsen, Lars Fr.H. *Kunst*. Oslo: Universitetsforlaget, 2000.

Ustvedt, Øystein. *Ny norsk kunst, etter 1990*. Oslo: Fagbokforlaget, 2011.

Warhol, Andy, Hackett, Pat. *POPism: The Warhol Sixties*. London: Penguin Books, 2007.

Internettadresser:

Artikkel hentet fra JStor: Bainard Cowen, A Theory of Allegory:  
<http://www.jstor.org/stable/487866>, (02.12.2014)

Hjemmesiden til Hariton Pushwagner: [www.pushwagner.com](http://www.pushwagner.com), (28.11.2014)

Hjemmesiden til Axel Jensen: [www.axeljensen.no](http://www.axeljensen.no), (28.11.2014)

Hjemmesiden til Morten Harper: <http://www.harper.as/>, (28.11.2014)

Hjemmesiden til Gateavisa: <http://www.gateavisa.no/>, (28.11.2014)

Hjemmesiden til Petter Mejlænder: <http://www.tekstogbilder.no/>, (28.11.2014)

Nekrolog til Roy Lichtenstein: <http://www.apnewsarchive.com/1997/Pop-Art-pioneer-Roy-Lichtenstein-dead-at-73/id-43b85ac8a5a6ab361d2adb164e6a10ce.28.11.2014>

Kritikk av Jón Sveinbjörn Jónsson, *Soft City*, 2008:  
<http://www.dagbladet.no/kultur/2008/07/13/540719.html>, 28.11.2014.

# Vedlegg



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 4



Fig. 5



fig.11



Fig. 6

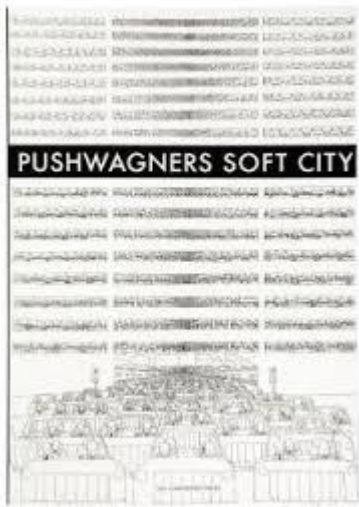


Fig. 7



Fig. 8

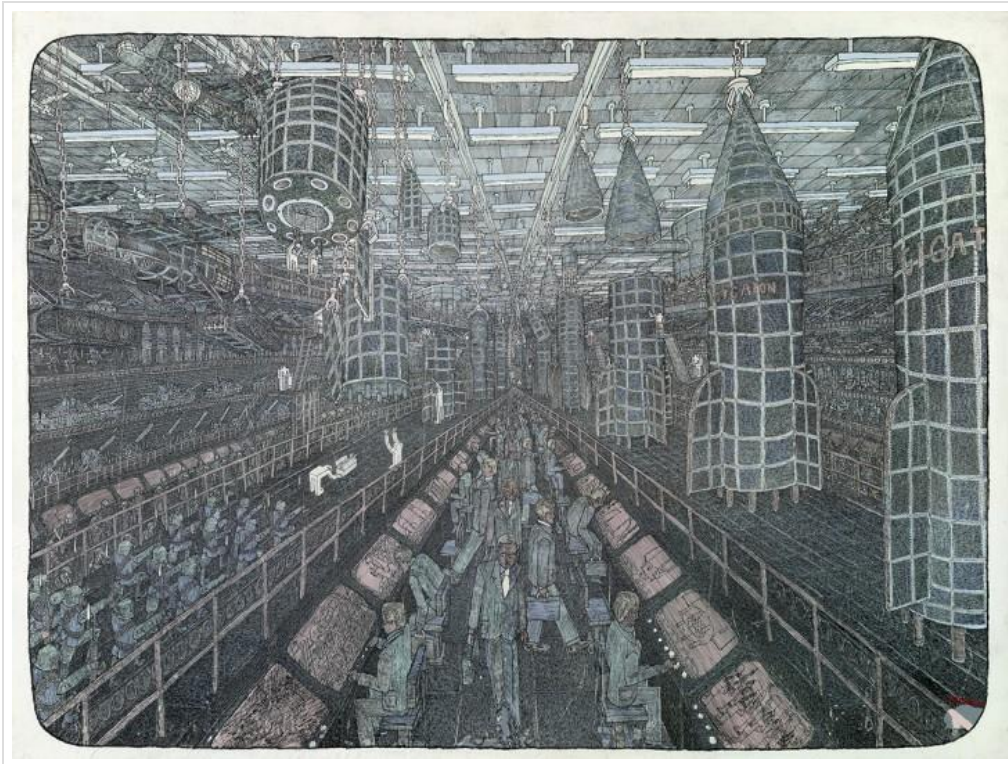


Fig. 9

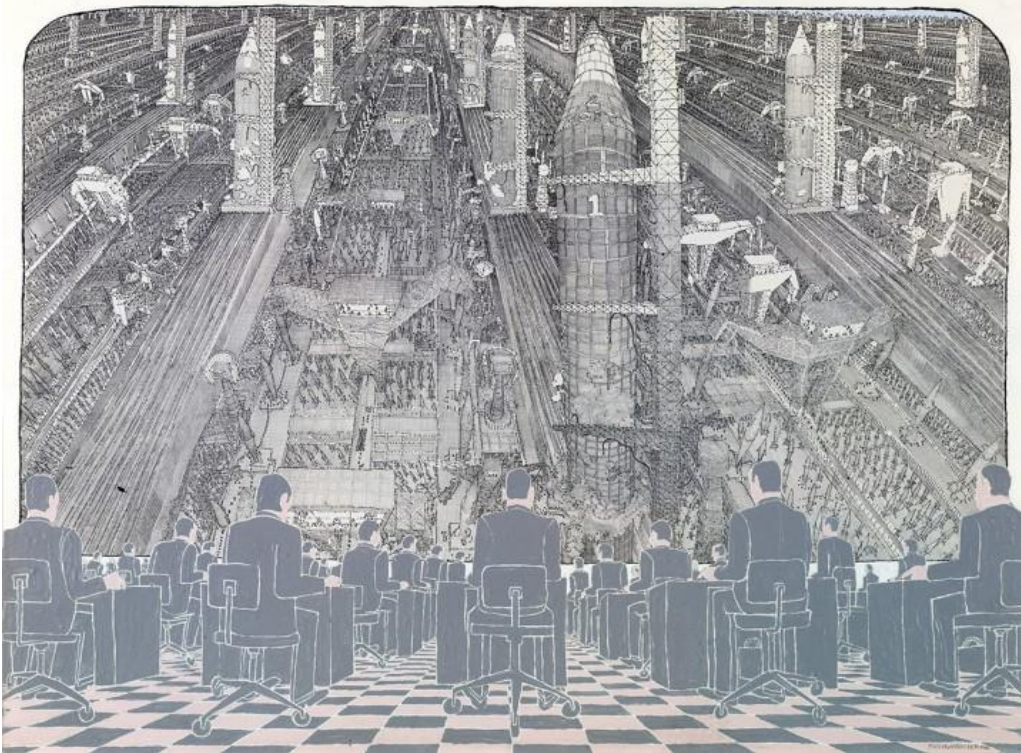


Fig. 10

