

Den tidløse omsorgen

Mor og barn motivet i Odd Nerdrums maleri

Barbara Vetland

Masteroppgave i kunsthistorie

Leif Holm Monssen (Veileder)

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

Universitetet i Oslo

Våren 2010

Barbara Vetland

Den tidløse omsorgen

Mor og barn motivet i Odd Nerdrums maleri

SAMMENDRAG

Denne oppgaven handler om Odd Nerdrums mor og barn motiver, sett under synsvinkelen ”Den tidløse omsorgen”. For å få en bedre forståelse for denne motivkretsens særpreg, har jeg funnet det nødvendig å trekke inn hans øvrige billedverden. Mens disse hans samfunns- og sivilisasjonskritiske bilder er preget av dysterhet og svartsinn, fornemmer jeg en større medfølelse og omsorg i hans mor og barn bilder. Min hensikt har derfor vært å undersøke hva som kan være årsakene til Nerdrums relativt store antall av mor og barn bilder, spesielt med henblikk på deres iboende mening, men også i forhold til hele hans produksjon.

For å avklare nærmere hva jeg har fornemmet i hans mor og barn bilder, har jeg sett det som viktig å plasserer ham i en historisk sammenheng. Jeg har følgelig prøvd å belyse både Nerdrums kunstneriske utvikling, og hans posisjon i det norske kunstmiljøet, fra starten av og frem til hans siste utstilling i 2009. Gjennom hele sin kunstneriske karriere har Nerdrum beveget seg på tvers av samtidens estetiske idealer og formuttrykk. Både hans gammel-mesterlige formspråk og kravet om et menneskelig/åndelig innhold i maleriet, var ikke stueren kunst for tidens sterkt ekskluderende modernisme. Han ble oppfattet som bakstreversk og ikke i pakt med samtidens kunstuttrykk.

I det historiske perspektivet har jeg også valgt å trekke noen linjer tilbake til kunsthistoriens madonnamotiver. Etter mitt skjønn har denne motivtradisjonen gitt ham viktige impulser, så vel tematisk som malerisk. Det gjelder særlig middelalderens madonnaframstillinger og renessansens mange bilder av Maria med Jesusbarnet. Barokkens kunst har også vært meget viktig, skjønt mer i retning av det maleriske og menneskelige i kunsten. Det samme gjelder symbolismen og postmodernismen, som hver på sitt vis har gitt impulser til Nerdrums billedverden.

Metodisk er oppgaven basert på Erwin Panofskys ikonografiske analyser og tolkninger. Hans ikonologi derimot, har jeg erstattet med ”overordnede perspektiver”. Dette fordi Nerdrums kunst ikke tilfredstiller Panofskys krav til identitet mellom verk og verden. Men Panofsky har allikevel vært viktig, fordi meningsdimensjonen er det vesentlige i Nerdrums bilder. I siste kapittel tar jeg opp og drøfter Nerdrums sivilisasjonskritiske bilder i forhold til filosofiske og kunstteoretiske diskusjoner, historisk og aktuelt. I den avsluttende drøftingen kommer fokus på den tidløse omsorgen. I den sammenheng har Nerdrums malerier etter 2000 vært avgjørende. Disse bildene har kastet et avklarende lys over min fremstilling og mine konklusjoner, slik at mor og barnmotivet blir selve essensen i Nerdrums maleriske produksjon.

Forord:

En varm takk til min mann Paul Grøtvedt for all uvurderlig hjelp og støtte. Og takk til min sønn, Einar, for din tålmodighet og for at du er til.

En stor takk til førsteamanuensis Leif Holm Monssen for konstruktiv og grundig veiledning. Takk også til Karin Hansen Barth for å ha holdt mor og barn temaet varmt i mange år.

Jeg må også få rette en takk til Kashyap Patel for uerstattelig datahjelp. En takk til Connie Didrikson for å ha vært på samme sted til samme tid og i samme båt. Mine foreldre Theodora og Einar Vetland fortjener også stor takk, de har hele tiden vært nærværende i arbeidet med oppgaven.

Til sist og ikke minst, en stor takk til Odd Nerdrum som har malt alle de interessante og inspirerende bildene.

Tjøme, våren 2010.

Innholdsfortegnelse:

Innledning:	s: 7
Kapittel 1.: Kunstneriske og estetiske forutsetninger	
Startfasen	s: 12
Sosialt engasjement	s: 14
Fra sosialt engasjement til sivilisasjonskritikk	s: 17
Fortidslengsel og fremtidsangst	s: 20
Kapittel 2.: Nerdrums billedverden	
Opprørske tendenser	s: 24
70-tallsbilder	s: 26
80- og 90-tallsbilder	s: 30
Postmodernistisk tematikk?	s: 33
En mørkstemt billedverden	s: 37
Kapittel 3.: Mor og barn	
Mor og barnmotivet	s: 42
Hermafroditt og tvillinger	s: 42
Mor og barnmotivet på 70-tallet	s: 45
Mor og barnmotivet på 80-tallet	s: 47
Fruktbarhet og kreativitet	s: 49
Tvillingmotiver	s: 52
Optimisme	s: 58
Kitsch eller kunst?	s: 59
Nye bilder	s: 62
Kapittel 4.: Kunsthistoriske referanser	
Motivtradisjoner	s: 68
Tidligkristne referanser	s: 70
Renessansen	s: 71
Barokken	s: 73
Symbolismen	s: 74
Postmodernisme	s: 76
Kapittel 5.: Overordnede perspektiver	

Erwin Panofskys metode	s: 79
Sivilisasjonskritikk	s: 80
Modernitet og modernisme	s: 83
Kunstnerfunksjonen	s: 87
Mor og barntematikken	s: 89
Oppsummering	s: 93
Noter:	s: 96
Litteraturliste:	s: 100
Billedkatalog:	s: 104
Billedgjengivelser:	s: 106

INNLEDNING

Problemstilling

Jeg har i mange år vært opptatt av mor og barn motivet, historisk sett, og i den sammenheng undret meg over Odd Nerdrums mange varianter over temaet. Motivet har jo ikke hatt noen særlig prestisje, bortsett fra i katolske land, og er av kunsthistorikere sett på som en nærmest triviell billedtype. Hvorfor maler da en av våre sentrale samtidskunstnere slike tilsynelatende uinteressante motiver? Særlig på bakgrunn av hans ellers så dystre billedverden. Det har også slått meg at det i mor og barn motivene er en annen stemning enn i de øvrige bildene, og at denne stemningen må ha en dypere betydning enn bare det tilsynelatende uinteressante ved motivet. Den relativt store mengden bilder som kunstneren har malt over dette tema, tyder på at han her har prøvd å formidle noe vesentlig.

Dette er utgangspunktet for denne masteroppgaven. Jeg vil undersøke betydningen av mor og barn motivet i Nerdrums produksjon ut fra følgende problemstilling:

”Hva betyr Odd Nerdrums mor og barnbilder, sett i forhold til hans øvrige billedverden?”

Oppgaven handler derfor om Nerdrums mor og barn bilder. Men denne motivtypen bør også sees i forhold til hans sivilisasjonskritiske bilder. Å sette dem slik i relieff, vil avklare dem begge, og samtidig vise at de to billedtypene er gjensidig avhengig av hverandre. Dermed vil vi også bedre forstå hele Nerdrums kunstneriske virke.

For å få et bredere perspektiv på Nerdrums mor og barnbilder, har jeg plassert dem i en motivhistorisk sammenheng. Dette for å skissere opp en historisk horisont som kunstneren beveger seg innenfor og som forteller hvilke billedtradisjoner han knytter seg til.

Jeg har sett det som nødvendig å trekke linjer tilbake til middelalderens fremstillinger av Jomfru Maria med Jesusbarnet. Poenget er å vise at Nerdrums tematisering av mor og barn inneholder sakrale elementer som vi gjenfinner i kristne billedfremstillinger. Dessuten kommer denne sakrale dimensjonen til å spille en bestemt rolle i avslutningen av oppgaven. Nerdrums mor og barnmotiver har også elementer i seg fra renessansen og barokken. Her er de historiske referansepunktene å finne hos Rafael, Caravaggio og Rembrandt. Hva temaet angår er det først og fremst Rafael som kommer i fokus, mens de to andre har sentral betydning ved sine maleriske og menneskelige dimensjoner.

Både i fremstillingen underveis, men særlig i avslutningen vil et overordnet perspektiv utdype mine analyser og tolkninger. Først på det nivået vil også mor og barnmotivet kunne få en tolkningsmessig avklaring.

Metode

I denne oppgaven har jeg valgt å ta utgangspunktet i Erwin Panofskys ikonografiske metode. Men Panofskys ikonologi derimot er lite anvendbar på Nerdrums kunst, fordi Panofsky på dette nivået krever identitet mellom samfunn og verk. Panofskys ikonologi vil derfor kreve alt for omfattende studier av mange andre samtidige kulturelle og symbolske uttrykk, til at det lar seg gjennomføre i denne oppgaven. Jeg har allikevel sett det som nødvendig å studere Nerdrums kunst i relasjon til aktuelle kulturelle strømninger som former hans kunst. Jeg har derfor erstattet Panofskys ikonologi med det jeg kaller ”overordnede perspektiver”. Slik jeg oppfatter Panofskys ikonografi, er den spesielt godt egnet med henblikk på Odd Nerdrums bilder. I sin kunst prøver han nemlig å utsi noe meningsfullt om sin samtid. Nerdrum arbeider i en klassisk figurativ tradisjon, der innholdet i bildene, eller betydningsdimensjonen, er meget viktig. Av den grunn blir det også utilstrekkelig om man bare vektlegger det formale. I Nerdrums kunst er formelementene byggestener i en meningsdimensjon av overordnet karakter.

Primærmaterialet i denne oppgaven er naturligvis Nerdrums bilder. Sekundærmaterialet er litteraturen om hans kunst. Nerdrum har også skrevet mye om seg selv og sin egen kunst, men jeg har lagt mindre vekt på denne siden av hans utsagn. Jeg har da heller ikke intervjuet ham i forbindelse med denne oppgaven. Etter min mening bør billedmaterialet tale for seg selv, uavhengig av kunstnerens uttalelser. Allikevel har jeg i visse sammenhenger sitert ham, mer for å belyse et perspektiv, enn at sitatene skal styre mine tolkninger. Sitatene er hovedsaklig hentet fra boken *Kitsch mer enn kunst*, Oslo 2009.

Forskningslitteratur og kilder

Når det gjelder forskningslitteratur og kilder for øvrig, har jeg i hovedsak brukt idehistoriker Jan Erik Ebbestad Hansens to bøker *Odd Nerdrum*, Oslo 1994, og *Fenomenet Odd Nerdrum*, Oslo 1996. Kunsthistorikeren Jan Åke Pettersons to bøker *Odd Nerdrum*, Oslo 1988, og *Odd*

Nerdrum, Historieforteller og selvavslører, Oslo 1998, har også vært et viktig kildemateriale.

Det samme gjelder en del større artikler i tidsskrifter, samt aviskritikker.

Mye av materialet til de to første kapitlene i min oppgave er hentet fra Jan Erik Ebbestad Hansens og Jan Åke Pettersons bøker.

Billedmaterialet er hentet fra forskjellige bokutgivelser om Odd Nerdrum.

Selv om jeg i starten av skriveprosessen har hatt en bestemt problemstilling og et perspektiv, har forståelsen blitt mer avklart og utdypet i forbindelse med min gjennomgang av Nerdrums bilder. Etter hvert har det gått opp for meg at hans mor og barnmotiver står i en særstilling i forhold til hans øvrige produksjon. Slik jeg ser det representerer mor og barnbildene selve kjernen i Nerdrums kunstneriske univers. Mens den dystre og helsvarte sivilisasjonskritikken peker mot en apokalyptisk fremtid, presenterer mor og barnmotivet det kommende under en håpets synsvinkel. I de sivilisasjonskritiske motivene gis det ingen fremtid, men i mor og barnbildene er utsiktene noe lysere. Her står vi ovenfor en motivmessig dialektikk der kunstneren pendler mellom det negative og det positive i tilværelsen. Det betyr at mor og barnmotivene hos Nerdrum på ingen måte er banale eller uinteressante. Etter min oppfatning uttrykker de noe sentralt om det å være menneske i en moderne kriserammet verden. Det er en problematikk som ikke bare er et personlig anliggende for kunstneren, men har generell gyldighet. Slik sett er hans kunstnerskap av stor betydning og verdi for det moderne menneske.

Ut fra denne tolkningen sier det seg selv at jeg på vesentlige punkter skiller meg fra både Ebbestad Hansens og Pettersons oppfatninger av Nerdrums kunst. Allikevel har jeg i min oppgave hovedsakelig lagt vekten på disse to forfatterne, som begge er sentrale i Nerdrumlitteraturen. Dessuten har de lagt viktige føringer for den senere tolkningstradisjonen.

Når det gjelder Pettersons oppfatning, er jeg skeptisk til at han i så stor grad bygger på Nerdrums egne uttalelser om sine bilder, samt hans betoning av privatlivets betydning for Nerdrums kunst. Men den avgjørende uenigheten går på hans tolkning av 80- og 90-tallsbildene. Pettersson tolker dem som en positiv tilbakevending til naturtilstanden, der mennesket er befridd fra sivilisasjonens byrder og lever i harmoni med omgivelsene. Denne typen postmoderne tenkning, som ikke kan se at Nerdrum skildrer et vrengebilde av naturtilstanden, mener jeg er helt misforstått.

Når det gjelder Ebbestad Hansens oppfatning av Nerdrums bilder, går mine innsigelser på tendensen til å se bildene som uttrykk for eksistensielle problemstillinger under en tidløshetens synsvinkel. Jeg er enig i at man kan se Nerdrums bilder i lys av eksistensielle problemstillinger, men det jeg er skeptisk til, ja direkte kritisk til, går på hans tolkning av Nerdrums 80- og 90-talls bilder som en tilbaketrekning fra samfunnsengasjementet og en orientering mot selvet. I min oppgave hevder jeg det motsatte: at 80- og 90-tallet i Nerdrums billedverden ikke representerer en tilbaketrekning fra kritisk engasjement, men tvert imot innebærer en tilspisset kritikk, nå på et sivilisasjonshistorisk nivå..

I litteraturen om Odd Nerdrum har jeg registrert ulike vinklinger og føringer. Den faglige tilnærmingen preges ofte av premisser som befinner seg utenfor kunstnerens bilder. Enkelte tar for gitt det kunstneren sier, andre vektlegger hans privatliv, sosiale faktorer, hans eksistensielle situasjon, eller de psykologiske forhold. I det skriftlige kildematerialet jeg har forhold meg til, har jeg ikke funnet synspunkter beslektet med mine egne. På visse punkter er det naturligvis samsvar, men mitt eget perspektiv på Nerdrums kunst, hva hans mor og barnbilder betyr i seg selv og i forhold til den øvrige produksjonen, synes å være et enkeltstående bidrag. Mine tolkninger og perspektiver har av den grunn ikke kunnet støtte seg på andre forfattere og forskere av samme mening. Det kan virke som en faglig svakhet, men historisk sett har alle nye synspunkter og all ny kunnskap en gang vært det første utspillet, som i sin tid var enkeltstående og uten forankring i andres tolkninger.

Avslutningsvis må jeg gjøre oppmerksom på at mine billedbeskrivelser og analyser er gjennomført ut fra bildets egen fremstillingsform. Det vil si at når jeg omtaler et element i høyre del av bildet, er det ikke ut fra en betrakters synsvinkel, men motsatt.

KAPITTEL 1

Kunstneriske og estetiske forutsetninger

Startfasen

Odd Nerdrum har hele sin kunstneriske karriere stått i en særstilling innen det moderne norske kunstlivet. Dette gjelder både i hans forståelse av det kunstneriske uttrykket, kunstens rolle i samfunnet og i oppfatningen av kunstnerrollen.

Helt fra starten av har han malt på tvers av samtidens trender, i et figurativt formspråk med røtter tilbake til førmoderne tid, det vil si tiden før Opplysningstiden (1700-tallet).

Motivmessig er bildene fortellende, i den forstand at de tar opp åndelige spørsmål ved den moderne tilværelse. Og han ser på sin kunstnerrolle som et medium for høyere makter.

Særlig lenger bort fra modernismens rådende ulike kunstuttrykk kan man vel ikke komme.

Utrettelig har han stått på barrikadene for å hevde sin kunsts berettigelse. Samtidig har han gått krast ut mot den moderne kunsten. Noe som ikke har latt seg gå upåaktet hen.

Dette har Nerdrum også erfart gjennom et langt kunstnerisk virke. Et samlet kunstmiljø, med få unntak, har gjort sitt beste for å trenge ham ut i det ytterste mørke. For å kunne hevde sitt kunstsyn og forsvare sin kunst, har han sett det som nødvendig på en teoretisk måte å utforme sitt filosofiske grunnlag og sitt kunstneriske ståsted. Han har tatt i bruk alle former for media for å imøtegå kritikken, og det har alltid blitt bruduljer når Nerdrum tar ordet.

Odd Nerdrum utformet derfor tidlig en estetikk med et antimodernistisk innhold. Etter at den modernistiske estetikken i det 20. århundrets kunst ble den toneangivende,¹ oppstår iflg. Nerdrum kunstens "krise". Kunsten fjernet seg fra representasjonen, det vil si en metodisk bruk av mimetiske elementer, eller også avbildende strategier. Fjernet seg gjorde den også fra det innholdsmessige, fra følelser og mening, og konsentrerte seg i stedet mer om bildets flatekarakter og de formale virkemidler. Bildet som bærer av maleriske kvaliteter og menneskelige verdier, ble nedtonet og etter hvert forkastet. Paul Cezannes og kubismen representerer her startpunktet for en gradvis oppløsning av den klassiske tradisjonen og den menneskelig figurasjonen.²

Helt fra midten av 60-tallet har Nerdrum derfor profilert seg i opposisjon til den nonfigurative, modernistiske kunsten, som ble den toneangivende i det norske kunstlivet på tidlig 60-tall. Han malte i et figurativt formspråk, der et følelsesladet og allmenngyldig,

menneskelig innhold sto i skarp kontrast til modernismens idealer om oppløst figurasjon, avhumanisering og billedflatens egenverdi.³

Sin rolle som kunstner har Nerdrum tatt meget alvorlig. I egne øyne synes han å betrakte seg selv som en Messias. Hans selvportrett, med tittelen *Selvportrett som maleriets frelser*, kan tyde på det. Kunstnerens rolle er å være et medium for åndelige og menneskelige verdier. I sin ytre fremtoning markerer han dette ved å kle seg i lange, profetaktige kjortler, og ellers i plagg som ikke har tilknytning til den moderne verden.

Nerdrum bekymret seg tidlig for det moderne, rasjonelle samfunnets nedvurdering av menneskets åndelige dimensjon: ”Etter min mening døde kunsten i begynnelsen av vårt århundre, og jeg ser med gru frem til den dag da kulturen i sin helhet må vike for den teknologiske utviklingen... Maleren står tom overfor tilværelsen. Han har mistet følelsen for det funksjonelle i seg selv og i naturen. Vi har blitt teknologisert og har fått en antiåndelig holdning til tilværelsen. En kunstner må prøve å bevare det åndelige og opphøye i sitt arbeide,” Morgenposten 25-11-67.

I Aftenposten 10. 06.72 publiserer han en artikkel med tittelen ”Det rasjonelle og kunsten”. Her uttaler han bl.a.: ”Alle opprinnelige kunstarter har lidd under den nye tids rasjonelle tenkesett... Men i stedet for å gå skikkelig til grunne ved sin tålmodige oppriktighet overfor naturen, velger kunstneren en vei så ynkelig at det bare blir trist alt sammen. Den forsøker å følge med på den rasjonelle tids premisser, derfor har det aldri vært produsert så mye lettvinnt kunst som i vår tid... Kunstneren er blitt rasjonalisert bort som et ubrukelig individ, i beste fall oppnår han bare en sosial posisjon som dekoratør, maskot eller plageånd.”

Nå var ikke Nerdrum alene om å arbeide i et figurativt formspråk på 60- og 70-tallet. I norsk sammenheng har det, selv under modernismens storhetstid, vært en bred og målrettet, figurativ strømning. I gallerier som Kunstnerforbundet, Oslo Kunstforening og Galleri 27 ble det jevnlig vist figurative bilder. Særlig viktig i disse årene var Johan Strays Galleri 27, som kontinuerlig viste figurative arbeider, hovedsakelig grafikk og tegninger.

I Kunstnerforbundets ”juniutstilling” 1964 var Odd Nerdrum en av 7 unge, lovende kunstnere med figurasjonen som målsetning. Nerdrum og Franz Wiederberg var her de toneangivende, de øvrige var Arvid Eikevik, Tone Løvseth Ek, Tor Esaisen, Guttorm Guttormsgaard og Kjell Nymoen. Denne utstillingen kom til å fremstå som et ”stilromantisk opprør”, med front mot modernismens estetikk og kunstneriske uttrykk.

Men det som særpreget Nerdrums kunst, til forskjell fra de øvrige, var hans kunstneriske idealer. Hans medutstillere, selv om de malte i et figurativt formspråk, forholdt seg noe mer utforskende til modernismes estetikk og uttrykksformer. Nerdrum derimot hadde latt seg inspirere av de gamle mestrene fra barokken og renessansen.

I 1968 reiste Nerdrum sammen med Joseph Grimeland på en studietur til Italia, en reise som skulle befeste hans kunstneriske ståsted. Hans møte med Caravaggio, Tizian og Rembrandt skulle bli, og forble hans store kunstneriske forbilder.

Et slikt kunstnerisk utgangspunkt ble av den moderne innstilte kunsteliten mildt sagt dårlig mottatt. En gjennomgående negativ holdning kom til uttrykk hos kritikerne og den kunstfaglige ekspertise. I de fleste aviser ble han utskjelt fordi han malte på en gammel-mesterlig måte, og at han gjennom denne sin figurasjon hadde prøvd å formidle menneskelige erfaringer og følelser.

Men det var først og fremst formspråket som vakte anstøt. Noe også idehistorikeren Jan Erik Ebbestad Hansen peker på i sin artikkel i *Samtiden*, 1989, *Odd Nerdrum og kritikken*. Han mener at den sterke negativiteten Nerdrum møtte her hjemme skyldes hans konsekvente, antimodernistiske formspråk. ”Det vakte anstøt hos en etablert og sterkt ekskluderende modernisme”.⁴

Da Nerdrum i 1964 debuterte i Kunstnerforbundet, skrev tidligere direktør ved Henie Onstad kunstsenter, Ole Henrik Moe, følgende: ”Man kan helt enkelt ikke ignorere en menneskealders fremstøt mot abstraksjonens yttergrenser, man kan ikke fornekte surrealisme, kubisme, Klee, Kandinsky, Picasso, Francis Bacon. Måtte man få øynene opp for dette,”
Aftenposten 11-06-64.

Sosialt engasjement

Da Nerdrum debuterte i Kunstnerforbundet 1964, var det under betegnelsen ”nyromantiker”. En rekke unge kunstnere hadde samlet seg i en utstilling som skulle markere en reaksjon mot nonfigurativt maleri og radikal modernisme. Det radikale besto her i en konsekvent avvisning av all virkelighetsrelatert form og tematikk. Nerdrums bilder på denne utstillingen vakte mest oppmerksomhet, og da særlig et selvportrett, der han fremstiller seg selv som en meget

selvbevisst og selvhøytidelig ung mann. Portrettet gir umiddelbare assosiasjoner til hans store forbilde, Caravaggio, som også yndet å fremstille seg i en slik positur. I dette tidlige selvportrettet ser vi at Nerdrum har en solid forankret bevissthet om sin person og sin kunstnerrolle.⁵

På 60 tallet maler Nerdrum for det meste portretter, men også mer vanskelig tilgjengelige allegorier i en gammelmesterlig stil.

Utover på 70 tallet skjer det en motivmessig dreining. Han orienterer seg nå mer mot samtiden, og han maler en rekke bilder som kan betegnes som ”sosialrealistiske”.

Hans motiver er nå preget av et sosialt engasjement der han fokuserer på maktovergrep og sosial urettferdighet i samfunnet. Men hans formspråk er fremdeles førmoderne. Nerdrums maleriske engasjement er altså fortsatt forankret i klassiske forbilder, men motivvalget springer ut av aktuelle forhold. I valg av tema er han følgelig mer i pakt med samtidens strømninger.⁶

1968 er i ettertid blitt et symbolsk vendepunkt for samfunnsmessig engasjement, spesielt i forbindelse med studentopprøret i Europa og USA. Mye av protestene var forankret i sosialistiske og marxistiske ideologier. I Norge var kritikken særlig rettet mot universitetene, og mot det positivistiske vitenskapsidealet, som dominerte de fleste fagdisipliner. Studentene mente det var uttrykk for det bestående, borgerlige samfunnets interesser.⁷ Den norske filosofen Hans Skjervheim var toneangivende i denne kritikken, som for hans del ikke bare var rettet mot positivismen i universitetsfagene, men også mot ekstreme, venstreradikale strømninger i norsk politikk og kulturliv.⁸ Skjervheim var influert av den tyske sosiologen og filosofen Jürgen Habermas, som var en sentral skikkelse i diskusjonen om det borgerlige samfunnet og modernitetens betydning. Filosofen Herbert Marcuse var også en viktig inspirasjonskilde for tidens opprørske idealer, spesielt gjennom sin bok *Det endimensjonale mennesket*.⁹ Han tok særlig for seg de destruktive sidene ved det industrialiserte samfunnet, og menneskets fremmedgjorthet i den moderne instrumentaliserte virkeligheten.

Men opprøret var ikke bare en protest mot forhold ved universitetene. Det dreide seg om en mer omfattende protest mot skjevheter og skyggesider ved samfunnet som helhet. I det første tiåret var kampen mot atomvåpen og krigføringen i Vietnam sentral, men etter hvert rettet fokus seg mot en bred kritikk av en skakkjørt samfunnsutvikling. Man ville ha et kvalitativt bedre samfunn med rettferdighet for alle. Slik hadde opprøret en idealistisk undertone der

utopien om et bedre samfunn var drivkraften. I det hele tatt var den utopiske tenkningen i vinden.¹⁰

Nerdrum tok ikke aktivt del i opprøret på universitetet. Han var ikke student og derfor ikke med i miljøet. Men han var allikevel engasjert i de radikale ideene som florerte i samtiden.

Om sitt noe uklare ståsted i forhold til samtiden, har Nerdrum formulert slik:

”Problemet med meg var at jeg var verken radikal eller konservativ. Jeg var håpløs borderline. Mine arbeider virker langt mer radikale enn de radikales, men var utført på en gammelmesterlig måte. Det var denne konflikten som gjorde dem så rasende. Jeg begynte å leke aktuell, leke at jeg hadde like stor betydning som dem.”¹¹

Det radikale opprøret og det politiske engasjementet fikk på slutten av 60- og utover på 70-tallet allikevel et bredt nedslagsfelt hos en rekke kunstnere. De ville skape et nytt kunstnerisk uttrykk som kunne formidle de nye idealene. Det mest kjente bildet fra denne perioden er trolig Per Kleivas *Tre blad frå imperialismens dagbok* 1971¹², som både i intensjon og uttrykk var en radikal kritikk av USAs krigføring i Vietnam.

Per Kleiva hørte til den såkalte ”Gras-gruppa”¹³, en sammenslutning av kunstnere som oppsto på slutten av 60-tallet. Innbyrdes var kunstnerne ganske forskjellige. De var gjennomgående figurative, men i en lett modernistisk uttrykksform. Man kunne kalle det modernisme ”light”. Gruppens mest kjente kunstnere var Willibald Storn, Morten Krogh, Anders Kjær, Victor Lind og Per Kleiva.

Denne gruppen hadde et sterkt politisk engasjement på agendaen. Kunsten skulle være med på å revolusjonere samfunnet ved å avsløre sosiale skjevheter og falske autoriteter, i det hele tatt all urettferdighet og undertrykkelse.

For å oppnå gjennomslag med et slikt program, måtte kunsten nå ut til folket. Det var deres klare målsetning at alle samfunnslag skulle ha råd til å kjøpe kunst, ikke bare borgerskapet. Derfor satset disse kunstnerne på lage grafiske trykk. Det var særlig silketrykket som ble deres foretrukne teknikk. Her kunne de mangfoldiggjøre motivene på en enkel måte og for en billig penge.

Slutten av 60 tallet var i det hele preget av et sosialt og anti-autoritært opprør. Det viktigste var å avsløre og tilintetgjøre de rådende maktstrukturene i samfunnet, for derved å skape et bedre samfunn.

Utover på 70 tallet ble imidlertid den radikale opposisjonen forvandlet til en ytterliggående politisering og polarisering av samfunnsdebatten. Den munnet ut i en marxist-leninistisk

dogmatikk, der medlemmene av AKP ml var de mest ekstreme pådriverne i kampen mot det borgerlige samfunn.

Odd Nerdrum hadde ingen tilknytning til disse radikale og politiske fraksjoner. Selv om hans motiver er i pakt med tidens rådende tendenser, knytter han seg ikke til noen kunstnerisk eller politisk fraksjon. Han fastholder sin individuelle frihet til å skape kunst på egne premisser, og til å kunne videreutvikle sitt førmoderne formspråk.

”Da jeg opphevet meg selv til aktuell kunstner, ble de tradisjonelle like irritert som de radikale. Jeg møtte ofte vel så stor avstand blant dem. Det var en helligbrøde å bruke den kunstformen på min selvhevdende, fleipete måte. De fleste av dem som driver med tradisjonell kunst, er gjerne også religiøse, mystikere, enkelte er gått over til katolisismen og jødedom. Dette er ting jeg aldri har vært interessert i. Jeg har aldri vært opptatt av å gli ned i en tro. Jeg vil ha min frihet. Jeg kom på tvers av alt.”¹⁴

Det var altså det rene menneskelige engasjement som sto i fokus hos Nerdrum, uavhengig av politikk og sosialt ståsted. En posisjon han tidlig fant frem til og fremdeles fastholder.

Fra sosialt engasjement til sivilisasjonskritikk

Nærdrums kunstneriske utvikling gjennomgår to hovedfaser, der den senere fasen ytterligere skal befeste hans stilling som ”outsider” i det norske kunstliv.

På 70-tallet var han mest opptatt av å skildre sosiale forskjeller og samfunnsmessig urettferdighet. Den gang var hans formspråk også mer realistisk og nøkternt. Dermed også mer i pakt med sin samtids engasjerte holdninger og radikale opprørere.

Men utover på 80-tallet skjer det en endring i motivkrets og malemåte. Han utvikler et symbolsk uttrykk, som på et dypere plan skal utsi noe om det moderne menneskets åndelige nød og mentale tilstander. Denne motivkretsen kaller kunsthistorikeren Jan Åke Petterson for ”mentale reservater”.¹⁵ Ordet ”reservat” er etter min oppfatning noe uheldig og negativt ladet. Jeg har i stedet valgt å bruke formuleringene ”mentale landskaper” eller ”mentale tilstander”, som både er mer nøytrale og direkte rettet mot sjanger og innhold.

I sin nye billedverden går Nerdrum nå til frontalangrep på modernismen og den moderne livsformen. Det er et angrep på alle de premisser og preferanser modernismen står for. Samtidig var den også en radikalisert sivilisasjonskritikk. Noe som var svært vanskelig kost å svelge for kultureliten¹⁶, enten de hørte hjemme på venstresiden eller var rene modernismetilhengere.

I denne perioden utvikler altså Nerdrum en helt ny motivkrets. Mennesket er overlatt til seg selv i et goldt og øde landskap, der stort sett alt som tyder på sivilisasjon er fraværende. I de bilder hvor slike elementer er med, i form av moderne automatvåpen, er det enten for å utøve makt, eller for å forsvare seg i en truende og lovløs verden.

På den tiden oppfattet mange Nerdrums bilder som uttrykk for 80-tallet og tidens postmodernistiske avhumanisering og demoralisering. I det postmoderne klimaet var det den sterkeste rett som gjaldt. Interessen for Nietzsches filosofi fikk et oppsving, og det spredte seg en ny-nazisme med fornyet energi og suspekke idealer. En konsentrasjon om individets uinnskrenkede utfoldelse, både samfunnsmessig og økonomisk ble tidens nye credo.

Om Nerdrums nye bilder skrev Erik Egeland i Aftenposten 29-1 -86: "Det er et symbolmaleri så effektsøkende og virkelighetstilsørende at det ærlig talt gjør meg beklemt."

I denne sammenheng kan det nevnes hva Jan Erik Ebbestad Hansen skriver, at selv om postmodernismen på 80-tallet åpnet for alternativer til modernismen, så forble avvisningen av Nerdrums kunst like kategorisk..

Olav Egil Aune i Vårt Land 29-01-86 skrev følgende om Nerdrums nye bilder: "I beste fall er det torgpynt mye av det som vises. I verste fall en dekadent og isolert forherligelse av mennesket som er seg selv nok, og som vi – historisk sett – vet kan føre til hva som helst, om anledningen byr seg".

I Morgenbladet 4-2-86 knytter Paul Grøtvedt bildene opp til inhuman tenkning der nazismens Blut und Boden danner grunnlaget.

På den tiden var jeg selv influert av slike fordommer.

Ut fra det foregående ser vi at det etablerte kunstlivet ikke hadde så mye positivt å si om Nerdrums kunst. Så mye bedre har det heller ikke blitt i ettertid. Dette har nok en del med den outsiderposisjonen Nerdrum ble plassert i. Men det kan vel så mye skyldes den outsiderposisjonen han selv hadde satt seg i.

I 1998 radikaliserer han denne posisjonen ytterligere, ved å proklamere sin status som kitsch-maler. Det var under åpningen av hans separatutstilling i Astrup Fearnley-museet. Her holdt han en tale som markerte hans nye status, ikke som kunstner, men som kitsch-maler. Talen ble samtidig publisert i Dagbladet 07-10-1998, under tittelen *Kitsch tjener livet*. I sin bok *Hva er Kitsch?* utdyper og redegjør han for denne nye orienteringen, der han vel og merke skiller mellom ”lav-kitsch” og ”høy-kitsch”. Naturlig nok plasserer Nerdrum seg selv i den siste kategorien.

Modernismen demoniserte det figurative, hevder Nerdrum i boken *Hva er kitsch?*.¹⁷

I denne boken avskriver han seg selv som kunstner. Han føler at han ikke hører hjemme i den moderne kunstestetikken, som for ham er den egentlige kunsten fremmed. Derfor tar han også skarpt avstand fra modernismens uttrykksformer og teorier. Trolig ligger det også en ironi her, når han hevder seg mer beslektet med rammebutikkbilder som Sigøynerpiken, enn med modernistiske abstraksjoner. På den ene side er boken en hyllest til kunstnerisk naivitet, der den menneskelige dimensjonen i kunsten blir ivaretatt, og som han selv ser seg som en formidler av. På den annen side er den en fundamental kritikk av modernismen og det moderne prosjekt. Sekulariseringen av kunsten, som skjedde på 1700-tallet, med filosofen Immanuel Kants isolering av kunsten fra vitenskap og moral, representerer for Nerdrum begynnelsen til slutten på ”kunsten”. Den resulterer da også i en fremmedgjøring av kunstens åndelige innhold og praktisk skapende verdier, noe som for Nerdrum var av største betydning. Derfor blir også kitschen for ham det område, eller den uttrykksform hvor det fortsatt er billedmessig mulig å skape en åndelig virkelighet i malerisk form. Og det helt uavhengig av den moderne estetikk.

Heller ikke nå lot kritikken vente på seg. De færreste forsto hva Nerdrum drev på med. Var dette nok en gimmick for å få medieoppmerksomhet på, hadde Nerdrum gitt opp kunsten, var kitschen ironisk ment, eller det som verre var, hadde han mistet sin forstand.¹⁸

Men ut fra det foregående ser man at det ligger en konsekvens i hele hans kunstneriske virke. Nerdrum vil ha kunsten tilbake til den førmoderne estetikk, koste hva det koste vil. Hans beundring for Munch og hans symbolisme ligger her. ”Man skal male med sitt hjerteblod”, sier Munch.¹⁹ Det samme kan sies om Nerdrum. For ham er kunsten og livet samme sak og kan ikke adskilles. Kunstneren er et medium for en dypere åndelig virkelighetsforståelse.²⁰

Fortidslengsel og fremtidsangst

Men hva er så de underliggende drivkreftene i Nerdrums kunst?

Ser man nærmere på begrepene fortidslengsel og fremtidsangst, som jeg tidligere har introdusert i min prosjektbeskrivelse, tror jeg at de kan belyse noe av kjernen i Nerdrums kunstneriske virke. Begrepene røper en noe annen innfallsvinkel enn det som er vanlig, men kan være fruktbare å arbeide ut fra når det gjelder å tolke Odd Nerdrums kunst. Etter å ha jobbet mer inngående med Nerdrums bilder, slo det meg at de på innholdssiden uttrykte visjoner om en dyster fremtid, mens de i uttrykksformen var basert på en fortidig fremstillingsform av positiv karakter. Forholdet til fortidens formuttrykk var preget av lengsel om et mer autentisk maleri. Motsatt var hans dystre fremtidsvisjoner preget av uro og angst for en stadig mer skremmende samfunnsutvikling. Denne dobbeltheten, for ikke å si dialektikken mellom fortid og fremtid, ble avgjørende for mitt videre arbeid med oppgaven. Andre har også skrevet om fortidslengsel i Nerdrums bilder, men ikke fremhevet samspillet mellom fortidslengsel og fremtidsangst som et overordnet perspektiv.

Etter mitt skjønn legger disse begrepene og denne innfallsvinkelen seg også tett opp til Nerdrums motivkrets og uttrykksform, kort sagt til hans kunstneriske visjoner.

For å få et enda bedre grep om denne problematikken kan det være fruktbart å snu disse begrepene på hodet. I stedet for fortidslengsel og fremtidsangst, har jeg vridd perspektivet i retning av fortidsangst og fremtidslengsel. Dermed kan jeg skissere opp en horisont og et landskap, nemlig den moderne kunsten og dens teorier, som Nerdrum står i opposisjon til. Heller ikke denne dreiningen av perspektivet har jeg registrert i Nerdrum-litteraturen. Jeg har altså ikke annet belegg for dette enn min egen observasjon av Nerdrums kunst og den motstanden han har møtt.

Det blir derfor min påstand at den moderne kunsten, fra tidlig 1900-tall og fremover, er preget av en ideologisk betinget fortidsangst, mens fremtiden blir malt rosenrød, i en såkalt fremtidslengsel, som i like stor grad er diktert av ideologi. Helt fra starten av har modernismen hatt sin forankring i modernitetens fremskrittstro og -optimisme. På samme tid

har den fulgt modernitetens føringer om nedvurdering av fortiden. Ja, i det norske kunstlivet ble Nerdrum avfeid som bakstrever og historisk avleggs. Modernismen hadde et negativt, og i mitt perspektiv et angstfylt forhold til fortiden, både politisk og kunstnerisk. Motsatt var forholdet til fremtiden preget av lengsel og lyse utsikter. Så vel fortidsangsten som fremtidslengselen var frukter av Opplysningstidens tanker om fremskritt, og de skapte uten tvil et åndelig klima, en kontekst, eller også en tidsånd for den massive nedvurderingen av Nerdrums kunst.

Som Nerdrum selv hevder, så hadde denne tidsånden sitt startpunkt allerede på 1700-tallet, med fremveksten av ”det moderne”,²¹ der man skilte skarpt mellom det gamle og det nye. I kjølvannet av opplysningstidens nyvinninger innen teknikk og naturvitenskap, vokste det frem en utviklingsoptimisme som skulle slå bena under de gamle sosiale og religiøse verdier. Menneskenes oppfattelse av verden og virkeligheten ble radikalt endret. Naturvitenskapens status og sterke stilling førte til en positivistisk forklaringsmodell på verden. Det resulterte i at mennesket nå kom i fokus på en ny måte, der det sosiale, religiøse og moralske ble empirisk tolket ut fra sosiologi og darwinisme.

Med utgangspunkt i Kants filosofi ble helhetsforståelsen av verden stykket opp og isolert i de tre disiplinene kunst, vitenskap og moral, med separat autonomi. En såkalt gyldighetsfordeling.²² Denne tredelingen ga selvstendighet og uavhengighet på det kunstneriske området, ingen moral eller autoriteter kunne nå blande seg inn og bestemme over kunstens valg av motiver og uttrykksmåter. Autonomien begrunnet dermed kunstens frihet.²³ Denne frigjøring fra gamle normer og regler førte til en ny tro på mennesket og dets muligheter, der gamle fordommer ble fjernet og troen på fremtidens muligheter ble retningsgivende og altomfattende. Fortiden blir sett på som truende, i den forstand at den hemmet fremskrittet og hindret mennesket i opplysning, frihet og selvutfoldelse. Det innebar at man heller ikke hadde noe å hente i fortiden, den var et tilbakelagt stadium. Det er i kjølvannet av denne utviklingen at det vokser fram en fortidsangst, parallelt med en sterk fremskrittstro. En fremskrittstro som var ladet med lengsel mot nye erfaringer, nye oppfinnelser og ny innsikt, som ikke var farget av fortiden. Ja, man trodde endog at menneskene utviklet seg mot en høyere moralsk dømmekraft. Det er denne fremtidslengselen, samt fortidsangsten, som har dominert moderniteten og modernismen.

Nerdrums kunstneriske fortidslengsel²⁴ har fokus på tiden før fremveksten av det moderne, før dette paradigmeskiftet av framskrittstro og utviklingsoptimisme ble satt i system. Fordi moderniteten og modernismen gradvis har forvandlet seg til et vrengebilde av de opprinnelige lengslene, som hadde preg av humanisme og sann opplysning, ble troen på fremskrittet svekket. Særlig på kunstens område, der all positiv kreativitet sporet av, var det ingen grunn til å sette sin lit til fremtiden. På 80-tallet døde også den utopiske tenkningen, framtidsutsiktene ble svarte og pessimismen spredte seg. Nerdrum fikk derfor gode grunner til å skape et dystert framtidsbilde.

Nerdrums fortidslengsel kommer ganske konkret til uttrykk på to måter, ved at han søker tilbake til et førmoderne billedspråk, som i renessansen og barokkens kunst, og ved at han gjeninnfører en åndelig dimensjon i sine bilder. Fremtidsangsten²⁵ kommer til syne i selve motivvalgene, der en apokalyptisk undergangsstemning er fremherskende. Menneskene er gjennomsyret av fremmedgjøring og angst for fremtiden. I sitt førmoderne formspråk prøver Nerdrum å utsi noe om denne tilstanden, om mennesket i et gjennomrasjonalisert samfunn der en postmoderne forståelse av virkeligheten har undergravet enhver rasjonalitet og humanitet, dermed også troen på en mulig framtid.

KAPITTEL 2

Nerdrums billedverden

Opprørske tendenser

På 70-tallet var det sosiale engasjementet dominerende, så også radikale ideologier. Som før nevnt gjaldt dette for mange norske kunstnere, både unge og eldre. Nerdrum tar også opp temaer med sosialt engasjement på denne tiden, men det er vanskelig å spore noen bestemt ideologi, eller politisk oppfatning hos ham. I så henseende avviker han fra de fleste av sine samtidige kolleger. Særlig tydelig blir det i forhold til kunstnerne i Grasgruppa, som fulgte opp datidens politisering av samfunnsdebatten. ”Alt er politikk” var tidens slagord.¹ For disse kunstnerne var det viktig å rive ned det tilslørende og falske demokratiet som borgerskapet hadde utviklet. Med andre ord, det de oppfattet som et destruktivt samfunn. Kritik og avsløring ble tidens slagord for den kunstneriske målsetningen.

Nerdrum orienterte seg også innenfor den marxistisk-sosialistiske ideologi, men det var først og fremst sosialismen som opptok ham. Han ble aldri med i noen politiske bevegelser, eller støttet slike fraksjoner. Nerdrum var først og fremst opptatt av temaer som handlet om offeret, taperen og outsideren, og som han mente et skakkjørt samfunn var opphavet til. Han inntar her en uavhengig, anarkistisk posisjon, som i den tiden ikke var særlig stuerent i de rettroende radikale kretser.

I et intervju til billedbladet NÅ 14.05.1980 uttaler Nerdrum følgende: ”Jeg tror Gud alltid har vært i humanismen og i den ideelle sosialismen. Og siden jeg mener at anarkiet er sosialismens himmel – så tror jeg Gud er der.”

For Nerdrum ble sosialismen ikke så mye en politisk agitasjon, men mer en innfallsport til menneskelig fordypelse. Det var de menneskelige skjebner han fordypet seg i. Det lar seg også merke i hans malerier, der det menneskelige er overordnet det politiske. Denne menneskelige innlevelsen, sammen med hans førmoderne formspråk, løftet derfor hans malerier opp på et allmennmenneskelig plan.²

I 1977 laget Nerdrum en forstudie til et monumentalt maleri, *Fengslene åpnes* (ill.1). Dette maleriet ble aldri realisert, men studien viser tydelig Nerdrums kunstneriske ambisjoner. Motivet viser en bred midtstilt fengselsport, der gitterdørene er blitt åpnet, og en menneskemengde i affekt velter ut av portene. Motivet er nærmest barokt utført, der det

menneskelige skjebnedramaet spiller hovedrollen. Følelsemessige reaksjoner som fortvilelse, angst og smerte er satt opp mot en nærmest hysterisk eksaltasjon over å bli satt fri. Disse sterke, emosjonelle kreftene er dominerende i bildet.

Bildet kan oppfattes som sosialrealistisk, da det ganske åpenbart knytter an til datidens debatt om fengselsvesenets maktutøvelse og nedbrytende funksjon på de innsatte.³ Men bildet har også andre dimensjoner ved seg, i den forstand at temaet utsier noe spesifikt om mennesket og samfunnet generelt. Det viser den kampen mennesket til alle tider har ført mot tvang og undertrykkelse, og dets grunnleggende behov for frihet, selvhevdelse og respekt. Både gjennom formspråk og tematisering får bildet derved en overindividuell og tidløs karakter. ”Frigjøringen går fra den enkeltes opprør mot samfunnets stormende krefter dypt i oss selv, til massenes storm mot de murer som holder dem på plass.”, skriver Arild Haaland i boken *Odd Nerdrum*.⁴

Et annet aspekt ved dette bildet, er at det også kan sees som en metafor for den kampen Nerdrum selv fører for sin kunstoppfattelse og kunstnerrolle.⁵ Den innelåste posisjonen han ble plassert i av det norske kunstmiljøet, har sikkert vært følt som et fengsel der hans kunstneriske integritet ikke ble tatt på alvor. Den isolasjonen en slik posisjon innebærer, kan avgjort ha blitt erfart som en kunstnerisk eksiltilværelse, for ikke å si fengselstilværelse.

I boken *Fenomenet Odd Nerdrum* formulerer Ebbestad Hansen det på følgende måte: ”Selv om bildene fra denne tiden kan forstås ut fra tidens føringer og som et uttrykk for et sosialt engasjement, har de også en personlig, individuell dimensjon. Han sammenfatter sitt ubehag ved samtiden i en radikal samfunnskritikk. Og det er nærliggende å se hans kretsing om outsiders og tapere i lys av egne erfaringer. Tidens temaer ga ham rikelig anledning til å bearbeide egen problematikk. Han allierte seg med tiden mot tiden.”⁶

Ut fra dette er det rimelig å oppfatte Odd Nerdrums sosialrealisme og 70-tallsbilder som et forstadium, et forstadium til den modne kunstneren Odd Nerdrum vi møter på 80- og 90-tallet. Men allerede i 70-tallsmaleriene ser vi at det er mennesket og menneskets forhold til seg selv og verden, som er hans grunntema. Det er derfor ganske treffende når Arild Haaland i boken *Odd Nerdrum* skriver at: ”Menneskehetens rette forskningsfelt er mennesket selv”.⁷

70-tallsbilder

Nerdrums valg av motiver på 70-tallet, med bl.a. titler som *Trygd*, *Flyktninger på havet*, *Arrestasjonen*, *Innleggelsen*, *Mordet på Andreas Baader*, *Frigjøring* og *Vår*, forteller da også mye om hans orientering. I disse motivene tar han utgangspunkt i datidens politiske og sosiale diskusjoner, alt fra alderdommens fornedrelse, lovens maktutøvelse, båtflyktingenes tragiske skjebne, psykiatriens overgrep, seksuell frigjøring og homofili.

Maleriet *Trygd* fra 1972, (ill.2), er et tidstypisk motiv med klare sosiale referanser. Nerdrum har her tatt utgangspunkt i et fotografi som var førstesideoppslag i Aftenposten i 1971, og bildet må sies å representere en massiv kritikk av det moderne, skakkjorte velferdssamfunnet. Motivet er malt i et tilnærmet realistisk formspråk og fremstiller en eldre kvinne som sitter på sengekanten i underkjolen. Værelset er goldt og nakent, nedslitt og sparsommelig møblert, og bærer preg av nød og fattigdom. Den eldre kvinnen er tydeligvis forfrossen og har svøpt en genser rundt seg for å holde kulden ute.

På krakken foran henne står en pakke Ideal flatbrød, den billigste maten man kan få kjøpt. En bøtte med vann er plassert i høyre billedel og indikerer at bostedet ikke har innlagt vann. Hele motivet er gjennomsyret av slit, ensomhet og nederlag. Fargebruken understreker den dystre stemningen, der svart/brune nyanser er gjennomgående. En lysstrime fra høyre bryter igjennom den grå og triste atmosfæren og lyser opp kvinnen og hodeputen på sengen. Den opplyste hodeputen gir assosiasjoner til hvile, for ikke å si den evige hvile. Lyset er ikke akkurat oppbyggelig, snarere understreker og forsterker det kvinnens ensomhet og isolasjon. Etter et helt liv med nød og nederlag, er resignasjonen og dødens evige hvile den eneste utsikten, trolig også forløsningen. Motivets stille patos gjennomsyrer settingen og understreker den gamle kvinnens offerstatus i forhold til velferdssamfunnets unnfalhet.

I maleriet *Mordet på Andreas Baader, 1977-78* (ill.3), finner vi en mer sammensatt problematikk. Motivet har et ganske konkret politisk utgangspunkt, nemlig Andreas Baaders død i Stammheimfengslet i Tyskland. Ryktene som svirret rundt den gangen gikk ut på at Baader, som var fengslet for terrorisme, ble drept i fengslet av hemmelige agenter. Andreas Baader var planlegger og leder av de fleste terroraksjonene som rystet Europa i 70-årene. Disse terroraksjonene var forankret i marxisme og anarkisme, i et radikalt tankegodt som oppfordret til revolusjonær handling. I Tyskland fantes det flere slike grupper, for hvem vold,

drap og kidnapping var tillatte virkemidler i kampen mot en reaksjonær stat og korrupte myndigheter. Den tyske venstreekstremistiske Baader-Meinhof-gruppen var en slik terroristfraksjon. Lederne for denne gruppen var bl.a. Andreas Baader og Ulrike Meinhof. Etter en rekke terroraksjoner, ble lederne arrestert og anklaget for ran, mordbrann og mordforsøk. Under fengselsoppholdet begikk de selvmord. Det var i hvert fall konklusjonen i den offisielle rapporten som ble lagt frem. Men ryktene i radikale kretser gikk ut på noe helt annet, nemlig at de ble drept på oppdrag av myndighetene. Det var en påstand som ble grundig etterforsket av utenlandske eksperter, men som det ikke ble funnet bevis for. Maleriet *Mordet på Andreas Baader* gir en visuell fremstilling av den høyst diskutabile påstanden om mord. Nerdrum, som på denne tiden hadde sterke anarkistiske sympatier og sans for det ekstreme, har her tolket Baader som martyr og som et offer for samfunnets undertrykkelsesapparat.

I den sammenheng sier Nerdrum selv følgende om sin holdning til Baader- Meinhofgruppen: ” Det som særlig fascinerte var det uttrykk for det frie mennesket som jeg så i dem. Ellers hadde jeg sympati for Baader for så vidt som han var en av de mange som var villig for å dø for sin sak. For meg var han den kompromissløse, tragiske idealisten.”⁸

I motsetning til maleriet *Trygds* mer stille og innadvendte patos, utfolder *Mordet på Andreas Baader* seg i barokkens register av dramatik og følelsesfylde. Bildet er komponert ut fra et andreaskors, et meget utbredt komposisjonsgrep som barokken benyttet for å sammenfatte motstridende bevegelser og sterke følelser. Poenget var å skape et maksimalt dramatisk uttrykk i malerisk form. Umiddelbart går assosiasjonene her til maleriet *Peters korsfestelse* av Caravaggio.⁹

I sitt maleri har Nerdrum skildret en dramatisk og voldelig øyeblikkshandling, da Baader blir henrettet og skutt. Motivet er konsentrert om det tragisk menneskelige i handlingen, mens omgivelsene er sterkt nedtonet.

Billedformatet er stort og monumentalt, og motivet viser en fengselscelle der hovedpersonen, Andreas Baader, blir holdt fast av to menn. De befinner seg delvis i bakgrunnen. Baader er halvnaken, klærne er tydeligvis revet av i offerets voldsomme kamp for å komme fri. Fremst i billedplanet ligger en tredje mann utslått.

I bakgrunnens mørklagte høyre halvdel, skimtes en fjerde person, og det er denne mannen som retter pistolen mot bakhodet til Baader. Mens de tre andre er kledd i vanlige hverdagslige plagg, er mannen med pistolen utstyrt med dress, slips og frakk. Trolig et typisk antrekk for folk som representerte de offentlige myndigheter.

I formen er bildet realistisk fremstilt. Klær, positurer og mimikk er detaljert gjengitt, mens helheten vibrerer av en barokk ekspressivitet. Offerets desperate ansikt ligger i andreskorsets skjæringspunkt. Det nesten nakne legemet belyses skarpt av en lysføring med kilde til høyre, mens resten av rommet ligger i mørke. Bøddelens ansikt, som bare skimtes i bakgrunnen, er nesten utvisket.

Hele bildets realistiske form og visuelle retorikk, fortettet til et dramatisk øyeblikksbilde, er som hentet rett ut fra Caravaggios religiøse motivverden. Denne ”barokke retorikken” viser slik til en bruk av bestemte virkemidler som har til hensikt å forsterke bildets uttrykk og innholdsmessige mening. Det samme har den konsekvente bruken av chiaroscuro-teknikken, der kontrasten mellom lys og mørke forsterker den visuelle dynamikken..

Med dette maleriet har Nerdrum benyttet 1600-tallets dramatiske virkemidler for å formidle sin versjon av en spesiell hendelse i samtiden. Men gjennom assosiasjoner til religiøse bilder, får hendelsen også noe tidløst over seg. I den forstand at offer/makt problematikken er gitt en mytisk og allmenngyldig karakter og derved løftet ut over det tidsbetingede. Dette er et fremtredende trekk ved hele Nerdrums produksjon.

Det mest ambisiøse bildet fra denne tiden er vel *Flyktninger på havet*, som er malt i 1979-80 (ill.4). Det er et samtidsorientert verk og monumentalt i formatet, det måler hele 510x337 cm. Temaet er båtflyktningene fra Vietnam.

USAs krigføring i Vietnam var den første krigen som ble nøye dokumentert av mediene og kringkastet over hele kloden. Man fikk krigens gru og elendighet servert daglig i de tusen hjem og det vokste frem en sterk avsky overfor USA, mot alle de lidelser stormakten påførte det vietnamesiske folket.

Etter vietnamkrigen var det mange sydvietnamesere som flyktet fra det nye kommunistiske styret. Mange tok fluktveien til havs, i skrøpelige og overbefolkede farkoster. De som ikke ble plukket opp av skip, ble enten overfalt av sjørøvere eller offer for havets krefter. Mange av de overlevende ble også plukket opp av norske båter og havnet her i landet. Men som Ebbestad Hansen skriver: ” fra norsk venstreside fikk de liten sympati. Mange hevdet at de som flyktet hadde profitert på samarbeidet med amerikanerne. Det var nok til at saken ble politisert og lagt død i politisk radikale kretser.”¹⁰

Maleriet *Flyktninger på havet* er Nerdrums kunstneriske reaksjon på denne menneskelige tragedien. I båtflyktningenes situasjon og skjebne kjente han igjen det tragiske temaet han stadig kom tilbake til, offerets avmakt overfor styrende og undertrykkende makter.

Han gir selv en kommentar til temaet: ”Under arbeidet med bildet utvidet perspektivet seg til en omfattende humanistisk panteisme. Det oppsto et ønske om å male hele menneskeheten i denne båten. Til slutt forekom det meg at det var en stor likkiste jeg holdt på med.”¹¹

Han betrakter selv bildet som et av sine hovedverk.

I store trekk har Nerdrum også her brukt barokkens uttrykksmåte og visuelle retorikk for å formidle et menneskelig drama. Motivisk er Gericaults *Medusas flåte*¹² inspirasjonskilden. Det store atelierbildet fremstiller de vietnamesiske båtflyktingene som på en teaterscene, med minimale referanser til tid og sted. Også dette bildet er komponert over andreaskorset. Motivet utspiller seg helt fremme i billedplanet, slik at publikum mer direkte trekkes inn i handlingen. De forskremte flyktingene er i forskjellige aldrer, og plassert omkring ut fra positur og fysisk forfatning for å oppnå størst mulig dramatisk effekt. Flåten er så nedlastet med mennesker at den nesten ikke er synlig. Det ser ut som den kan synke hvert øyeblikk.

Fargebruken er holdt i tunge, brune og svarte nyanser. En skarp, gyllen lyskilde kommer inn fra høyre og brer seg over ansikter og skikkelser. Stemningen i bildet veksler mellom håp og resignasjon. En mann med stav peker mot noe som ligger utenfor billedrammen, kanskje skimter han en båt. Men om den representerer redning er uvisst.

Nerdrum har her overført flyktingproblemet til en evig menneskekonflikt. Livet er en farefull seilas, der skjebnen er en lunefull følgesvenn.

Ved siden av 70-talets bilder med sosialt engasjement, malte Nerdrum også en rekke selvportretter og portretter av andre mennesker. Barneportretter og mor og barn bilderer var en del av denne motivkretsen. Her hentet han inspirasjon hovedsakelig fra sin nære familie. Det er en annen stemning i disse motivene enn i den øvrige billedproduksjonen. De er mer intime og har en varhet og inderlighet over seg som ikke er så fremtredene i de andre arbeidene. Det er vel også naturlig, siden det mer er den private og fortrolige sfæren han her beveger seg i.

I samme tidsrom har Nerdrum også en del andre motiver på paletten. Det dreier seg om en rekke lyse, lette sommerbilder fra Nevlunghavn, der samværet med familien er fremstilt ukomplisert og idyllisert. Det virker som om familien er det stedet hvor Nerdrum på denne tiden søker malerisk tilflukt fra samfunnsproblematikken.

Sammenfattende kan vi nå si at allerede i Nerdrums 70-tallsmalerier øyner vi spiren til de to motivkretsene han senere skulle utvikle videre. Det samfunnskritiske forvandles til sivilisasjonskritikk, mens de lyse og lette motivene fra Nevlunghavn, skifter fokus fra mødre og unger i strandkanten, til dyster skildring av mor og barn. Begge motivtypene løftes nå opp på et høyere nivå, de blir symbolske fremstillinger, der billedrommets golde og ødslige omgivelser er de samme. De to motivtypene synes å skildre den samme krisetilstanden, den samme usikkerheten med henblikk på både menneskets fremtid og kunstens fremtid.

80- og 90-tallsbilder

På 80 tallet skjer det vesentlige endringer i Nerdrums billedverden. Fra å male i et realistisk formspråk med røtter tilbake til renessansen, barokken og realismen, blir hans formspråk nå mer symbolsk ladet. Han blir også malerisk friere.

Motivmessig skjer en tilsvarende endring. Fra å omhandle mer samtidsrelaterte politiske og sosiale temaer, beveger han seg nå over til å bli mer åndelig og innadvendt, og bildene får et mer mystisk, for ikke å si sakralt preg. I så henseende overskrider han det sosiale og politiske og samler seg om en tematikk som fremhever det mytiske og symbolske.

Stemningen i bildene blir nå mye mørkere. Det samfunnskritiske blir på en måte erstattet, eller forvandlet til en altomfattende sivilisasjonskritikk. Det kritiske perspektivet løftes altså opp på et høyere nivå, der maleriene synliggjør en åndelig, sivilisasjonshistorisk krise. I bildene fra de to tiårene dukker det opp en fremtidsangst som kunstneren tematiserer på høyst forskjellige måter. Man kan si at bildene har fått et innhold der dystopien¹³ spiller hovedrollen.

I de fleste av disse bildene trer mennesket frem i en verden som virker rasert av en katastrofe, eller en atomkrig. Her er ikke bare naturen karrig og utmagret, men all sivilisasjon har også forsvunnet fra landskapet. I de bilder hvor vi møter elementer av en sivilisasjon, er det i form av moderne automatvåpen, Trolig er de der for å forsvare menneskene i en lovløs og truende virkelighet.

I disse motivene er verden og virkeligheten forvrengt til et skremmebilde. Her er det ikke mye igjen av det moderne menneskets tro på en stadig økende velferd og velstand, opplysning og

fremskritt. Alt dette er helt fraværende. Denne nye Nerdrumske billedverden synes blottet for all fremskrittstro og -optimisme.

På mange måter kan man si at Odd Nerdrum også nå er i pakt med sin samtid. Ebbestad Hansen omtaler dette ganske presist i *Fenomenet Odd Nerdrum*: ”Var 70 tallet preget av kollektivisering, politisering, marxisme, rasjonalisme, kritikk, opplysning og sosialrealisme, kom nå en dyperegående forandring karakterisert ved stikkord som høyrebølge, avideologisering, depolarisering, katastrofebevissthet, sivilisasjonskritikk, New Age, postmodernisme og mytologisering.”¹⁴

Teknologi- og sivilisasjonskritikk var sentrale temaer i tiden.¹⁵ Man hadde nå fått en grunnleggende mistro til fornuften og man henga seg til det mystiske og irrasjonelle. De store fortellingens tid var over, og alle overordnede perspektiver på mennesker og samfunn ble avvist. Dette førte også til at historiens mange fremtredelsesformer ble oppfattet som like gyldige. Derfor fantes det heller ikke noe forbud mot å la seg inspirere av fortidens stiler og uttrykksmåter.

Kunstnerisk sett representerte dette også en ny tid. ”Modernismens avvisning av historien og dyrkelsen av det stadig nye i naiv fremskrittsoptimisme, ble nå sett som en av fortidens undertrykkende kulturelle former”, skriver Ebbestad Hansen.¹⁶

Derfor kunne man i prinsippet male som man ville. Om man hentet inspirasjon fra middelalder, barokk eller 1900 tallet spilte ingen rolle, ja man kunne til og med blande ulike elementer fra forskjellige epoker og stiler i ett og samme bilde.

Slik sett skulle Odd Nerdrums bilder kunne stå på lik linje og ha samme kunstneriske verdi som et maleri av Mondrian.¹⁷ Men som før nevnt forstummet ikke kritikken mot ham. Den tok bare en annen retning, inn i det høyreradikale.

Ett bilde som innevarsler forandringen i Nerdrums billedkunst, er *Sommerdag* (ill.5), fra tidlig 80- tall. Det hører til de lyse og lette familiebildene fra strandlivet i Nevlunghavn. Men nå har det sneket seg inn en grunntone som ikke har vært der før. Selv om bildet ved første øyekast ikke skiller seg nevneverdig fra Nerdrums øvrige produksjon av dette motivet, så har en del nye elementer kommet inn.

Motivet viser voksne og barn som bader, leker og soler seg ved stranden. Bildet utstråler en varm og solfylt atmosfære, og det hviler en stille ro over mennesker og landskap. Småbølger

kruser rolig mot stranden. Bildet er malt med lyse og lette pastelltoner, og penselføringen er myk og mer antydende.

Men til forskjell fra tidligere, er bildet holdt mer i flaten, formene tenderer mot å samle seg i store plan og lysføringen er kunstig. Motivet bryter her med den realisme som Nerdrum har dyrket tidligere. Forenklingen fører med seg en dekorativ helhetsvirkning som peker utover en realistisk gjengivelse. Denne stivheten og forenklingen innevarsler en uro, et oppbrudd fra den idyllen, nærheten og umiddelbarheten han her skildrer.

Maleriet *Mann i forlatt landskap* 1983-84 (6), er et modent verk fra 80 tallet, som synliggjør de nye tendenser som nå blir rådende.

Motivet viser en naken mann som vandrer innover i et øde steinlandskap. Han beveger seg med ryggen mot oss. Mannen er plassert i høyre billeddel foran to ruvende steinblokker. Marken er gold og øde, og over ruver en stjernebelyst nattehimmel. Horisontlinjen domineres av et svinnende skumringslys, og fargeholdningen er gjennomgående mørk. Mannens nakne rygg blir belyst, fra en kilde til høyre i bildet, mens en lysstrime også kommer inn fra venstre og lyser opp kløften mellom steinene.

Motivet er bygget opp av store, enkle former. Gjennom denne forenklingen og nærmest unaturlige lysføringen, får motivet et preg av overvirkelighet. Helheten gir allikevel et fortettet billedmessig uttrykk for isolasjon, angst og fremmedgjorthet.

Ebbestad Hansen kaller denne nye motivtypen hos Nerdrum for *sjelelandskap*, eller *alenelandskap*.¹⁸

På en måte er Nerdrums nye malerier en slags fantasivisjoner, men man kan også kalle dem erindringsbilder. Her er det nokså nærliggende å trekke paralleller til Munch og hans symbolisme. ”Jeg maler ikke det jeg ser, men det jeg så”¹⁹, uttaler han på 1890-tallet. Det samme kan sies om Nerdrums 1980-talls bilder. De er nærmest materialiserte erindringsbilder, som sakte, men sikkert også befri ham fra de kunsthistoriske forbilder han tidligere hadde vært så bundet av, både hva gjelder det formale og det innholdsmessige. Det er malerier som nå primært synes å gi uttrykk for en sinnstilstand, eller en sjeletilstand.

Disse nye bildene fra 80-tallet tolker Ebbestad Hansen, som en tilbaketrekning fra det store samfunnsengasjementet og en orientering innover mot seg selv og sin egen kunstneriske situasjon. Nerdrum lager seg her sitt eget mytiske univers, hevder han, der kunstneren fritt og uavhengig kan skape sin kunst basert på eksistensiell erfaring.

”Men i sammenbruddet (modernismens sammenbrudd) ble fremmedgjøringen radikalisert til et ønske om isolasjon og et omfattende ubehag ved sivilisasjonen. Resultatet ble derfor tilbaketrekning til en egen mytisk verden. Dreiningen førte til en inderliggjørelse i den forstand at Nerdrum nå konsentrerte seg om temaer knyttet til egen eksistensiell situasjon og til evige temaer som undergang, død og nytt liv.”²⁰

Her har Ebbestad Hansen og jeg nokså forskjellige tolkninger av den endringen som dukker opp i Nerdrums billedverden. Etter mitt skjønn dreier det seg ikke om inderliggjøring og tilbaketrekning, men snarere om en radikalisering av samfunnskritikken i retning av sivilisasjonskritikk.

Nerdrum maner nå frem det jeg vil betegne som en selvkonstruert, eller mer presist en selvskapt mytisk billedverden. Selv om mye av symbolbruken i bildene har sin rot i historiske myter og arketyper, så fremtrer Nerdrums billedverden som et eget moderne univers, der symbolbruken er satt inn i nye sammenhenger og er tillagt ny betydning. Denne selvkonstruerte mytiske verdenen, som Nerdrum nå tilstreber å gi et visuelt uttrykk for, er derfor vanskelig å tolke. Den har ikke noen klare referanser i verken historien, eller en ytre virkelighet. Den synes helt ut å være basert på egne visjoner. Det har da også kommet mange ulike tolkninger fra forskjellig hold. Noen er basert på Nerdrums egne uttalelser, andre har prøvd å se motivene i sammenheng med historiske myter og sagn. Andre igjen tar utgangspunkt i Freud og psykoanalysen, eller Jungs arketyper.²¹

Postmodernistisk tematikk?

Maleriet *Jernloven* 1983-84 (ill.7), viser oss et motiv som åpner for mangetydighet i tolkningsspørsmålet.

Bildet viser vi ruvende, nakne menn som står vendt mot hverandre i et øde landskap. De er plassert helt fremme i billedplanet, der vi i bakgrunnen skimter en tredje mann. Denne er trolig på vei vekk fra handlingen og mot den uendelig fjerne horisonten.

Mannen til venstre holder en stokk over ryggen, klar til å slå. Mens mannen til høyre står nærmest apatisk og holder hendene beskyttende over hodet. Den vandrende mannen med ryggen til, ser ut som han flykter fra den voldelige scenen bak seg.

Betrakter vi landskapet viser det ingen tegn til bebyggelse, eller annen menneskelig tilstedeværelse. Det golde, øde landskap brer seg helt ut til horisonten, der land glir over i hav og himmel.

Gjennomgående er fargebruken holdt i nyanser av brunt og sort. Et intenst, gyllent lys brer seg over figurene og gjentaes i bakgrunnens solnedgang. Men verken fargebruken, lysføringen eller aktørene forteller oss hva bildet handler om. Heller ikke tittelen gir oss noen klare holdepunkter, den er flertydig og merkelig. Særlig fordi vi ikke vet hvilken lov den henviser til. Allikevel viser motivet oss at her utspiller det seg en voldelig scene, i tillegg at en lov effektueres. Følgelig handler det om en avstraffelse, der makt og avmakt er en del av grunnstemningen. Siden kroppene er nakne virker også avstraffelsen mer basal, som om vi befinner oss i en urtid der forholdet mellom lovbrudd og straff følger en primitiv logikk. Det golde og øde landskapet understreker denne logikken.

Jan Åke Petterson oppfatter dette bildet som et uttrykk for ”et liv styrt av naturnødvendighetens lover”²² Han tolker hele Nerdrums produksjon på 80- og 90-tallet som kunstnerens ønske om å bringe mennesket tilbake til naturtilstanden, og fri fra sivilisasjonens svøpe. ”Nerdrum fratrar mennesket det eneste som holder oss igjen i sivilisasjonen, nemlig selvbevisstheten. *Jernloven* blir da en lov som sier at den opprinnelige enheten – naturtilstanden – ikke kan realiseres med mindre vi taper vår nåværende bevissthetsform.”²³ Petterson tolker her tydeligvis Nerdrums bilder i tråd med postmodernistisk tenkning, der fremskrittstroen blir torpedert, opplysningen forkastet og individet jakter på den totale frihet. Petterson hevder at Nerdrums motiver er uttrykk for et ideal om mennesket som rent naturvesen. Nerdrums idealmenneske er før fornuft, selvbevissthet og moralsk tenkning har blitt en historisk realitet. Petterson mener at bildene er uttrykk for individets totale frigjøring fra alle former for sivilisasjon, og at de samtidig formidler en idealisering av det førhistoriske mennesket. Om landskapene sier han – ”det er en verden, som i motsetning til vår egen, utelukkende er fylt av håp, for naturen er ikke lenger menneskets motstander – den er menneskets håp.”²⁴

I og for seg er dette et greit tolkningsperspektiv, men etter mitt skjønn noe innsnevret og skjævt i forhold til hva bildene utsier. Mitt inntykk er at Petterson også i for stor grad bygger på utsagn fra Nerdrum selv, noe som ofte ikke er en god kilde, snarere en feilkilde. Til forskjell fra de fleste av samtidens kritikere har Petterson allikevel en positiv innstilling til Nerdrums billedverden.

Om det virkelig er naturtilstanden Nerdrum søker, er høyst diskutabelt. Ut fra Nerdrums bilder virker det mer som han søker fotfeste i noe helt annet. Han prøver å forankre seg i den førmoderne humanismen, for ut fra dette grunnlaget å kunne skildre sin egen samtid. Mitt inntrykk er at han prøver å utsi noe vesentlig, ikke om naturtilstanden, men om det moderne menneskets mentale og sjelelige tilstand i en profanisert og gjennomrasjonalisert virkelighet. Nærmere bestemt om en åndelig tilstand, der sinnet, sansene og vårt livsmiljø har forvitret. Etter mitt skjønn speiler Nerdrums bilder en moderne krisetilstand, der den menneskelige tilværelsen er blitt utarmet på grunn av manglende medfølelse og omtanke. Og at vi har havnet i en instrumentalisert virkelighet som ikke gir rom for åndelige impulser.

Det er altså ikke lenger konkrete konsekvenser av samfunnets overgrep og urett Nerdrum nå skildrer, men den indre, sjelelige fattigdommen, angsten og galskapen hos det moderne mennesket. Dette formidler han i et mytisk, symbolsk formspråk, der mennesker og landskap fremstår som metaforer for en sjelelig og mental krisetilstand. Etter min mening er det denne krisetilstanden Nerdrum synliggjør. Og det er ingen naturtilstand. Tvert i mot. I disse maleriene overskrider Nerdrum den postmodernistiske hengemyren, ved konsekvent å beskrive og kritisere den åndelige krisen i det moderne, og det postmoderne. Det forutsetter et ståsted der en åndelig og kulturell tradisjon legger premissene, og ikke en diffus naturlengsel, eller en postmodernistisk relativisme.

Denne innfallsvinkelen til Nerdrums kunst gir en radikalt, annerledes tolkning enn Pettersons ”tilbake til naturen”-perspektiv. Den er allikevel ikke entydig positiv. Den rommer både pessimisme, men også et spirende håp for mennesket og dets fremtid.

Maleriet *Solen vender tilbake*, 1986 (ill.8), har i utgangspunktet en tilsynelatende oppløftende tittel. Motivet fremstiller tre kvinner som lener seg på en klippe. De er plassert høyt, omtrent som de skulle befinne seg oppe i atmosfæren, der man ser ned på en nesten surrealistisk skyformasjon. En diffus og sugende avgrunn brer seg ut under dem.

Gjennomgående er fargene holdt i ulmende brun/gule nyanser, mens den sorte forgrunnen reiser seg i en skarp kontrast.

De to fremste kvinnene er nærmest identiske. Den tredje er mer tilbaketrukket, men støtter seg på den ene ”tvillingen”. Hver av dem strekker armene ut mot et intenst lys, som kommer fra en kilde vi ikke ser. Øynene er vidt oppsperrt og stirrer blindt mot det skarpe lyset. At de stirrer blindt må tas bokstavelig, kvinnene har nemlig ikke pupiller, men bare en melkehvit

hinne som dekker øyeeplet. Deres ansiktsuttrykk har en ekstatiske utstråling, som om de enten er i en religiøs henrykkelse eller befinner seg på grensen til galskap.

Både Ebbestad Hansen og Petterson tolker dette bildet i positiv retning. Petterson oppfatter motivet som uttrykk for den livskraft solen fyller kvinnene med. Solen symboliserer kilden til den nye naturtilstanden som skal overta etter sivilisasjonens fall.²⁵ En lignende tolkning har Ebbestad Hansen. Han ser solen som et symbol for nytt liv og forvandling.²⁶

I henhold til min beskrivelse og mitt perspektiv er denne optimismen ikke særlig fremtredene. Etter min mening har bildet som helhet en uvirkelig og urovekkende atmosfære. Den ulmende fargebruken, sammen med den dype avgrunnen, peker i den retningen. Kvinnenes ekstatiske attityde, og deres nærmest svevende tilstand uten bakkekontakt, forsterker dette. Det samme gjør de blinde øynene, som ikke kan se lyset. Derfor har ikke sollyset her noen oppklarende funksjonen. Tvert imot tydeliggjør det kvinnenes handikap, at de er blinde for sin egen tragiske eksistens i verden.

Derfor er det på sin plass å spørre om hvilken sol Nerdrum har fremstilt. Er det den livgivende, eller den destruktive? For Ikaros' hybris, var det å komme for nær solen, belemret med straff og undergang.²⁷ I Nerdrums maleri er det ikke noen hybris inne i bildet. Disse kvinnene er hinsides en slik bevissthet. De har ingen forståelse for sin situasjon, eller at solen vender tilbake. De uttrykker bare en blind eksaltasjon, derfor også en blind uvitenhet som ikke kan håndtere deres desperate livssituasjon. Solens tilbakekomst og intense lys er dermed ikke en forvandling til nytt liv, den er tvert imot en iskald hete som brenner opp den siste rest av sjelelig og åndelig bevissthet.

Etter det jeg kan forstå bør man ikke alltid oppfatte titlene realistisk. Det kan stenge for, eller også styre en nøktern tolkning av motivet. Tar man derimot utgangspunktet i motivet, og lar seg lede av det man ser, bør man kanskje også oppfatte titlene symbolsk. Titlene kan nemlig ha en annen betydning enn det som umiddelbart ligger i ordene, eller det kan skapes en tankevekkende kontrast mellom tittel og motiv.

En kunstner som Munch spilte nettopp på denne tvetydigheten mellom bilde og tittel. Han ga ofte bildene prosaiske, nøkterne og realistiske titler, mens motivet handlet om noe helt annet. *Aften på Karl Johan*²⁸ er en slik billedtittel, men bildets tema og innhold dreier seg om noe ganske annet enn en aftentur på Karl Johan. Motivets er en symbolsk skildring, mens tittelen sier noe helt annet.

Man kan også si at den isolasjon, angst og fremmedgjorthet som preger Munchs bilder på 1890 tallet, blir akkumulert i Nerdrums 1980- og 90-talls bilder. De er begge kunstnere som maler tidens bilder ut fra en indre personlig erfaring. Symbolismen blir da for begge den uttrykksformen som best egner seg for å materialisere den indre sjelige tilstanden.

En mørkstemt billedverden

Utover på 1980- og 90-tallet blir Nerdrums billedverden stadig mørkere og mer bisarr. I boken *Historieforteller og selvavslører* forklarer Jan Åke Petterson denne stadig dystre utviklingen ut fra vanskelige, private forhold. ”Den voldsomme uroen som hersket i Nerdrums liv på denne tiden, og hans store behov for å uttrykke den i bilder, nedfelte seg tilslutt også i hans intensjonserklæringer.”²⁹

Å tolke Nerdrums bilder i denne tiden ut fra personlige og privat vanskeligheter, synes jeg er problematisk og tidvis irrelevant. Det blir noe av det samme som at Hertervigs³⁰ særegne landskaper tolkes ut fra hans sinnssykdom. Vinklingen er psykologiserende og nedvurderer den kunstneriske integriteten. For det er mer sannsynlig at Nerdrum maler disse bildene på tross av sin private situasjon, enn på grunn av den. Hvilket innebærer at den private situasjonen snarere blir en drivkraft for hans kunstneriske ambisjoner, enn en speiling av hans traurige privatliv.

Derfor mener jeg det er faglig mer riktig å se den konsekvente dysterheten i maleriene som Nerdrums reaksjon på samtiden. Konsentrasjonen om samtiden er jo også et gjennomgående trekk ved hans produksjon, selv om han beveger seg på ulike nivåer. Det tragiske menneskesynet Nerdrum nå fremstiller, blottstiller en tid der alle illusjoner er brutt ned. Samfunnet er blitt gjennomrasjonalisert, med høyteknologi, data og økonomiske kalkyler som de styrende faktorene i samfunnet. Enkeltmennesket mister politisk innflytelse, og samfunnet blir mer og mer uoversiktlig. Mellommenneskelige forhold instrumentaliseres og pulveriseres, slik også grunnleggende familierelasjoner går i oppløsning.

I en verden der de menneskelige båndene slik går i oppløsning, blir kynisme, ironi og selvhvedelse de adferdsformer individet eksponerer seg gjennom. Ord som moral, forpliktelse og omsorg er ikke lenger gangbar mynt.

Disse oppløsningstendensene ser vi også innen samtidskunsten. Nå er alt tillatt. Kunnskap og håndverksmessige ferdigheter blir ironisert bort til fordel for teoretiseringer og metakunst.

Nerdrums kunstnerideal står fjernere fra samtidens kunstliv enn noen gang.

Allikevel er han fullt klar over den kunstneriske og samfunnsmessige tiden han befinner seg i. Han er på ingen måte en dyrker av den tidstypiske, altomfattende kunstneriske friheten. Dette vitner da også hans formspråk om. Han flykter heller ikke ”tilbake til naturen”, eller inn i en privat sfære.

Tvert imot prøver Nerdrum, i et symbolsk formspråk, å utsi noe om menneskets åndelige situasjon i en rasjonell og gjennomadministrert tilværelse. Bildene viser mentale tilstander der ensomhet, angst, redsel og isolasjon dominerer handlingen. I flere av motivene glir denne dystre tilstanden over i noe som ligner sinnssykdom eller ren galskap. Fordi gamle verdier og sosiale forankringer er i full oppløsning, flyter individet rundt i et åndelig vakuum det ikke makter å bære. Apati og galskap er de to ytterpunktene sinnet beveger seg mellom.

For Nerdrum påligger det en kunstnerisk forpliktelse til å skildre de konsekvenser som samtidens raserte idealer utøver på menneskesinnet.

Harald Flors anmeldelse i Dagbladet 30-9-1990, er i denne sammenheng interessant. Han sammenligner her Nerdrum med Francis Bacon. ”Denne parallellen føles relevant, også fordi det tragiske menneskesyn de begge formidler ikke har kvalt deres kreative evner. I dette ligger en evne til motstand, som også gjør inntrykk på den som fortsatt ikke kan leve uten håpet til humanismens fortsatte eksistens.”

I Nerdrums selvportrett fra 1991-3, *Selvportrett med halvlukkede øyne* (ill.9), fornemmer vi det nærmest uutholdelige ved tiden og den kunstnerrollen han har påtatt seg. Han har fremstilt seg selv som den lidende kunstner, som, om enn motvillig, må stirre fanden i hvitøyet.

Maleriet *Isola* (ill.10), fra 1987, er i flere henseender beslektet med *Solen vender tilbake*. Motivet fremstiller en ung kvinne, som er avbildet fra brystpartiet og oppover. Hun står i trekvart profil, vendt mot høyre, og er plassert nesten midt i bildet. Bakgrunnen er en lysende, blå himmel der noen merkelige, dottaktige skyer svever rundt henne. Kvinnens ansikt er badet i et nærmest klinisk sollylys. Himmelenes kjølige blåtoner gjentaes i hetten og klesdrakten, men også i de blinde øynene. Parallellen til maleriet *Solen vender tilbake*, er åpenbar. Hennes oppsperrede øyne stirrer blindt mot lyset, men ansiktsuttrykket er lukket og fraværende. *Isola* betyr på latin øy, noe som er avgrenset og skilt fra et fastland.

Slik den blinde kvinnen er fremstilt, blir isolasjonen altomfattende. Det sterke sollyset utvisker, for ikke å si brenner vekk alle tegn til åndelig og sjelelig virksomhet. Med sine

blinde øyne er hun ikke engang tilstede i seg selv. Det formålsløse og åndsforlatte uttrykket i kvinnens ansikt, blir forsterket av de surrealistiske skydottene som svever rundt.

En skrue, en bolt eller en nøkkel står ut fra hjerteregeionen på kvinnen. Den er et mangetydig element som ikke så lett lar seg forklare, eller tolke. Men den er samtidig med på å forsterke det gåtefulle og absurde.

Uansett virker kvinnen nærmest lobotomert, som om hun er fratatt all åndelig og sjelelig virksomhet. Man kan si at tematikken fra *Solen vender tilbake* er blitt akkumulert, der det kalde sollyset ikke varmer, men nediser og ødelegger.

En variant av samme problematikk og motivtype finner vi også i *Idiota* (ill.11), fra 1990.

Denne grunnstemningen av fravær, isolasjon, angst og apati gjentaes i en rekke bilder utover på 80- og 90-tallet. Ofte fremstilles skikkelsene døde, eller sovende på bakken, i skinnfeller som ligner kokonger. Et anskuelig eksempel er her *Sovende tvillinger* fra 1987 (ill.12). De ligger som om de er døde, i koma, eller i en dvaletilstand, Begge er fullstendig lukket inne, både fysisk og psykisk. Samtidig virker de også utsatte og sårbare, der de ligger ubeskyttet på den golde marken.

I *Sole morte* fra 1987 (ill.13), ligger en mann på kne med ansiktet ned i en vanndam. Han er krøllet sammen i en fosterstilling, en positur som blir gjentatt i skyen over ham. Motivet har to lyskilder, den ulmende gul/orange himmelen setter skyen i skarp kontrast, mens mennesket på bakken blir opplyst fra en kilde til høyre. Om mannen er syk, død, eller er i ferd med å begå selvmord, er det vanskelig å avgjøre. Men dødens utgang er uansett en ensom ting som kun bevitnes av naturens stumme og lite deltagende tilstedeværelse.

I *Sangere* fra 1987/89 (ill.14), har sinnet bikket over i ren galskap. Tre identiske skikkelser står midtstilt i motivet. Bakgrunnen med sine fem fjell danner også en liknende symmetri. Her er også himmelen gul/orange og ulmende. Skikkelsenes overkropp er svøpt inn en skinnfell, slik at armene ligger skjult. Det ser nesten ut som om de har fått tvangstrøyer på. Ansiktene er fordreid i et skingrende skrik og de lange bena og den forvridde, spastiske stillingen uttrykker en slags besettelse, eller en form for galskap. I denne tilstanden virker de nærmest som vektløse, som om sanseløsheten får dem til å sveve over bakken.

Tittelen er her tvetydig, skjønt den er vel mer gåtefull, men den kan også være ironisk For i musikalsk forstand virker motivet mer som en hymne til galskapen, enn et lite kor i melodisk

begeistring. Motivets midtstilte karakter gir også visse assosiasjoner til ikontradisjonen og dens sakrale innhold.

I *Morgengry* (ill.15) fra 1990, ser vi de samme eiendommelig skikkelsene, men her sitter de på bakken og gaper opp mot himmelen. Den nakne underkroppen, med de samme krampeaktig spente føttene, står i kontrast til den mørke tvangstrøyeaktige skinnfellen. Om de synger, roper eller skriker er ikke så lett å si, men det er noe sinnsykt over skikkelsene og situasjonen. En tilstand som forsterkes av de kommalignende og surrealistiske skyformasjonene.

Utover på 90-tallet akkumulerer denne mørke og absurde symbolverdenen.

I bilde etter bilde ser vi en forunderlig og bisarr verden der mennesket synes å være hinsides fornuft. Menneskene virrer ørkesløse rundt i galskap og apati, mens de surrealistiske innslagene understreker det irrasjonelle og psykisk forstyrrede. Stemningen er mørk og dyster. Jorden er fremstilt med en tung, mørk stofflighet, mens naturen og landskapene er øde og utarmede. Her er det ikke mye som vil spire eller vokse, verken som grøde for kroppen, eller glede til sinnet. Gjennomgående er bildene symbolske uttrykk for en mental krisetilstand i det moderne menneske og den moderne sivilisasjonen.

I maleriet *Døende par* (ill.16), fra 1993, ligger en mann og en kvinne utstrakt på bakken. Motivet domineres av den mørke og tunge jorden. En horisontlinje er plassert helt øverst i bildet. Begge skikkelsene er nakne. Kroppene er krampeaktig spente, mens ansiktene er himmelvendte i et slags dødsgrin. Det absurde i situasjonen er at mannen har erigert penis. I denne situasjonen virker ikke den erotiske livskraften å være særlig fruktbar og meningsfull. Tvert i mot. Ereksjonen blir allikevel en slags siste rest av de opprinnelige livskrefter, som like før dødens hvile eksponerer seg i en vital protest.

Døden blir et stadig mer viktig tema i Odd Nerdrums bilder. Maleriene *Mann med hestehode*, *Far finner sin sønn*, *Døende par*, *Sovende par*, *Mann med kvinnehode*, *Pike med sommerfugl*, demonstrerer her en slik dyster tematikk. Både døden som forløsning, men også som tilintetgjørelse, er perspektiver som stadig fletter seg i hverandre hos Nerdrum. Hans motiver kretser kontinuerlig om det skadede, men også det ødelagte sinn, - i dypere forstand om det finnes noen fremtid for arten homo sapiens. Og om kunsten kan være en veiviser.

KAPITTEL 3

Mor og barn

Mor og barnmotivet

En påfallende stor del av Nerdrums motivkrets dreier seg om mor og barn bilder. Disse har et annet uttrykk enn i billedproduksjonen for øvrig. De bærer større preg av medfølelse og omsorg og er ikke i samme grad gjennomsyret av dysterhet og svartsinn.

Den interessen Nerdrum har hatt for mor og barn fremstillinger, har ikke gjort det lettere for ham å få kunstnerisk akseptasjon. Sett ut fra samtidens radikale kvinnekamp og feminisme, lå det nærmest i kortene at han ville bli oppfattet som en reaksjonær kunstner. Å male mor med barn motiver var ensbetydende med et forgangent kvinnesyn og et hinder for likestillingstanken. Dermed fikk motstanderne av Nerdrums kunst nok et skyts å sette inn. Galleristen Bjørn Li har formulert en slik tenkt kritikk i *Temaer*, der han dikter opp en akademiker som reagerer på en bokutgivelse av Nerdrums bilder.

”Jeg har sett mye, men dette er ille. Såpass kan jeg si etter bare å ha bladd i boken. Fullstendig på tvers av tiden! Patetisk og reaksjonært!..... Og for et kvinnesyn! Her finner du alle klisjeene, kvinnen som mor, mor og mor. Rene melkemaskiner.”¹

At Nerdrum hardnakket malte et av den vestlige kunsthistoriens mest velbrukte motiver, var som en rød klut i øynene på datidens feminister, radikalere og likestillingsforkjempere. Å fremstille kvinnen som mor, og til og med opphøye dette i kunsten, var kjønnsfascistisk og helt i tråd med kvinnehateren Otto Weiningers (1880-1903) reaksjonære synspunkter i boken *Kjønn og karakter*.²

Men Nerdrums grunner for å ta opp dette motivet stikker nok dypere enn som så, og har lite med datidens kjønnskamp å gjøre.

Hermafroditt og tvillinger

For å komme tettere inn på bakgrunnen for en slik tematikk kan det være nyttig å trekke frem et av hans spesielle selvportretter, nemlig der han fremstiller seg selv som hermafroditt³, *Hermafroditt* (ill.17), 1965. Hermafroditten er senere laget i flere versjoner, men i dette maleriet er det Nerdrum selv som er den androgyne figuren. For øvrig er jeg enig i Pettersons beskrivelse av motivet, at det er utformet som en kombinasjon av Edvard Munchs *Madonna*⁴ og Michelangelos *Døende slave*.⁵

I første omgang virker selvportrettet pompøst og selvforherligende. Han har skildret seg selv i en muskuløs og ekshibisjonistisk positur som nesten virker frastøtende.

Men her må vi huske på at Nerdrum står i en kunstnerisk tradisjon der menneskekroppen ikke bare er objekt for malerisk virtuositet og selvforherligelse, men også er bærer av åndelige og mytiske betydninger. Allerede de greske billedhuggerne i antikken anskueliggjorde mytenes guder og gudinner ved å bruke det menneskelige legemet. Den samme interessen for kroppen som uttrykk for kroppens idealitet og mytiske betydningspotensiale, finner vi også senere i kunstens historie. Ikke minst blant renessansens malere og skulptører. Det er på samme måte Nerdrum bruker kroppen, og i dette tilfellet sin egen kropp, til å formidle en kunstnerisk mening i malerisk form. Men i selvportrett som hermafroditt ligger det også noe mer enn tradisjoner og estetisk innsikt, motivet røper etter min mening også noe vesentlig om kunsten og kreativitetens egenart.

Etter min oppfatning handler Nerdrums hermafroditt-motiv om to ting, om den kjønnslige enhet av det mannlige og det kvinnelige, og om skapelse gjennom denne enhet. Det peker i retning av det som utgjør temaet i dette kapitlet, nemlig mor og barn problematikken. I utvidet forstand dreier det seg om skapende tilblivelse, at nytt liv blir til og ånden forvandles til verk. Mens hermafroditten er en metafor for enhet og skapelse, er mor og barn-motivet et bilde på forening og fødsel. Sagt på en annen måte så dreier det seg om inkarnasjonen, om livets tilblivelse i kjøtt og blod, og kunstens forvandling til bilde, eller mer presist, om en åndelig dimensjon som blir formet og formidlet i et bilde.

I den greske myten er Hermafroditos sønn av Hermes og Afrodite, en forening av det mannlige (fornuft) og det kvinnelige (sanselighet). I antikken ble hermafroditten oppfattet som legemliggjøring av naturens gjenforente prinsipper.⁶ Der har altså skjedd en splittelse mellom kjønnene, som trengs å leges.

I Nerdrums selvportrett er Hermafroditos, kroppslig sett, helt og holdent fremstilt som mann. Kunstneren har da her også lagt vekt på det overdimensjonerte mannlige. Men det feminine trekket kommer allikevel til uttrykk gjennom kroppsholdningen og posituren. Selv om motivet kan tolkes på flere måter, har det i min fremstilling gitt god mening å se Nerdrums *Hermafroditt* som en enhet mellom det mannlige og det kvinnelige, mellom følelse og fornuft. Et lignende perspektiv har jeg funnet i Pettersons bok *Historieforteller og selvavslører*.⁷ Figuren er fremstilt stående i contrapposto, stor og muskuløs som i tradisjonen fra den greske hellenismen. Men det tilbakelente hodet og armenes overgivende bevegelser bakover, bringer tanken til maleriet *Madonna* av Edvard Munch. Munchs *Madonna* er i ettertid blitt stående

som symbol, eller et ikon for det spesifikt kvinnelige.⁸ Men kvinnen ikke bare som bærer og skaper av nytt liv, hun er også et symbol på det ”annet kjønn”, - på en spesifikk forskjell i relasjonen mellom kvinne og mann. Det er en relasjon Munch var særlig opptatt av i en tidlig fase av sitt kunstneriske virke, og som Nerdrum tar opp og utvikler videre. Men Nerdrum legger ikke vekten på motsetningsforholdet mellom kjønnene, slik Munch gjorde. Han fremhever i stedet relasjonens enhetskarakter og dens mulighet for å skape nytt liv. Det er her mor og barnmotivet blir viktig. Det synliggjør enheten og det skapende – i livet som i kunsten. Nerdrums maleri av hermafroditten anskueliggjør nettopp denne kjønnslige enheten, dermed også de to grunnleggende sidene ved det å være kunstner, nemlig det kvinnelige og det mannlige. Hermafroditten tematiserer derfor også vilkårene for det å være skapende kunstner.

Ut fra mitt perspektiv prøver altså Nerdrum her å si noe om selve kunstnerens oppgave i dette maleriet, at han er en fødselshjelper for kunsten, samt det spesifikt menneskelige. På et annet nivå sier han også at kunsten i sitt vesen springer ut av så vel intellekt og fornuft som kroppslighet og sanselighet. Også på det punkt dreier det seg om en kritikk av det moderne samfunnets rasjonelle ensidighet og instrumentelle fornuft. Den kvinnekampen og frigjøringen som fant sted på 60 og 70-tallet, hadde på mange måter gjort kvinnen til mann, og mannen til kvinne. Det ble skapt en kjønnslig uklarhet, der ingen av kjønnene fant sin plass i et harmonisk samspill på basis av en spesifikk identitet. Dette representerer en utvikling og tilstand som er ganske annerledes enn det vi finner i Munchs malerier. Den er også vesensforskjellig fra Nerdrums perspektiv på kjønnene. Uten at han dermed applaudere det sene 1800-talls kvinneangst og kvinneforakt. Hos ham er det enheten og det skapende som er i fokus.

I boken *Historieforteller og selvavslører*, skriver Petterson: ”Et av uttrykkene for dette enhetssynet var den tvekjønnede androgynen, eller hermafroditten, som Nerdrum nå tok i bruk for å anskueliggjøre den kvinnelige anima i sin psyke, og derved seg selv som et ”helt” menneske.”⁹

Den dype splittelsen Nerdrum opplever i vår moderne, vestlige sivilisasjon anskueliggjør han på forskjellige måter. I en dialog han kaller Karyatiden beskriver han denne tilstanden på følgende vis: ”Adam og Eva var tvillinger – det er sant. Men Gud orket ikke se så mye lykke. Derfor gjorde han dem til mann og kvinne... Og så jaget han dem ut av paradiset.”¹⁰

Tross dette markante behovet for enhet, maler Nerdrum ut over på 90-tallet allikevel en rekke motiver som dreier seg om kampen mellom mann og kvinne. Det er en kamp med stor dramatik, der begge kjønn er kommet ut av likevekt. Bildene fokuserer på det voldsomme og aggressive, og kampen går på livet løs. Kjønnssfrustrasjon og identitetforvirring utfolder seg i et voldelig inferno, der hatet til den annen er grenseløst og selvutslettende.

Det er vanlig å se denne motivkretsen ut fra Nerdrums private og vanskelige forhold på denne tiden.¹¹ Etter min mening representerer dette en avsporing, der en psykologiserende vinkling styrer billedanalysen og dermed innsnevrer tolkningsmulighetene. Ut fra mitt perspektiv finner jeg det mer nærliggende å tolke maleriene på bakgrunn av Nerdrums oppfattelse av sin samtids åndelig tilstand.

Nerdrums mange malerier, der tvillingpar og hermafroditter blir tematisert, bør derfor sees i forhold til den splittethet som det moderne mennesket befinner seg i. Tvillingene og hermafroditter blir her symboler for den ideale enheten, for den fullkomne foreningen, før syndefallet. Perspektivet er utopisk, mens utgangsposisjonen og horisonten er preget av pessimisme.

Ut fra en slik synsvinkel inngår mor og barn motivene som det feminine prinsippet i et heller mørkt og dystert maskulint billedunivers.

Om det oppstår noen forening i Nerdrums billedunivers av det feminine og det maskuline er vel diskutabelt. Det meste av Nerdrums produksjon er gjennomgående preget av splittelsen, men til forskjell fra Munch viser han allikevel en vilje til å nærme seg splittelsens problem. Mor og barnmotivene har derfor en bakgrunn i en større og dypere problematikk, som gjør dem interessante i forståelsen av hele Nerdrums kunstneriske produksjon.

Mor og barnmotivet på 70-tallet

Ved siden av de sosialt engasjerte bildene på 70-tallet, malte Nerdrum også en rekke selvportretter og portretter av andre mennesker. Barneportretter, samt mor og barnbilder var en del av denne motivkretsen. Her hentet han inspirasjon hovedsakelig fra sin nære familie. Det er en annen stemning i disse motivene enn i den øvrige billedproduksjonen. De er mer intime og har en varhet og inderlighet over seg som ikke er så fremtredene i det øvrige billedmaterialet. Det er vel også naturlig, siden det mer er den private sfæren han her beveger

seg i. Men disse tidlige mor og barn motivene har allerede elementer i seg som peker frem mot 80- og 90-tallets mor og barn fremstillinger. Allikevel fremstår de mer som portretter i en borgerlig tradisjon.

Så tidlig som på 70-tallet ser vi altså spiren til de to motivtypene som Nerdrum senere skulle utvikle til et symbolladet maleri. På den ene siden en mørk og samfunnskritisk billedverden, på den annen en mor og barn-tematikk i symbolsk tapning. Sistnevnte konsentrert om gjenforening av en tapt enhet, der barnet står for håpet om en ny fremtid. I overført betydning, og det er mitt poeng, handler de også om kunsten og det beåndede verk. Mor og barn blir et symbol for de livsbejænde krefter i verden, samtidig som de også er en metafor for den kunstnerisk skapende virksomheten.

Gravid kvinne (ill.18) fra 1977, er et portrett av hans daværende kone Cecilie. Bildet fremstiller en høygravid kvinne i en dyprød kjole. Uten definerte omgivelser trer hun frem fra et dypt mørke. En lyskilde fra høyre lyser opp ansiktet og hendene som omsorgsfullt hviler over den gravide magen. Kvinnen virker verken glad eller trist. Hun står med lett bøyd hode og et innadvendt blikk. Hun er i en tilstand som overskrider det subjektive jeget. Det er som om hun er i selve graviditeten med både kropp og sinn. Det er noe mystisk og fraværende ved henne, som om hun selv er blitt en del av livets tilblivelse og mysterium. Derfor blir dette bildet også noe mer enn et portrett. Mor og barn er ennå ikke blitt adskilt, de lever i en fullkommen symbiose. Stemningen i hele motivet gjennomstrømmes av det gåtefulle ved livets opprinnelse.

I maleriet *Ettårsdagen* (ill.19), 1978-79, har barnet kommet til verden. Motivet er et klassisk mor og barn portrett, der moren sitter med barnet på fanget. Selv om bakgrunnen er mørk, skimter man allikevel at de sitter i et materialisert rom.

Lysføringen kommer nå inn fra venstre og lyser opp barnet og kvinnens hender. Kvinnens kropp er sterkt nedtonet. Hun sitter i mørket og glir nærmest i ett med bakgrunnen, mens barnet, med sin røde kjole, trer frem som en kontrast til de mørke omgivelsene. Begges blikk er rettet mot venstre der moren holder en rangle foran barnet. Ranglen minner nærmest om en kalk, og kan bringe tankene hen til religiøse relikvier.

Som i *Gravid kvinne* er det kvinnens omsorgsfulle hender som er bildets blikkfang. I dette tilfellet høyre hånd som holder ømt og beskyttende om barnet.

Selv om det ikke er påtagelig, så har bildet allikevel en stemning over seg som bringer tankene mot religiøse fremstillinger av madonnaer med barn. Dette kommer til syne gjennom det høytidstemte i situasjonen, i det gammelmesterlige formspråket, og den nesten magiske modelleringen av billedrommet i lyse og mørke partier.

Maleriet *Kvinne med barn* (ill.20), fra 1978, kan i liten grad sees som et portrett i den borgerlige tradisjonen. Tematiseringen peker fremover mot Nerdrums 80-talls maleri. Moren og barnet trer her frem fra et stummende mørke. Motivet er nå malt mer uttrykksfullt og ekspressivt enn det som var vanlig i den sosialrealistiske perioden. Kvinnen holder et barn i armene, kledd i noe som ligner en dåpskjole. Kvinnens kropp er skjult av dåpskjolen, og bare øvre del av ansiktet er synlig. Barnet er skildret med ryggen mot oss, der det klamrer seg rundt kvinnens hals. Lysets midtpunkt faller nok en gang på kvinnens hender, som i stor inderlighet omfavner barnet. Om kvinnen er barnets mor vites ikke. Ved første øyekast ser hun for gammel ut, men hun kan også være så emosjonelt preget av det nye livet at hennes trekk blir forvandlet. Slik kvinnen omfavner barnet virker situasjonen foruroligende, på grensen til det desperate. Hennes måte å holde barnet på, i noe som ligner et krampaktig grep, har uten tvil med beskyttelse å gjøre. Om en grenseløs trang til å skjerme det spirende livet.

Mor og barn bildene fra 70-tallet vitner om en gradvis endring mot en mer symbolsk tematisering, samt en dystre atmosfære, der begge elementer innevarsler et skifte fra samfunnskritikk til sivilisasjonskritikk.

Mor og barnmotivet på 80-tallet

Maleriet *Hvilende* (ill.21) fra 1983, har en noe lysere og lettere tone enn de nylig omtalte. Som tidligere nevnt malte Nerdrum, parallelt med sin øvrige produksjon, en del lyse og lette sommerbilder fra Nevlunghavn. Motivene viste her et sommerlig badeliv med lekende barn og mødre. Det var som om disse skildringene representerte et fristed, i kontrast til den dystre virkeligheten han ellers malte. Som nevnt i forrige kapittel går det en linje fra disse sommerlige idyllene til de mer dystre mor og barn skildringene vi finner på 80- og 90-tallet. I den sistnevnte perioden bærer alle motivene preg av symbolikk og åndelig krise.

Selv om *Hvilende* kan sees i sammenheng med sommermotivene fra Nevlunghavn, så preges det også av noe urovekkende og gåtefullt. Maleriet skildrer en mor og et barn som befinner seg i sjøkanten, kanskje på en øy. Handlingen utspiller seg i et havlandskap med fjell og svaberg i bakgrunnen. Kvinnen sitter på en stein ved vannet, naken, men med et håndkle over knærne og en solhatt på hodet. Barnet ligger naken på bakken som om det ligger i dyp søvn. En robåt ligger fortøyd bak kvinnen.

Maleriet er luftig og skisseaktig i penselføringen, og fargeholdningen lys og blond, der lette blå og rosa nyanser er gjennomgående.

Allikevel har motivet noe stivt og uvirkelig over seg. I første omgang fordi formene har samlet seg i store plan, men også fordi kvinnen sitter tenksom og melankolsk, og skuer mot noe vi ikke kan se eller vet hva er. Dessuten virker det som om robåten nærmest svever over vannet. Og barnet på sin side, der det ligger i solskinnet, har en nærmest eterisk, gjennom-siktig utstråling.

Bildet er preget av en underliggende uro og oppbruddsstemming. Kvinnen virker som om hun fornemmer at en dystre virkelighet er i anmarsj. Selv om hun vokter over det sovende barnet, er hun på vakt for noe annet, over noe fremtidssvangert. Den svevende båten forsterker denne stemningen, som om den ligger i beredskap for det som er i anmarsj.

”I 1985 malte jeg *Moren* (ill.22). Jeg la henne i et øde landskap. Senere fanget Island min interesse. Her så jeg former som var i slekt med dem jeg selv arbeidet med.”¹², uttaler Nerdrum.

Denne uttalelsen forteller at Nerdrum hadde utviklet sine øde landskaper allerede før han flyttet til Island. Med maleriet *Moren* innledes også Nerdrums særpregede billedverden med mor og barn motiver.

I utgangspunktet er motivet preget av den samme dysterheten og undergangsstemningen som vi ser i hans øvrige maleriene på den tiden. Bildet er da også typisk for det nye som skjer i Nerdrums kunst på 80-tallet.

Maleriet skildrer en kvinne som ligger i et goldt og øde landskap. Hun holder to spedbarn trykket tett inntil seg. Både mor og barn er svøpt inn i en kokonglignende skinnfell. Kvinnen har også en skinnhette på hodet. Det finnes her ingen elementer som kan knytte motivet til verken en historisk kjent tid, eller et samtidsmiljø. Naturomgivelsene kan minne om et arkaisk skumringslandskap der alle tegn på kultur og sivilisasjon er fraværende.

Fargebruken er holdt i mørke, brune nyanser der et gyllent lys i horisonten er i ferd med å svinne hen.

En annen lysstrime, som kommer fra et sted utenfor billedrommet, faller på mor og barn. Her konsentreres lyset igjen på kvinnens arm, som i en beskyttende gest holder barna tett inntil seg.

Stemningen i bildet ellers er preget av ubeskyttet ensomhet. Moren og barna synes å være overlatt til seg selv og naturens uberegnelige luner og krefter. Siden det ikke finnes noe samfunnsmessig nettverk, eller tegn på sosial tilhørighet, er isolasjonen svært påtagelig. Moren virker da også nærmest kraftløs og apatisk, der hun ligger og hegner om sine sårbare barn. Den eneste rest av menneskelighet i dette marerittlignende scenariet, er morens omsorg for sine barn.

I boken, *Odd Nerdrum*, hevder Petterson at dette bildet er uttrykk for at mor og barn har ”funnet en ny trygghet basert på natur, ikke kultur. Verden er gjenskapt som et mentalt reservat, hvor mennesket følger de samme lover som naturen”.¹³

Ut fra mitt perspektiv tolker jeg dette maleriet på en ganske annerledes måte. Den mentale tilstanden i dette bildet, oppfatter jeg tvert i mot som uttrykk for menneskets totale isolasjon i en moderne virkelighet, symbolisert gjennom en gold og utarmet natur, der både de åndelige, sosiale og moralske verdier er fraværende. Forholdet mellom mor/barn og den omgivende natur virker ikke akkurat basert på trygghet. Naturen har da heller ikke preg av å være særlig vennligsinnet, tvert i mot. Den virker snarere fiendtlig og lite imøtekommende for trygghets-trengende menneskebarn. Det er da heller ikke uten grunn at de har pakket seg inn i skjermende skinnfeller. Nei, dette naturmiljøet er ikke noen Edens have.

Fruktbarhet og kreativitet

I maleriet *Kvinne med melk* (ill.23), 1988, er mor og barn motivet tematisert på en indirekte måte. Dette fordi barnet faktisk er fraværende, men indirekte til stede gjennom morens melkesprengte bryster. Som i *Moren* er omgivelsene mørke og dystre, og handlingen utspiller seg i et karrig og forrevet klippelandskap, som står i skarp kontrast til det svinnende lyset i horisonten.

Motivet skildrer her en halvnaken kvinne som i en statuarisk positur står og byr frem sine melkefylte bryster. Hun er plassert midt i bildet, mens to skinnkledde kvinner, antagelig voktere, siden de har geværer, har falt på kne foran henne. Noe som ligner et egg er plassert på bakken foran kvinnen og mellom de to vokterne.

Dette gåtefulle maleriet av Nerdrum er spekket med mytologiske elementer og mytiske referanser. Kvinnen står som en bauta midt i bildet, der lyset faller på overkroppen som fra en spot-light. En annen lyssetting er brukt på de to knelende kvinnene i forgrunnen. Deres belyste rygger danner grunnlinjen i en trekant der toppunktet er den brystsprenge kvinnen. Å bygge et bilde opp rundt en trekant, var et vanlig komposisjonsprinsipp i renessansen. Men denne trekanten, basert på belyste partier, kan i Nerdrums bilde også bringe tanken mot den kristne treenigheten. Det var vanlig i renessansen at de komposisjonelle prinsippene også hadde symbolske overtoner. I denne sammenheng er det nærliggende at kvinnen kan gi assosiasjoner til den oppstandne Kristus der hun står foran den grottelignende fjellformasjonen. Egget blir i denne sammenhengen symbolet på det evige liv. Men kvinnen og melken er naturligvis her det sentrale. Melken er det livgivende element, som får det nyfødte barnet til å vokse og leve videre. Moren skaper nytt liv og melken gir vekst. Motivets midtstilte, strenge komposisjonen gir bildet også et altertavlepreg. I det hele tatt er det flere trekk ved bildet som peker i retning av ritualer og tilbedelse. Med fokus på den kvinnelige kraften og evnen til å føde og gi liv, gir Nerdrum her også uttrykk for sitt spesielle syn på kunsten. Den representerer på samme vis det skapende prinsippet og det som utgjør kunstens vesen, nemlig evnen å forvandle det åndelige til fysisk, sanselig materialet. Kort sagt til en malerisk realitet. Men både morens evne til å føde og kunsten behov for å uttrykke, har sin opprinnelse i samme prinsipp, i det som kalles inkarnasjon.

Dette motivet, med kvinne som byr frem melk, er et tema Nerdrum også tar opp ved senere anledninger. En variant er hans maleri *Byttehandel* (ill.24) fra 1995-96.

Men det er også andre motiver som mer direkte tematiserer den kunstneriske kreativiteten. Jeg skal her omtale et par malerier om temaet, før jeg går tilbake til hovedmotivet med mor og barn.

Det første eksemplet er Nerdrums selvportrett *Mann med såkorn* (ill.25) fra 1986.

Her fremstiller han seg selv stående foran en jordvoll. Skikkelsen trer frem fra et dypt mørke. I den ene hånden holder han en spade, i den andre byr han frem tretten såkorn. Skikkelsen er belyst forfra, mens han strekker hånden med såkorn ut mot oss betraktere. Han har også blikket rettet direkte mot oss, som om det er noe viktig han vil formidle.

Her tematiserer han uten tvil sin kunstnerrolle, og det med klare religiøse overtoner. De tretten såkornene kan avgjort oppfattes symbolsk, som de tolv disiplene der Kristus er den

trettende. Nerdrum peker etter min mening her tydelig i retning av seg selv som en Messias. En kunstens Messias.¹⁴ De såkorna Nerdrum vil by oss har kunstens åndelige og foredlende kraft. Hele kroppsatityden er som hos *Kvinne med melk*, bydende og insisterende og fokusert på noe vesentlig han vil gi oss. Og det han vil tilby oss er sin kunst. Men ikke en hvilken som helst kunst. Det Nerdrum ønsker å formidle er en dyp åndelighet, dermed også den kjennsgjerning det finnes en human dimensjon i den moderne verden.

Det andre eksemplet er det monumentale bildet *Selvportrett som maleriets frelser* (ill.26) fra 1997. Her anskueliggjør Nerdrum både sin rolle som kunstner, at hans skapende gjerning har en frelserfunksjon, og at maleriet representerer en inkarnert åndelighet. Bildets tittel sier i grunnen det meste, og motivet synliggjør så vel kunstnerens virke som hans bastante selvoppfatning. Dette er kunstneren som Messias, som menneskenes åndelige veileder og frelser.

Men for Nerdrum handler mor og barn- motivene ikke bare om kunsten og kunstnerrollen. De handler også om omsorg, nærhet og beskyttelse. De fungerer som maleriske metaforer for det gode liv og de livsbejænde krefter i en tilværelse der mørke makter er i ferd med å ta overhånd. Omsorgen for det spirende livet og menneskehetens fremtid synes å være det bærende prinsippet i disse bildene. Også det mystiske, uforklarlige og allmektige ved livets skapelse er viktige aspekter ved disse motivene. Men for å gi et foreløpig overblikk så kan vi si at fremstillingen beveger seg på to plan, eller ut fra to perspektiver, der det ene handler om relasjonen mellom mor og barn, om den kvinnelige omsorgen, mens det andre taler om kunsten og den skapende aktiviteten.

Ser man på Nerdrums utallige motiver opp gjennom årene, der spedbarn utgjør en stor mengde, er denne interessen påtagelig. Nerdrum har skrevet et tema for disse bildene: "Livet flyter på dødens sorte hav – alene."¹⁵ Maleriet *Spedbarn* (ill.27)

Og slik har han også fremstilt barna, liggende på bakken i et mørkt udefinert rom, eller i et landskap, bare svøpt inn i et klede. De befinner seg tydeligvis i dyp søvn mens et mykt lys omslutter dem. Søvn er i denne sammenheng den uskyldiges søvn. Bevisstheten om egen eksistens er ennå ikke våknet. Spedbarnet representerer menneskets iboende muligheter til å velge mellom godt og ondt. Men bevisstheten om dette valg, eller bevisstheten om døden og livets mørke sider, er fraværende. Barnet hviler i seg selv og sin egen uskyld. Det myke lyset gir barna et fredfullt, nesten overjordisk preg, som om de er beskyttet av høyere makter.

Men barnets uskyld er også, i metaforisk forstand, et uttrykk for Nerdrums omsorg for kunsten. Maleriene er i like høy grad hans avkom, hans inkarnerte ånd i materialitet og sanselig realitet.

Tvillingmotiver

På slutten av 90 tallet maler Odd Nerdrum en rekke mor og barnmotiver, der tvillinger kommer i fokus. Som kjent er tvillinger også et symbol på enhet.¹⁶

De var solens sønner og utgjorde til sammen en person. I utgangspunktet var de ett i moderens liv, men ble atskilt ved fødselen. De hører allikevel sammen selv om de oftest representerer motsetninger.¹⁷

Ut fra mitt perspektiv symboliserer Nerdrums tvillingmotiver et ønske om en forening av intellekt og følelser, men samtidig også en forening av kunsten og livet. Nerdrum fikk selv tvillinger med sin nåværende kone, på denne tiden. Det kan nesten virke som et forsyn har vært ute, og gitt ham dette tvillingparet. I så henseende fungerer tvillingfødselen som en slags virkeliggjørelse og utvidelse av den tilgrunnliggende problematikken: at livet og kunsten inkarnerer i en dobbelteksponeering av barnet. Også denne motivtypen synliggjør perspektiver han har holdt på med i årevis.

I maleriet *Tvillingmor ved havet* (ill.28) fra 1999, sitter en høygravid kvinne på et svaberg. Hun er kledd i kappe, kjole og en hjelmaktig hodepynt. Hun dominerer det meste av billedflaten, der hun med sine strake ben og den tunge, ruvende magen danner motivets midtpunkt. Ved siden av den gravide kvinnen, helt foran i billedplanet, ligger en stav i horisontal posisjon. Det er en plassering som repeterer horisontlinjen, og samtidig danner grunnlinjen i en trekant der kvinnens hode markerer toppunktet.

Lenger inne i landskapet sitter to andre kvinner i samme positur, den ene skrått bakenfor tvillingmoren, den andre noe fjernere og plassert i venstre halvdel av billedflaten. Disse ser ikke ut til å være gravide, men alle tre kvinnene sitter med lukkede øyne, og ansiktet vendt mot havet.

Som et ekko fra de tre kvinnene, er tre trær plassert på en kulle øverst i venstre hjørne. De ser nokså avmagret ut, der de bryter horisontlinjen og skaper en særegen silhuett mot himmelen. Fargeholdningen i landskap og himmel er holdt i en blek, blågrå skala, med innslag av fiolette nyanser. Kvinnene stikker seg her ut gjennom en lett, rosa hudfarge og en gyllen/hvit klesdrakt.

Maleriet har en jevn belysning, uten sterke kontraster mellom lyse og mørke partier.

Det er en stille, meditatív stemning i dette bildet, som ikke er vanlig hos Nerdrum. Kvinnene virker som om de er hensatt i en mystisk, transeaktig tilstand. De er avventende og preget av en indre samling om et felles anliggende, som om de ruger over en stor hemmelighet.

Sannsynligvis er denne hemmeligheten at tvillinger er underveis. Det å sette et barn til verden er jo et av livets største mysterium. Men maleriet indikerer også at det må tolkes utover det at to barn fødes. For tvillingene har ennå ikke ankommet. De finnes bare i tittelen, og i den gravide morens mage. Tittelen peker altså ut over det synlige, til en symbolsk dimensjon, der kunstneren tematiserer en tilstand før fødselen, før det skapende blir inkarnert.

Som før nevnt er tvillinger opprinnelig et symbol på enheten i tilværelsen. Men de blir også sett som symbol på dobbeltheten mellom det jordiske og det himmelske, det synlige og det usynlige.¹⁸ Dessuten blir også tvillingfenomenet sett på som motsetninger i den menneskelige natur, det gode mot det onde. Det at kvinnen føder tvillinger setter henne i en særstilling. Hun bærer i seg både det himmelske og det jordiske, det onde og det gode. Livets to polariteter ligger som en fremtidig mulighet i hennes gravide mage, der utfallet er uvisst. Skal livet seire over døden, lyset over mørket? Har kunsten en fremtid? Ut fra mitt perspektiv symboliserer den gravide kvinnen derfor Nerdrums kunstneriske enhetsøken i en splittet, mørk og dyster samtid. Hun kan sees som den utvalgte, på samme måte som jomfru Maria ved guddommelig inngripen ble utvalgt til å føde verdens frelser.

Denne særstillingen som den utvalgte tvillingmoren inntar, blir fremhevet ved hennes ruvende, sentrale plassering i billedflaten. Hun er blikkfanget og dominerer handlingen. Ved at hun slik er innskrevet i trekanten, går assosiasjonene igjen til den kristne treenigheten, noe som gir tvillingmoren en høyere og nærmest hellig status. Gjennom den kroppslige konsentrasjonen, med den gravide magen som sentralt midtpunkt, danner kvinnen en jordisk og himmelsk enhet. Både formalt og innholdsmessig peker bildet slik på en forestående fødsel, derfor også håpet om en gjenfødelse av tapt enhet.

I det hele tatt gir 3-tallet symbolske føringer for flere av bildeelementene. Motivet viser tre kvinner, på høyden til venstre er det tre trær og den komposisjonelle figuren danner en trekant.

I likhet med denne figuren kan også de tre kvinnene gi assosiasjoner til den kristne treenigheten. De tre trærne på høyden kan likeledes peke i en bestemt retning, nemlig mot Kristi korsfestelse på Golgata. At trærne er visne og nærmest døende forsterker dette inntrykket, slik også den truende, mørke himmelen varsler om kommende undergang. I denne

sammenheng kan det at nevnes at trær¹⁹, fra gammelt av, ble oppfattet som formidlere mellom det jordiske og det himmelske. Det er derfor nærliggende å tolke elementene i bildet ut fra kristen symbolikk, der det sentrale er Kristus, som er formidleren mellom det guddommelige og det jordiske, han er den inkarnerte ånd.

Dette at forskjellige symboler flettes i hverandre og peker i retning av en grunnleggende problematikk, er noe som preger de fleste av Odd Nerdrums bilder. Stadig pendler han mellom mor og barn, fødsel og inkarnasjon, og det på en måte som henviser til kunsten og kunstnerrollen. I mor og barnbildene tematiserer han både livets begynnelse, den moderlige omsorgen, men også kunstens tilblivelse, at det hele dreier seg om et inkarnasjonsfenomen.²⁰ Det virker som om han konsekvent insisterer på en forening av det kroppslige og det åndelige. Den kristne inkarnasjonstanken er derfor her en nærliggende forestilling. På samme måte som at Gud ble menneske gjennom sin sønn, ånden ble inkarnert i kjøtt og blod, så må ideene, eller det åndelige legemeliggjøres i kunsten.²¹

Den ”gudelignende” posisjonen Nerdrum her forbeholder seg som kunstner, er derfor ikke en egotripp, eller et forsøk på å opphøye seg selv, noe han ofte er blitt utskjelt for. Han har et høyere mål enn som så. Det har med forpliktelse og offer å gjøre, at han har en dyp forpliktelse overfor sine evner og det å vie sitt liv i kunstens tjeneste. Nerdrums oppfatning synes å være at kunsten skal ha samme utgangspunkt som renessansens humanisme, som på den tiden var sterkt influert av kristen tenkning. Det er usikkert om Nerdrum selv har et kristent livssyn, men ikonografisk sett har hans bilder mange kristne symbolelementer som peker i en slik retning. Siden han også fremstiller mor og barn motiver ved stadig bruk av denne typen symbolelementer, er det rimelig at også inkarnasjonstanken spiller en viktig rolle i hans malerier. Ser man Nerdrums bilder ut fra en slik synsvinkel, som inkarnert åndelighet, vil de også fremstå som adekvate uttrykk for sann humanitet. I det moderne samfunnet er det derfor kunstens oppgave å formidle og fastholde slike menneskelige innsikter, noe den instrumentelle fornuften og den moderne kunsten har ignorert.

At dette ikke ubetinget gir et liv i lykke og berømmelse, vitner både Munch, Nerdrum og mange andre kunstners skjebne og kunst om. Usikkerhet, angst og isolasjon blir ofte følgene når man tar kunsten på alvor og går på tvers av vedtatte normer og regler.

Maleriet *Gravid kvinne med følge* (ill.29), fra samme år, er mer i tråd med Nerdrums øvrige bilder. Tre kvinner står midtstilt og frontalt i bildet. De fyller hele billedflaten, mens et mørkt og forrevert klippelandskap danner bakgrunnsteppet.

Horisontlinjen ligger i øvre billeddel, slik at hodene blir plassert i himmelfæren, mens nedre del av kroppene befinner seg i det jordiske landskapet.

Kvinnen i midten er høygravid. Hun er kledd i kjole og sjal, og utstyrt med et diademlignende hodeplagg. Kvinnen holder venstre hånd beskyttende over magen. De to kvinnene på hver side er noe annerledes kledd, de bærer skinnplagg og har hodeplagg i samme materiale. Begge har et gevær over skuldrene og holder frem hver sin nakne gren.

Fargeholdningen er holdt i brun/svarte nyanser der den gravides rødorange kjole danner midtpunktet. Kjolens ulmende, rødorange farge blir gjentatt i nedre del av himmelen.

De tre kvinnene heller svakt mot høyre, en helling som blir gjentatt i klippene i bakgrunnen. Det er som om en vind kommer feiende inn fra venstre og prøver å blåse gruppen overende. Den gravide kvinnen er fremstilt i en stiv og frontal positur, nesten som en bysantinsk madonna, mens hennes ledsagere har et noe mer ledig uttrykk. Blikkene til alle tre er tenksomme og innadvendte, selv om de ikke er så innesluttete og meditative som i forrige bilde. Handlingen i dette motivet er mer direkte og appellerende. Selv om kvinnene virker tenksomme og fjerne, er fremstillingen allikevel preget av henvendelse mot en betrakter.

Den gravide kvinnens dronningaktige fremtoning, hennes rød/orange kjole og svulmende mage, gir henne et opphøyet og religiøst preg, som om hun har en helgenstatus. Dette blir forsterket av den ”samtalende” fargebruken, der de beslektede fargene i himmelen og kvinnens kjole/mage betoner en samhörighet av symbolsk karakter. Dermed også en forening av det himmelske og det jordiske.

De bladløse kvistene som hennes to ledsagere holder i hendene, kan være mangetydige. Men de visne grenene peker uansett mot noe livgivende som er i ferd med å dø. Det er også andre innslag av urovekkende karakter i dette handlingsforløpet. Vinden er truende og naturen karrig, dessuten er vokterskene utstyrt med geværer, noe som tyder på at den forestående fødselen kan trenge beskyttelse. Slik sett er det spirende livet utstyrt med ”englevakt”, et uttrykk som både peker på det konkrete i situasjonen, men også mot det symbolske i handlingen.

I maleriet *Ammetåke* (ill.30) fra 1999, er tvillingene født. De er blitt inkarnert til et jordisk liv, men også til en varig eksistens i et kunstnerisk verk. Her er sammenhengen åpenbar. De nyfødte er også nyfødte i et malt motiv. Maleriet beveger seg altså på to plan, det viser at barna er født, og at denne kjensgjerningen er gjenfødt i et bilde. Det virkelige og det

billedmessige, det kjødelige og det kunstneriske, er vevet tett sammen. Selv om kunsten skildrer mennesker og natur, er den en metaforisk fremstillingsform. Maleriet *Ammetåke* har altså en dobbeltfunksjon, skildringen av mor og barn viser til en nyfødt realitet, men også en kunstnerisk tematisering av dette faktum. I begge tilfeller handler det om inkarnasjon: om barnas fødsel og kunstverkets fødsel. På bildets premisser er denne dobbeltheten fremstilt som en enhet av symbolsk karakter.

I det nevnte maleriet ligger moren på bakken, tilnærmet midtstilt i billedflaten. Hun har en tvilling i hver arm, som hun omsorgsfullt dier. Både moren og barna virker innesluttet og innelukket i ammeprosessen. I sin enkelhet, symmetri og frontalitet, fremtrer motivet nærmest som et ikon.

Igjen faller lyset på kvinnens armer, der hun holder dem beskyttende rundt barna. Kvinnen ligger også pakket inn i en skinnfell, noe som minner om en kokong. Barna på sin side er svøpt i et hvitt klede, og helt oppslukt av å ta til seg næring.

Kvinnens underlag består denne gang av en stor skinnfell. Det er som om trekløveret skal beskyttes mot naturens rå og mørke goldhet.

På høyre side ligger en lang stav loddrett, parallelt med kvinnen. Denne staven er en gjenganger, eller skal vi si følgesvenn, i de fleste mor og barnmotivene fra denne tiden. Staven kan brukes både som støtte, eller som våpen, men den kan også være en pilegrimstav. I denne sammenheng er det mer sannsynlig at den er et forsvarsvåpen, et element som skaper trygghet.

Øverst til venstre, ved siden av kvinnens hode, ligger noe som ligner på en krukke og et bånd.

På motsatt side sees antydninger til en skikkelse.

Å tolke betydningen av disse elementene er ingen enkel sak. Krukken kan inneholde noe leskende, følgelig også et livgivende element, og slik sett ha en viss relevans. Hovedaktørene i bildet er uansett mor og barn, og den overføring av næring og omsorg som pågår. Den diegivende prosessen utgjør et kretsløp der livet fornyes. Moren og barna preges av stillhet og indre ro, mulig det er ammetåke, men det minner mer en dvaletilstand. Vi dveler i denne roen og stillheten, som om vi betrakter et ikonmaleri. Og *Ammetåke* peker avgjort i en slik retning, ikke bare figurkomposisjonens strenge, monumentale karakter, men også skinnfellen som de ligger på. Innenfor bildets strenge, rektangulære rammer er den avrundet på en måte som antyder en mandorlaform.

At staven har en våpenfunksjon sees mer tydelig i bildet *Mor med stav* (ill.31) (udatert).

Motivet fremstiller en steil og bratt klippe som fyller nesten hele billedflaten. I venstre billedhalvdel ser vi ut mot en disig horisont med hav og fjellformasjoner.

Moren og tvillingene er her mer aktive. Moren ligger på klippekanten helt øverst i billedflaten, nesten som en havfrue på land. Hun er utstyrt med kniv og stav og vokter sine barn. Hun overvåker situasjonen og er i full beredskap, som om hun er klar til angrep overfor de eventuelle farer som truer barna.

Der barna kravler rundt, like ved den steile og bratte skrenten, er noe truende avgjort til stede. Det mørke stupet kan sluke krabatene på et blunk. Barna leker ved et kildeutspring der vannet renner ut i det skremmende juvet. I dette maleriet er tvillingene blitt større, de har kommet ut av ”puppetadiet”. Nå er de separert fra moren og på vei ut i verden. Nederst i høyre hjørne ser vi en tent lykt. Lyset spiller på nærvær og våkenhet, en pendant til morens vaksomhet. De lekende barna er slik omsluttet av en beskyttende omsorg, og moren hegner om sine barn slik kunstneren har omtanke for sitt kunstverk. Den tente lykten er også et sivilisatorisk innslag, et menneskeskapt hjelpemiddel som bringer tiden og fremtiden inn i bildet. Det symboliserer lyset i livets mørke, de gode krefter mot de onde.

Slik sett er den tente lykten²² en mulig metafor for opplysning og håp, men kan samtidig også sees som et symbol på kunstens fremtidige funksjon og verdi, at den skal være som en åndelig opplysende kraft i en ellers dystopisk verden. Både barna og kunstverket handler om adskillelse, om en farefull skjebne i en verden der ånd og humanitet har slette livsvilkår. Allikevel representerer det inkarnerte barnet og kunstverket håp.

I Nerdrums bilder av tvillinger synes det som om kunstneren insisterer på den symbolske enheten av ånd og legeme. Det er kunstens viktigste forutsetning. Kunsten må vise det åndelige i et figurativt anskuelig formspråk, om den skal bli meningsbærende. Og enheten mellom ånd og legeme, eller mer presist, ånd og materialitet, er et spørsmål om inkarnasjon. Her løper den kristne inkarnasjonstanken sammen med den kunstneriske. Dette åpner for en betydningsdimensjon i Nerdrums kunst, som etter min mening har en overvirkelig karakter, ja nærmest gir maleriene et åndelig, religiøst tilsnitt. Den tente lykten kan tolkes i en slik sammenheng. Et tent lys i en kirke er tegn på Guds tilstedeværelse, men det er også mange andre elementer som peker i den retningen.

Optimisme

Moren som vokter, er et tema som blir gjentatt i *Tvillinger ved havet* (ill.32), fra 1999. Dette er et mye lysere og mer optimistisk bilde. Fargeskalaen er holdt i gylne rosa og gule nyanser, med en pastell-blå luftighet i himmel. Motivet er preget av en fredfylt sommerstemning.

Moren og de to barna ligger også her på en fjellskrent ved havet. På samme måte som i forrige motiv fyller fjellskrenten nesten hele bildet, men her er den ikke så bratt og det mørke juvet er borte.

Mor og barn ligger adskilt, hver på sin måte er de innsvøpt i en skinnfell. Moren er våken og ser mildt og tenksomt på de to sovende barna. En stein ved siden av barna skjerner hodene mot det skarpe sollyset.

Det er som om Nerdrum har tatt en pust i bakken med dette motivet. Eller at han vil peke på de øyeblikk av glede og sjelefred som kunsten også kan innebære. Men idyllen er ikke total. For ut av skinnfellen stikker en geværpipe. Selv i denne lysfylte atmosfæren og de fredelige omgivelser, er moren bevæpnet og på vakt.

Maleriet *Frivillig* (ill.33), udatert, viser igjen et ikonlignende mor og barnbilde. Moren fyller hele billedflaten, i en stående, frontal positur med barnet i armene.

Fargeskalaen beveger seg i grånyanser. Et gyllenhvitt lys strømmer inn fra høyre og lyser opp mor og barn. Øvre del av morens ansikt ligger i skygge.

Barnet er som ellers svøpt i et klede, med en hvit lue på hodet. Moren er kledd i en rustningaktig skinnfell og et tettsittende hodeplagg. Hun bærer en bue over skulderen.

De urolige, nesten kaospregede omgivelsene, står i kontrast til den staute, bautalignende, men også trygge fremtoningen til moren. Det virker som om mor og barn befinner seg i et inferno av storm og opprørt hav. Eller at det kan være et høyfjellslandskap innhyllet i tåke. Uansett står hun stødig og upåvirket av de opprørte omgivelsene. Hun er fast og frivillig i sitt forsett: å vise verden sitt barn og sin skjebne.

Moren har en overlegen og selvsikker holdning. Hun ser ned på betrakteren med sitt direkte og utfordrende blikk. Det strømmer en robust styrke og selvbevissthet ut av hennes staute skikkelse, båret frem av den atletiske og høyreiste holdningen, men også av det bydende blikket. Her er det en mor som er rede til å forsvare og kjempe for sitt barn, både mentalt og fysisk.

Som i forrige bilde har også dette motivet en optimistisk karakter. Tittelen indikerer også dette, i den forstand at frivilligheten går på viljen til å kjempe. Det betegner en valgt beredskap, som handler både om morens kampvilje, men også kunstnerens dype behov for å hevde livets rett. Kort sagt å kjempe for sin kunsts eksistensberettigelse.

Nerdrum har på frivillig basis og med åpne øyne gått inn i det kunstneriske universet han mener er det eneste gyldige. Han er klar over den motstand og arroganse han vil bli møtt med. Men han er godt utrustet og alltid beredt til å forsvare sin kunst.

Metaforisk forstått viser både tittel og bilde at han i dette universet er sin egen herre. Han blir ikke styrt av utenforliggende krefter, bare av kunsten selv.

Man kan si at Nerdrums kunst, hans stadige tematiseringer av det virkelige på et symbolsk nivå, i høy grad handler om kunstens vesen. I så henseende skaper han en slags meta-kunst. Etter min mening er dette særlig fremtredende i hans mor og barnbilder. For i disse motivene synliggjør han også sin kunstneriske og estetiske posisjon, at livet og kunsten springer ut av den samme skapende kilden.

Men i motsetning til den modernistiske meta-kunstens abstrakte filosoferinger,²³ så fastholder Nerdrum verkkarakteren. Han insisterer på at det kun er gjennom kunstens verkbaserte og figurative uttrykk at man kan formidle åndelige innsikter. Det er dette som kalles inkarnasjon, at kunstneren skaper et sansbart uttrykk for en indre mental tilstand. Slik blir det også mulig for en betrakter å oppleve kunstens egenart og verdi.

”Det jeg har kjent meg igjen i helt fra jeg var barn, er de foreldede verdier, der sanseligheten gjennomtrenger kropp og hud, og øyne, de som betrakter deg med sin malte dypsindighet. Det som ble laget den gangen før ”kunst” eksisterte, da dekadente keisere lot seg imponere av maleriets mirakler, skapt av unge og gamle. Mesterverkenes tid.”²⁴

Kitsch eller kunst?

Odd Nerdrum har også et omfattende forfatterskap bak seg. I flere av sine bøker tar han opp og drøfter kunstneriske fenomener, men også kunstteoretiske og estetiske problemstillinger. Han har en særlig aversjon mot tysk filosofi, særlig i dens rasjonalistiske tapning, med Immanuel Kant og Friedrich Hegel som hovedfiendene.

I sin bok *Hva er Kitsch?* oppfatter Nerdrum dem som grunnleggerne av den moderne kunstestetikken. Etter hans mening representerer Kants *Kritikk av dømmekraften*, og Hegels

proklamering av kunstens død, en degradering av det kunstneriske og det skapende. Denne tenkningen har ført kunsten i moderne tid ut i en selvdestruktivitet, som for Nerdrum ikke har noen som helst gyldighet.

Nerdrum hevder at en abstrakt filosofisk tenkning om kunsten, som ikke er basert i kunstens sanselige fremtredelsesformer, eller mer presist det figurative uttrykket, ikke kan forstå kunstens egenart. Nerdrum er av den mening at kunsten kun kan forstås ut fra kunstens visuelle og materielle formuttrykk, kort sagt håndtverket, og ikke gjennom rasjonelle tankekonstruksjoner. Den moderne kunstteorien og estetikken i tradisjon fra Kant og Hegel, er for Nerdrum en blindvei, en tankegang han ikke vil forholde seg til. Av den grunn har han også laget seg sitt eget kunstneriske ”reservat” som han kaller ”Kitsch”. I kitschens skapende verden kjenner han seg hjemme. Den har kunstneriske elementer i seg som han kan stå inne for. Nerdrums nåværende posisjon er at han ikke lenger skaper kunst, han skaper kitsch.

Som han selv sier: ”Kitsch må skille lag med kunsten. En kitschmaler arbeider med andre mål enn kunstneren. Jeg vet at ”Kitsch” er et vanskelig ord. Men rent pragmatisk er det det eneste som kan gi den sanselige uttrykksformen en egen overbygning, noe som i sin tur kan gi fornyet glans til et vakkert arbeid. Da vil kanskje de andre – modernistene – få respekt for et slikt arbeid, når det ærlig fremstår som hva det er, og ikke som fordekt kunst.”²⁵

Selv om Nerdrum insisterer på at han skal oppfattes som kitschmaler og ikke kunstner, er dette ikke tatt hensyn til i min oppgave. Jeg har som utgangspunkt at han er kunstner, og at hans arbeider er kunstverk. I alle år, før han proklamerte seg som kitschmaler, var han en sentral skikkelse i det norske kunstlivet. Han skapte kunstverk og var kunstner. At han for et tiår siden oppfatter seg som noe annet, endrer ikke verkenes karakter, verken de han har skapt tidligere eller de som er blitt laget senere. Odd Nerdrum befinner seg innenfor en kunsthistorisk sammenheng med klare referanser til fortidens kunst. Det vil si en kunst før modernismen. At han markerer en klar front mot modernismen og dens annektering av kunstbegrepet, gir seg ut fra hans førmoderne forankring. Når modernismen bryter med, og bryter ned den ekte kunsten, så skyldes det denne forankringen, og ikke kitschen.

Den optimismen man ser i Nerdrums mor og barnbilder fra tiden rundt årtusenskiftet, kan ha å gjøre med nettopp kitschen som det nye kunstneriske ståstedet. Slik han har utformet sin kitschfilosofi er den blitt en ny plattform å arbeide ut fra. Den styrker ham i troen på eget

prosjekt. Nerdrum er en kitschmaler med høye idealer og begunstiget med et så stort talent at han kan formidle en sann humanisme.

Maleriet *Summit* (ill.34), fra 2000, er et talende bilde i så måte. "Summit" betyr høyde, topp, eller høydepunkt. Tittelen er uten tvil symbolsk. For her dreier det seg om en dypere og mer omfattende mening, enn at bildet bare skildrer en hverdagslig sommeridyll. Ut fra mitt perspektiv føyer maleriet seg inn blant de øvrige i oppgaven, som insisterer på en symbolsk utdypende tolkning.

Motivet viser oss to nakne kvinner, som sitter på et svaberg med ryggene vendt mot betrakteren. Bak kvinnene, helt foran i billedflaten, ligger et spedbarn innesvøpt i en skinnfell. Spedbarnet ligger på en stein og befinner seg komposisjonelt mellom de to kvinnene. Kvinnene er tilnærmet symmetrisk fremstilt og vender hodene mot hverandre, som om de i første omgang sitter og småprater. Barnet ligger for seg selv bak dem, det vil si nærmere billedflaten. Kvinnenes opptatthet av hverandre tyder på at de synes stunden er trygg nok til en fortrolig passiar.

Foran dem ser man ut over et vidstrakt og rolig havlandskap, som fortaper seg i en lett og luftig varmedis. Fargeholdningen beveger seg i lette pastelltoner. Lyset kommer skrått inn fra høyre slik at kvinnene blir belyst forfra. Barnet ligger bak dem og blir badet i det varme sommerlyset.

Motivet er fylt med en varm og rolig sommerstemning, atmosfæren er fredfull. Men tittelen antyder at det ikke bare er en hverdagslig, sommerlig hyggestund bildet omhandler.

Øyeblikket er tydeligvis viktig, trolig et høydepunkt. Faktisk ser det ut som om kvinnene sitter i et privat toppmøte. Hva de snakker om, går ikke klart frem av bildet, men det er ikke urimelig å anta at det dreier seg om det nyfødte barnet. Dermed også, men på en indirekte måte, om kunsten. Sollysets velvalgte plassering, konsentrert om de to kvinnene, tyder på at samtalen har stor betydning. Ja, så stor betydning at den må handle om noe mer enn fødsel og barn. I et symbolsk perspektiv handler det også om kreativitet og det å være kunstnerisk skapende. Med andre ord om Nerdrums nye kunstnerisk prosjekt.

I sin enkle utforming, med vekten på symmetri og stillestående handling, får bildet en nærmest ikonaktig karakter. Hvilket også forsterker viktigheten av samtalen. Men det er særlig samtalens uskyldsrene og opphøyde tilsnitt, sammen med den ikonaktige komposisjonen, som gjør at motivet ikke bare fremstiller et vanlig møte, men også et nærmest hellig møte.

At toppmøtet foregår i disse idylliske omgivelsene og i en fredfull atmosfære, kan tyde på en fornyet optimisme for kunstens fremtid.

Men geværet som er plassert foran barnet, som slangen i Edens have, påminner oss også om kampberedskap, og at farene kanskje ikke er langt unna.

Nye bilder

Ut på 2000-tallet skjer det en endring i Nerdrums billeduttrykk. Dette gjelder både hans formspråk, og det motiviske innholdet.

Maleriet *Limbo* (ill.35), udatert, er her et illustrerende eksempel, selv om det ikke omhandler mor og barn.

Motivet fremstiller menneskeskikkelser i ulike aldrer og kjønn. Alle ligger de horisontalt svevende i et mørkt tomrom. Nerdrums golde og øde landskaper fra 80-og 90-tallet har nå forsvunnet, de er erstattet av et kosmisk flytende mørke. Menneskene i dette nye billedrommet, for ikke å si tomme verdensrommet, er blitt vektløse og flyter viljeløst av gårde, i en tilstand de ikke er bevisst eller har kontroll over.

Penselføringen er blitt tilsvarende malerisk svevende, slik at figurene befinner seg i en tilstand mellom fast kroppslighet og stofflig oppløsning.

Begrepet ”limbo”²⁶ er hentet fra den kristne middelalder. Det var et teologisk begrep, som løste et problem kirken balet med på den tiden. Nemlig hva man skulle gjøre for at alle de avdøde, gode mennesker, selv om de var hedninger, og ikke var døpt, skulle få en sjanse til å komme inn i himmelriket, når den tid var inne. Antikkens filosofer og tenkere, folk som hadde fremmet verdens utvikling til beste for menneskeheten, samt spedbarn som døde før de ble døpt, kom i denne kategorien. De havnet altså i limbo, i en ventetilstand, eller dvaletilstand, der det ikke var gitt at de kom til himmelen, de kunne like gjerne havne i helvete.

I denne tilstanden flyter man derfor på usikkerhetens hav. Og det er nettopp i en slik svevende tilstand, eller ventemodus Nerdrum nå plasserer menneskene. Verden er tydeligvis ikke noe sted å være lenger. De øde og golde landskapene har på en måte uttømt sin mening, og Nerdrum retter derfor sitt kunstnerisk blikk mot limbo. Han har i mange år malt og sagt det han har villet si, både hva angår sivilisasjonskritikken og sitt figurative kunstsyn. Men

fortsatt er den kritiske brodden der, for selv om han tematiserer limbo og ventemodus, gjør han det i en symbolsk form som viser den moderne sivilisasjonens katastrofetendenser.

Naturligvis skyldes denne endringen hos Nerdrum at verden og tidsånden har blitt en annen. Den instrumentelle fornuften og dens regulering, overvåking og styring av samfunnet har økt med en skremmende hastighet. I dette racet mister menneskene mer og mer av sin frihet og egenvilje, og behovet for innsikt og åndelig næring fordamper. Det menneskelige blir mer og mer en tenkt størrelse, der kroppen og det sanselige utgjør en fare og en feilkilde. Den abstrakte tenkningen har revet oss løs fra den materielle verden, og er i full gang med å ødelegge kloden og menneskets livsgrunnlag. I denne svimlende utviklingen er det få, om noen faste holdepunkter. Ikke mange bryr seg lenger om moral og religiøse forankringer. Og mennesket er ikke en gang forankret i seg selv. Jeget er mentalt rasert og diktert av inhumane krefter på alle livsområder. Åndelig sett svever mennesket rundt i et tomrom av meningsløshet og hjemløshet.

Nerdrums limbo-malerier representerer egentlig en tilspisset sivilisasjonskritikk. Slik 80- og 90-tallsbildene var dominert av gølge og øde landskaper, preges nå hans nye malerier av mangel på jordiske omgivelser. Her finnes det ingen forankringspunkter, verken mentale eller geografiske. Det eneste som er tilbake er nakne og sårbare mennesker som svever rundt i et stumt og uvirkelig mørke.

At denne tilstanden kan være mentalt uutholdelig fremstiller Nerdrum i *Brennende mann* (ill.36), udatert. Helvete har kanskje gjort sitt inntog. Motivet består hovedsakelig av et svart tomrom, der en naken mannsskikkelse svever hjelpeløst i mørkets midtpunkt. Det ser ut som om mannen er i ferd med å forsvinne, og bli oppslukt av det stummende mørket. Denne sugende tomheten virker både traumatisk og selvfortærende, men det er særlig mannens brennende hode som er mest skremmende. Dette er naturligvis ikke en realistisk skildring, slik tittelen angir, men en symbolsk skildring av menneskets mentale tilstand.

Bevissthetsfunksjonene fortæres av en selvskapt ild, som markerer at fornuften har spilt fallitt.

Nå er ikke alle de mor og barnmotiver, som ble malt etter tusenårsskiftet, preget av en dyster limbotilstand og ventemodus. På den annen side fremviser de en påtagelig endring i formgiving og malemåte. Bildet *Lille brud* (ill.37), udatert, demonstrerer en mer oppløst malemåte, med vekten på stofflighet og pigmentpreget koloritt. Detaljer og omriss er utvisket.

Maleriets diffuse materialitet dominerer helheten, men særlig i figurfremstillingen. Her virker det som om kroppen befinner seg i en tilstand av dematerialisering. Faktisk en ganske presis uttrykkskarakter, om man tenker på limbotilstanden, der man verken er levende eller død, men i en livets mellomposisjon.

I maleriet *Lille brud* er moren og barnet nok en gang plassert inn i et ikonaktig skjema. Her poserer moren som en bysantinsk himmeldronning, men vi ser ingen gullbakgrunn. Den ruvende, midtstilte moren befinner seg i et skogslandskap, der høye, slanke furutrær strekker seg mot himmelen. Både moren, barnet og skogen omkring, forteller om jordisk forankring. På den annen side røper morens verdige positur og de høye trærnes streben, at motivet også har symbolske overtoner. Som nevnt tidligere blir trær oppfattet som symboler på en formidling mellom det jordiske og himmelske.

Vi skal her også merke oss klærne, for moren er kledd i hvit brudedrakt. Hun står stiv og frontal, med ansiktet rettet direkte mot betrakteren, mens hun trykker barnet til sitt bryst. Med sin hvite fremtoning får de begge en uskyldens og renhetens karakter. Disse elementene forteller oss at bildet handler om noe mer enn et hverdagslig tema. Nerdrum løfter handlingen opp på et symbolsk nivå der moren, barnet og omgivelsene åndeliggjøres og forvandler helheten til et stykke metafysisk erkjennelse. Kunstnerisk sett er denne forvandlingen helt i tråd med inkarnasjonstanken.

Gjennom malemåten svever også dette bildet mellom legemliggjørelse og oppløsning. Det er som om Nerdrum vil maksimere viktigheten av kunstens tilstedeværelse i det nye årtusenet. Det er i dette maleriske samspillet mellom fysisk nærvær og åndelig immaterialitet at Nerdrum gir limbotilstanden troverdighet. Slik også med hans tvetydige tematisering av moren og barnet. På den ene side har de en jordisk forankring, på den annen viser kunstneren hen til deres opphøyede, sakrale status. I begge strategiene peker Nerdrum på en dyp kunstnerisk problematikk, som han på sin særegne måte synliggjør i den maleriske og motiviske utformingen.

Maleriet *Sengen* (ill.38), udatert, er et mer dystert og urovekkende bilde. Det er malt over samme lest som i det tidligere nevnte limbobildet. Fremstillingen her er nærmest surrealistisk, der høyst forskjellige elementer er blandet inn.

I det mørke verdensrommet ligger en naken mor med to halv voksne barn. De flyter, eller svever i en horisontal positur. Om barna er tvillinger er sannsynlig, men uvisst.

Vi får inntrykk av at sterke krefter er i ferd med å dra dem ned i mørkets dyp. Til venstre for moren ser vi et bord og en stol, som er i ferd med å bli sugd inn i dypet

Hele grupperingen er omsluttet av et hvitt klede, noe som forsterker denne sugende følelsen. Moren holder det ene barnet beskyttende inn til seg, omtrent som i en rafaelsk madonna-fremstilling.

Det andre barnet er på vei bort fra moren og svever videre ut i verdensrommet.

Selv i sin tematiske enkelthet er bildet tolkningsmessigt komplekst. Vi skal allikevel merke oss at selv i denne bekmørke verden er mor og barn relasjonen inntakt. I hvert fall gjennom det ene barnet.

Men i denne svevende limboverdenen er uvissheten påtagelig. Bord og stoler, vår forankring i den jordiske verden, forsvinner ut i intetheten. Det ene barnet er også på vei ut, dvs. den ene halvdel av menneskets fremtid. Men det er fortsatt en mor og et barn tilbake, i en svevende og usikker tilstand som handler om både menneskets og kunstens fremtid. De er begge i limbo, i ventemodus.

Selv i limbo er altså den moderlige omsorgen intakt. Ut fra mitt perspektiv er det en omsorg ikke bare for barnet, men også for kunsten. Begge er et stykke inkarnert ånd, som nå befinner seg i ventemodus. Men fremtidsutsiktene er ikke opplagte, skjønt det i denne tematikken også ligger et håp. Noe mitt avsluttende maleri vitner om, og det til tross for dysterheten i motivets atmosfære.

Maleriet *Selvportrett i rommet* (ill.39), udatert, er et bilde som egner seg til å sette sluttstrek for dette kapittelet. Her kan man si at Odd Nerdrum kommenterer kunsten og kunstnerrollen slik han oppfatter den etter årtusenskiftet. Nerdrum har her fremstilt seg selv i naken tilstand, mens han flyter innover i det mørke, altoppslukende verdensrommet.

Kroppen fyller hele billedflaten og kunstneren ligger i en passiv stilling, som om han viljeløst lar seg drive med av krefter han ikke lenger rår over. En lysstråle kommer inn fra høyre og lyser opp mage og nedre del av brystkassen. Ansiktet ligger i skygge og er i ferd med å bli visket ut av mørket. Kunstneren er på vei inn i den evige natt. Ansiktsuttrykket er alvorlig, ja nesten sørgmodig. Øyeblikket har preg av noe uunngåelig, som om tiden er i ferd med å renne ut, både for kunstneren og kunsten.

Men skildringen er allikevel ikke helsvart. Det at kunstneren har satt seg selv i ventemodus, kan tolkes i positiv retning, at det er håp. Bare det at Nerdrum fremdeles maler og er

kunstnerisk virksom, viser at det finnes en fremtid, både for avkom og kunstverk. Ja, faktisk er det et sikkert tegn på at han ikke har gitt opp troen, verken på sin kunstnerrolle eller på kunsten. Derfor kan vi si at Nerdrums optimisme, selv om den ikke akkurat er dominerende, kan sees under synsvinkelen at ”Guds kvern maler langsomt, men ubønhørlig”.

KAPITTEL 4

Kunsthistoriske referanser

Motivtradisjoner

I sine mor og barnmotiver står Nerdrum i en lang kunsthistorisk tradisjon. Mor og barnskildringer er den typen motiv som i den vestlige kunsthistorien hyppigst er blitt brukt. Særlig slik det forekommer i kristen sammenheng. Etter mitt skjønn er det i denne tradisjonen Nerdrums bilder av mor og barn har sitt utspring..

Mor og barn motivet har selvfølgelig sin opprinnelse i førkristen tid.¹ Dyrkelsen ble her særlig knyttet til fruktbarhet. Kvinnens evne til å føde har i alle religioner vært forbundet med grøde, fruktbarhet og nytt liv. I de førkristne religioner er dyrkelsen knyttet til naturen og dens årlige syklus, gjennom liv, død og gjenfødelse.

Men nærmere kristendommen i tid ligger de gresk/romerske mysteriereligioner², der fruktbarhetskulter knyttet til gudinner som Kybele og Demeter³ var et vesentlig innslag. Denne fruktbarhetskulten anses for å være en viktig forutsetningen for den kristne Mariadyrkelsen.

Man kan si at denne fruktbarhetstenkningen på en måte ble transformert inn i kristendommen, slik at Mariadyrkelsen overtar mange elementer fra de tidligere gresk/romerske fruktbarhetskultene.⁴

Men siden kristendommen har et monoteistisk⁵ utgangspunkt, der Gud er en åndelig og usynlig størrelse, så har Mariadyrkelsen⁶ fått en litt annen betydning og funksjon enn tidligere. Hun representerer mer en formidler mellom det jordiske og det himmelske,⁷ enn som en representant for fruktbarhet og sirkulær gjentakelse. Og særlig i det at hun har født Guds sønn.

Det er ikke hennes jordiske fruktbarhet som har gjort henne svanger, men tvert imot Guds ånd, som gjennom henne er blitt inkarnert i kjøtt og blod.⁸ Opp gjennom historien har denne transformasjonen til tider vært svært problematisk, og kirken har hatt utallige møter og diskusjoner om hvordan Maria og inkarnasjonstanken skal oppfattes og forstås.⁹

Kunsthistoriens mangfold av varianter med mor og barnmotiver er derfor en gullgrube for å forstå de forskjellige tiders oppfatninger av denne problematikken. Denne problematikken har da også kommet til uttrykk gjennom de historisk forskjellige stiler og fremstillingsmåter.

For bedre å forstå Nerdrums særegne mor og barn motiver, ser jeg det som nødvendig å skissere opp den motivhistoriske bakgrunnen, som jeg ut fra mitt perspektiv og min problemstilling mener han henter sin kunstneriske næring fra.

Det er imidlertid ikke alle historiske epoker Nerdrum har hatt interesse for. Som før nevnt er det særlig renessansen og barokken som har gitt ham størst kunstnerisk inspirasjon. Men i disse to epokene er det ikke bare tidens malemåte og formuttrykk som har gitt viktige impulser, datidens idealer, ideer og åndelige vitalitet har også satt sitt preg.¹⁰ I det hele tatt har Nerdrum søkt forankring i en kunst og tenkning av utpreget humanistisk karakter

Middelalderens kunst har Nerdrum derimot hatt liten sans for, skjønt det i hans mor og barnmotiver også finnes elementer fra bysantinsk kunst, særlig ikonmaleriet. Noe jeg skal komme tilbake til.

Nerdrums forhold til middelalderen er i denne sammenheng ikke så interessant. Men hans aversjon mot tiden forteller mye om hans egen orientering. Det var en tidsalder uten særlig sans for håndverk, dessuten ignorerte de antikken. Som han selv sier:

”... man kan si at de skapte mye kunst i middelalderen, uten at det hadde et slikt navn, men var basert på lignende prinsipper – at det ikke spiller noen rolle hvordan det ble laget, så lenge sannheten rår. Derfor kunne de angripe og utslette det ”greske”. Har du ikke den rette tro, så er ditt arbeid uten verdi.”¹¹

Selv om det ikke er eksplisitt uttalt av kunstneren, er det min oppfatning at hans mor og barnmotivene har sitt utgangspunkt i tidlig kristen tid. Det dreier seg da om en motivtype som er dypt forankret i kristent tanke og trosliv. Man kan naturligvis betrakte mor og barn motivet hos Nerdrum ut fra en trangere synsvinkel, til bare motivhistorien, men sett ut fra de foregående kapitler mener jeg at det allikevel ligger en mer omfattende og dypere mening i Nerdrums mor og barn motiver.

I forhold til det bysantinske er det først og fremst motivtypen, som Nerdrums mor og barnmatiseringer kan knyttes til, i langt mindre grad enn tidens formuttrykk og malemåte. Det er allikevel visse elementer i den bysantinske og tidligkristne billedtypen som slår inn i bestemte malerier hos Nerdrum. Derfor vil jeg gjøre et kort riss av den bysantinske billedtype. I den følgende fremstillingen vil jeg først skissere opp den østlig, kristne innflytelsen, der mor og barnmotivene blir utformet på ganske skjematisk vis. Senere vil jeg bevege meg inn i renessansen og barokken og prøve å vise hvilken relevans disse to epokene har hatt for Nerdrums egen utforming av motivet. Deretter vil jeg kort komme inn på symbolismen og

postmodernismen, som etter mitt skjønn bærer i seg en del kunstneriske problemstillinger som kan gi oss en bedre forståelse av Nærdrums billedverden.

Tidligkristne referanser

I tidlig kristen tid, nærmere bestemt i år 324, flytter Konstantin den store hovedstaden for romerriket til Bysants. Byen omdøpes til Konstantinopel og blir sentrum i det østromerske rike, slik det også blir sentrum for den østromerske kirken.¹² Det er i Konstantinopel at det utvikler seg en Maria-kult og et mor og barnmotiv, som legger grunnlaget for den senere ikontradisjonen i øst-kirken. Det er også her, i det østromerske riket, at kirken og kirkekunsten i middelalderen får en stor oppblomstring.¹³

I kristen og kirkelig sammenheng handler selvsagt mor og barnmotivet om Maria og Jesusbarnet. Motivet fikk etter hvert stor betydning og ble et viktig, for ikke å si sentralt innslag i kirkerommet, ofte plassert i apsisen, som var kirkens mest hellige og beåndede sted.¹⁴

Det som kjennetegner øst-kirkens mosaikker og ikonbilder, og som har relevans for en del av Nerdrums mor og barnbilder, er komposisjonens sentralstilte motiv, dermed også figurenes stive og fastlåste positur. Figurene er også preget av frontalitet og et fiksert blikk. Det er en skjematisk billedfremstilling, blottet for realisme og sanselighet. Vekten ligger ikke på det kroppslige og individuelt menneskelige, men figurenes åndelighet og hellige status. Derfor gullbakgrunnen og den fraværende virkelighetskarakteren.¹⁵ Verken gullbakgrunnen, figurenes skjematisk preg og mangel på konkret sanselighet, er noe som appellerer til Nerdrums billedforståelse. Derimot dukker det opp i enkelte av hans mor og barnmotiver en tendens til å låse fast figurene i en ikonaktig positur. Dette har jeg prøvd å redegjøre for i kap. 3. Figurene har en sentralstilt plassering, samt en stillestående og handlingsløs attityde som minner sterkt om ikonfigurenes opphøyede karakter. Ja, man kan si at de nærmest er preget av en meditatív og sakral atmosfære.¹⁶

Men dette innslaget av visuelle virkemidler er ikke noe gjennomgående ved Nerdrums mor og barnbilder. Det er først og fremst motivtypen han har et forhold til, og som han utvikler til noe ganske annerledes og mindre sakralt. Nerdrum er riktignok opptatt av å skape et symbolsk

uttrykk i sine bilder, men han fremstiller det i en formgivning og med en malemåte som forholder seg til en sansebasert virkelighet. Derfor har hans billeduttrykk mer med renessansen og barokkens kunst å gjøre, enn det vi finner i bysantinsk og tidlig kristen tid.

Det Nerdrum er på jakt etter, er større sanselighet og kroppsliggjøring i kunsten. Kirkens dogmatiske og abstrakte billedfremstillinger i middelalderen, er for ham mer maktutfoldelse enn det er et kristent budskap. Kirken har i middelalderen på en måte nedtonet inkarnasjonstanken, det at Gud ble menneske, følgelig også at kunsten må skildre mennesket i dets virkelighet, at det er skapt av kjøtt og blod og lever i en sanselig erfaringsverden. Det er den ”kristne” humanismen Nerdrum etterlyser, den tro og tenkning som også betoner det menneskelige i inkarnasjonen. Nettopp denne tenkningen blir viktig for Nerdrum, fordi den også begrunner den kunsten han kjemper for. Det er en kunst der ånden blir synlig i det legemlige, med andre ord i det figurative formspråk. At han bruker mor og barnmotivet for å anskueliggjøre dette har nettopp å gjøre med forestillingen om enhet mellom det jordiske og himmelske, mellom legeme og ånd.¹⁷

Slik kristendommen viser veien ut av fortapelsen, slik ser Nerdrum også på kunsten som menneskenes redning i en moderne åndsforlatt verden.

Renessansen

Renessansens mor og barnmotiver er derfor mer i pakt med Nerdrums egne ambisjoner, både malerisk og i åndelig henseende. Et sitat fra Nerdrum underbygger dette:

”Det tok tusen år med middelalder. Til slutt kunne en kardinal si til Michelangelo: ”Lag en Baccusfigur til meg”. Fullstendig hedensk. Humanismen ble gjenopplivet i Europa. Det handlet om verdier, de skjønnte at i mørket er det mye lys. Svart var svart i middelalderen – som i en barnetegning.”¹⁸

Og det er nettopp vektleggingen på det menneskelige som var renessansens anliggende. Gjenoppdagelsen av antikken var her sentral. Renessanse betyr gjenfødelse, og det er antikkens kunst og tankegods som gjenfødtes.

Som et resultat av denne gjenfødelse fikk kunsten en stor oppblomstring, og kunstneren ble ikke lenger bare en håndverker, som i middelalderen, men også et skapende åndsmenneske. Maleriets håndverksmessige erfaringer åpnet i renessansen for nye muligheter til fordypelse gjennom bruken av olje og vernisser.¹⁹ Denne oppdagelsen av oljemaleriets visuelle

kvaliteter, skulle bli svært viktig for Odd Nerdrums kunstneriske engasjement. Nerdrum har alltid lagt stor vekt på den håndverksmessige kunnskap, for uten håndens erfaringer kan ikke åndens innsikter komme til uttrykk.

Rafael er en av høyrenessansens største kunstnere. Han var et utpreget åndsmenneske som kjente til antikkens kunst og filosofi. Han er også kjent for sine mange madonnamotiver. Det som er påfallende ved Rafaels kunst er naturalismen i fremstillingsformen og vektlegging på en stram og harmonisk komposisjon. Han utviklet dette ideale formspråket på grunnlag av naturiakttagelse.

Rafaels madonnaer er preget av en yndefull virkelighetsnærhet, der morsfølelsen avløser middelalderens strengt religiøse og distanserte menneskelighet. Den atmosfæren av nærhet og ømhet som Rafael skildrer, uttrykkes ikke bare gjennom kroppsspråk og ansiktsuttrykk, men også ved en harmonisk komposisjon og linjeføring. Ro, harmoni og likevekt var renessansens idealer. Form og innhold smelter slik sammen til en kunstnerisk helhet. Det sakrale innhold blir nå ikledd menneskelige følelser og kroppslighet.²⁰

Men denne naturalismen representerer allikevel en idealisert virkelighet, som gjennom sin høyverdige fremstillingsform skal peke utover det virkelige, mot det guddommelige.

Madonnafremstillingene blir derfor renessansekirkenes fremste symbol på en forening av det menneskelige og det ideale, eller guddommelige.²¹ En slik symbolsk fremstilling i menneskelig fremtoning viser samtidig også til en større vilje hos kirken til å nærme seg de troende og deres fromhetsliv

Selv om Nerdrums mor og barnskildringer skiller seg vesentlig fra Rafaels, så er renessansemalerens bilder en viktig forutsetning.²² Ved siden av det naturalistiske uttrykket, dets sansebaserte og kroppsnære karakter, er fokuseringen på relasjonen mellom mor og barn svært viktig, i den forstand at omsorg og nærhet her blir fremstilt som opphøyet og en ideal tilstand. Nerdrum benytter seg også av denne idealiseringen, i formen riktignok mer realistisk, men på symbolplanet ved å henvise til en annen virkelighet der omsorgen står sentralt. Til forskjell fra Nerdrums øvrige billedverden, så uttrykker hans mor og barn bilder en type idealtilstand av nærhet, ømhet og omsorg som den vi finner hos Rafael.

Men hos Nerdrum er mor og barn også blitt en metafor for den kunstneriske inkarnasjonen, dvs. en forening av ånd og håndverk. Vi kan si det slik at mens Rafaels bilder står i religionens tjeneste, har kunsten for Nerdrum erstattet religionens plass.

Barokken

Beveger vi oss over i barokken blir vektleggingen av det menneskelige og det følelsemessige ytterligere fremhevet. Renessansens konsentrasjon på ro, harmoni og likevekt, blir en hemsko for barokk kunstneren. I barokkens formoppfatning er det først og fremst bruken av dynamiske virkemidler som er fremtredene. Dramatikk, heftige følelser, fargekontraster, bevegelse og sterke lys/skyggekontraster, samt en kroppslig eksponering, er noen av de virkemidler som blir brukt. Hensikten var naturligvis å oppnå et maksimalt følelsesladd uttrykk. Slik sett innebærer barokken en akkumulering av renessansekunstens realistiske bestrebelser.²³

Dette er også den stilepoken som trolig står Nerdrums hjerte nærmest. Nettopp det dramatiske og følelsesfylte billeduttrykket han fant hos Caravaggio, ga ham grunnleggende impulser. Møtet med Caravaggios kunst ble da også skjellsettende for hans kunstneriske ambisjoner. Og barokkens virkemidler skulle han komme til å bale med resten av livet.

Sitat: ”Jeg vet at Caravaggio var svært interessert i en biskop som vandret rundt i Roma kledd i filler. Caravaggio ble imponert av denne mannen fordi han lette etter en dypere måte å løse de kristne symboler på. En stor mann har mer å slite med enn sine hender.”²⁴

I dette utsagnet av Nerdrum om sin kunstnerkollega, forstår vi også at han følte åndelig slektskap med Caravaggio. Begge søker de etter en dypere sannhet om menneskets eksistens og om kunstens vesen. Allerede i unge år hadde Nerdrum en intuitiv forståelse av Caravaggios personlige og intense forhold til kunsten. Men som Nerdrum selv sier, så døde han altfor tidlig.

Rembrandt er en annen barokk kunstner som Nerdrum har hatt et nært forhold til. ”Rembrandt har alltid appellert til meg. Jeg kunne ikke flykte fra hans intimitet. Jeg måtte møte dette mennesket.”²⁵

Rembrandts billedverden er fylt av spontan varme og menneskelighet. Hans kunstneriske utvikling beveget seg fra ytre skildring og bruk av virkemidler, til en dyp og inderlig tolkning av det menneskelige.²⁶

Det er først og fremst denne konsentrasjonen om det menneskelige hos Rembrandt, som Nerdrum var fasinert av. Men også hans ekstremt dyktige håndverk, hans unike evne til å forvandle de maleriske virkemidlene til et sjelig og åndelig uttrykk..

Men hos Rembrandt er mor og barn motivet så å si fraværende. Han var virksom i den delen av det protestantiske Europa, der madonnadyrkelsen ikke hadde noen tradisjon eller sterk stilling.²⁷ Rembrandt hadde heller ikke kirken som en normgivende oppdragsgiver, men maler mer for ett fritt marked.²⁸ Denne situasjonen gir ham en større frihet i forhold til det å være kunstnerisk skapende og kunne velge sine egne motiver.

Når det gjelder mor og barn motiver, så er det heller ikke en tematikk Caravaggio har gjort så mye ut av. Det er allikevel av andre grunner, siden Caravaggio jobbet innenfor et katolsk samfunn. Man kan kanskje si at den realismen barokken utviklet, og det gjelder særlig Caravaggio, ikke egnet seg til opphøyede madonnaframstillinger. Den ble så virkelighetsnær, at den sakrale idealiseringen falt bort. Dessuten hadde kanskje ikke madonnaframstillinger så mye dramatisk potensiale i seg at de som motiv kunne tilfredstille barokkens trang til sterke følelser og heftig utfoldelse. I løpet av barokken ser vi en tilbakegang for madonnaframstillinger. Tradisjonen dør ikke ut, men vi kan heller ikke se at motivet siden har hatt noen storhetstid.

Det er ganske åpenbart at Odd Nerdrum har mottatt mange impulser fra barokken. Særlig gjelder det sanseligheten og det kroppslige, den konkrete legemligheten. Men også eksponeringen av sterke følelser, dramatiske komposisjoner og en gjennomtenkt bruk av chiaroscuro. Dette barokke formuttrykket benytter han i de fleste av sine motiver. Men mor og barnmotivenes poengterte omsorg er derimot hentet fra renessansen.

”Kitsch er det vi alle innerst inne er. Hva er det vi lengter etter når vi blir født? ... Mors trøst. Hva er vi på dødsleiet? ... Bare sentimentale. Jeg husker jeg var på sykehuset en gang. Dag ut og dag inn lå jeg og så på et bilde på veggen. Jeg husker ikke hva det forestilte. Tenk om jeg hadde sett inn i et trøstebilde ...”²⁹

Symbolismen

Det fjerde, historiske referansepunktet for Nerdrums billedverden, fra 80-tallet og senere, er symbolismen. Den oppsto i Frankrike i slutten av 1880 årene, og da først i litteraturen. Nå har bruk av symboler alltid hatt en sentral plass i kunsten. Men som egen stil og et spesifikt kunstuttrykk, ble symbolismen først etablert ved slutten av 1800 tallet.

Å uttrykke seg gjennom symboler har menneskene drevet med i årtusener. Mennesket har en egen evne til å kommunisere på en indirekte måte, ved at ord og gjenstander gis en annen betydning enn det som er pålydende. I bilder dreier det seg om ting og former som ikke bare er det de viser, men også formidler en mental/åndelig betydning. Det er disse indirekte og åndelige betydningene som gir bildene et symbolsk innhold.³⁰ Men det symbolske kan også gå på bildets stemning og emosjonelle ladning, og dermed at det viser hen til sider ved et motiv som taler om en annen virkelighet enn den vi ser og sanser.³¹

Symbolistene oppfattet den kunstneriske skapelsen som en erkjennelsesprosess, der man kom i kontakt med en dypere mening bak den ytre virkelighet. Denne dypere meningen, som ble tolket og forstått på forskjellig måte av de enkelte kunstnerne, var av en slik art at den ikke kunne kommuniseres direkte, men bare indirekte, gjennom bilder og symboler. For disse kunstnerne var det viktig å komme bakenfor den synlige virkeligheten, og gi et visuelt uttrykk for de bakenforliggende eller underliggende krefter som påvirker vår selvforståelse og preger vår livsverden. Denne innfallsvinkelen til kunsten og livet åpnet for et nokså annerledes virkelighetsbilde enn det realistene var opptatt av. Symbolistene opplevde andre sider ved virkeligheten, ikke minst menneskets indre virkelighet, og skildret dem i en form som ga rom for dypere innlevelse og innsikt.

Symbolistene hevdet at kunstens fremste mål var å uttrykke de ideer, drømmer og fantasier som de mente lå skjult i den synlige verden. For å kunne anskueliggjøre disse fenomenene tok de i bruk litterært betonte billedsymboler fra myter og sagn, men også elementer fra arketypisk tankegods. På formens nivå benyttet de en intensivert og følelsesladet fargeskala, samt en ledig, men ekspressiv linjeføring.³²

Som nevnt tidligere er det først etter 1970 at Nerdrum beveger seg inn i den symbolske billedtypen. Men det er altså ikke på formens nivå, i selve formuttrykket. Nerdrums symbolisme utfolder seg primært på innholdsplanet. Fortsatt følger han et barokt skjema, der vekten ligger på den virkelighetsnære realismen hos Caravaggio, samt hans maleriske virkemidler og komposisjonelle grep. For øvrig er det en kjent sak at barokken var svært opptatt av å gi bildeelementene dobbeltbetydninger,³³ så det gir også mening å se Nerdrums malerier i den sammenheng.

I ”Kitsch mer enn kunst”, redegjør Nerdrum for den symbolske betydningen i sin kunst, og hvordan han får ideer til sine motiver:

”I mitt skuespill *Armageddon* skrev jeg om mitt bilde, *Sole Morte*. Der er det en prins, sønn av Kong Jord. Han skal møte sin brud, men kommer ikke. De leter etter ham og finner ham druknet i en liten vanndam. Antagelig har han speilet seg før han skulle til bryllupsseremonien. Det jeg gjør, er å ta utgangspunktet i fortellingen om Narcissus ... i de greske mytene. Det er slik man kan tenke seg en Kitchmalers arbeidsmetode i dag.”³⁴

Her ser vi at Nerdrum henter impulser fra ulike myter og sagn, og mikser dem sammen til nye og egne forestillinger. Slik sett er de bildene han maler uttrykk for indre visjoner som han omtolker i et symbolsk språk. Visjonene synes å vokse frem fra det underbevisste, og de har dermed ikke en rasjonell forankring. De er gåtefulle og mangetydige og de er vanskelig å forstå. Man kan ikke satse på fornuftens logikk helt og fullt. Her må man ty til innlevelse og intuisjon, og la logikken komme etter hvert. Det gåtefulle i Nerdrums bilder er ikke skjult, men man må se det som antydningens kunst. Da er det også viktig å skjønne at kunsten er uttrykk for sin samtid, og i Nerdrums tilfelle, representerer en kritikk av kulturens neglisjering av det åndelige i mennesket, samt dets historiske tilhørighet.

Postmodernismen

På 80-tallet ble det ofte hevdet at Nerdrums kunst var uttrykk for en postmoderne holdning til historien.³⁵ Siden de postmoderne filosofene hadde rasert modernismens lineære historieoppfatning og proklamert at nå var enhver historisk epoke like gyldig, kunne kunstnerne fråtse i historiske forbilder. Alt var tillatt og alt var like bra. Man var ikke lenger reaksjonær om man som kunstner tok litt fra antikken, renessansen eller romantikken. Nå var slike holdninger radikale og grensesprengende.³⁶

Fordi Nerdrum hadde hentet impulser og inspirasjon fra tidligere epoker i kunsthistorien, ble han også tolket som en overfladisk postmodernist.

Men han befant seg langt fra en slik posisjon. Hvis så skulle være tilfelle ville, ville han jo vært postmodernist 20, 30 år før den dukket opp. Og det er lite sannsynlig. Dessuten har ikke Nerdrum hatt noe overfladisk forhold til historien. For ham har fortiden vært en sammenhengende kjede av seriøst kunstnerisk engasjement. Seriøs i den forstand at det dreier seg om en forpliktende holdning i forhold til humanistiske verdier. Den holdningen overskrider historiske epoker og uttrykksmåter, og danner det skapende grunnlaget for Nerdrums forhold til fortiden.

Nå er det allikevel en side ved postmodernismen som Nerdrum har et forhold til. Det sies eksplisitt av de postmoderne filosofene, at det postmoderne ikke er en stilepoke, men en tilstand og en tilstandsbeskrivelse.³⁷ Og det er denne tilstandsbeskrivelsen som har relevans for Nerdrums kunst. For i den postmoderne tilstanden fremtrer samtiden som fristilt fra alle verdier, bånd og forpliktelser. Det finnes ingen sannhet, alt er relativisert og fornuftens autoritet er forkastet. I sine malerier fra 80- og 90-tallet, samt hans bilder etter år 2000, tematiserer han denne tilstanden som en akutt krisetilstand. Mennesket befinner seg i en åndelig og verdimessig krise, som han gang på gang tematiserer under et dystert, eller dystopisk perspektiv. Men han blir ikke postmodernist av den grunn. Tvert i mot. Han er dypt forpliktet overfor kunsten og de humanistiske verdiene. Dessuten legger han inn i sine bilder et element av håp, om en mulig fremtid for arten homo sapiens. Særlig gjelder det hans mor og barn bilder, der han ut fra inkarnasjonstanken markerer sin tiltro til det nye, spirende livet og den kunstnerisk skapende aktiviteten.

Kapittel 5

Overordnede perspektiver

Erwin Panofskys metode

I dette kapitlet vil jeg prøve å belyse og drøfte Odd Nerdrums kunst på et overordnet nivå. Jeg har valgt å dele opp dette kapitlet i forskjellige temaer, med egne titler. Bortsett fra det første, som omhandler Panofskys kunsthistoriske metode, handler de øvrige om aspekter ved Nerdrums kunst. Etter å ha redegjort for Panofskys teorier, beveger jeg meg over til Nerdrums sivilisasjonskritikk, dernest hans forhold til det moderne og modernismen. Nerdrums oppfatning av kunstnerfunksjonen, hans selvoppfatning og tradisjonsbevissthet kommer som et fjerde tema, mens mor og barnmotivet danner den femte og avsluttende delen av kapitlet. Her kommer mor og barnmotivet, både som symbol for nytt liv, men også som metafor for kunstnerisk kreativitet, i fokus. Det samlende siktepunktet er her den tidløse omsorgen.

Når det gjelder Odd Nerdrums kunst er det problematisk å relatere den til Panofskys ikonologiske nivå. Det forutsetter at man kan påvise en sammenheng mellom ham og andre kunstnere i samtiden med samme uttrykksform og meningsinnhold.¹ Det finnes ikke. Heller ikke lar det seg gjøre å dokumentere andre kulturfenomener i samtiden som er beslektet med Nerdrums kunst. Odd Nerdrums kunst står i en særstilling i norsk kunsthiv. Både hans kunst og hans synspunkter står i markant opposisjon til samtidens ulike kulturelle fenomener. Slik sett er han ikke i pakt med tidsånden eller uttrykker seg i tråd med tidens kontekst. Allikevel formidler hans malerier noe vesentlig om tiden og det kulturelle klima vi lever i. Her er Nerdrum på innsiden av tidsånden, men ikke et uttrykk for den. Han skildrer den tvert i mot ut fra en kritisk synsvinkel. ”Han allierer seg med tiden, mot tiden”², skriver Ebbestad Hansen.

Om denne kritiske posisjonen ikke lar seg belyse ut fra Panofskys ikonologi, er det etter mitt skjønn allikevel nødvendig å betrakte Nerdrums kunst ut fra overordnede perspektiver. På det punkt har Panofskys metodiske tenkning vært en viktig inspirasjonskilde i mitt arbeide med oppgaven.³

Siden dette kapitlet handler om overordnede perspektiver, er det på sin plass å si noe om Erwin Panofskys kunsthistoriske tolkningsprinsipper. Det har nemlig vært min metodiske målsetning, når det gjelder å belyse Odd Nerdrums bilder, å ta utgangspunkt i Panofskys begreper og metodiske prinsipper. Jeg har gjennomgående forsøkt å holde meg til hans

oppfordring om å starte med en beskrivende og analytisk ikonografi, for deretter å bevege meg over på tolkningsplanet. I forhold til Odd Nerdrums kunst er det overordnede nivået av størst betydning og interesse. Jeg har naturligvis startet med å beskrive og analysere kunstnerens bilder, og deretter tolket dem som uttrykk for Nerdrums protest og kritikk mot den moderne tidsånd. Det vil si på et overordnet nivå. Etter min oppfatning egner denne kunsthistoriske metoden seg spesielt godt til å belyse Nerdrums billedverden. Og særlig interessant blir den når man trekker inn den kontekstuelle dimensjonen. Å skulle si noe vesentlig om Nerdrums sivilisasjonskritikk, hans motivkrets eller symbolbruk, er ikke mulig uten å forankre tolkningsprosedyrene i et overordnet perspektiv

Panofsky sier selv at ikonografi er den grenen av kunsthistorien som beskjeftiger seg med innhold, eller mening, i motsetning til kunstens form.⁴ Dessuten:

”Den egentlige mening, eller innhold forstås ved at man konstaterer de grunnleggende prinsipper som avslører en nasjons, en periodes, en klasses, en religiøs eller filosofisk overbevisnings grunnholdning – som ubevisst er modifisert av en personlighet og kondensert i et verk.”⁵ Selv om Panofsky i dette sitatet refererer til det ikonologiske nivået, fremhever beskrivelsen like mye viktigheten av et overordnet perspektiv i kunsthistoriske tolkninger.

Sivilisasjonskritikk

Etter først å ha beskrevet, dernest analysert og tolket billedmaterialet, mener jeg å kunne slå fast at det i Odd Nerdrums produksjon finnes to motstridende motivtyper.

På den ene siden har han et dystopisk, fremtidsfokusert perspektiv på verden. På den annen et positivt tilbakeskuende perspektiv. Nerdrum vil tilbake til en førmoderne humanisme, der det menneskelige står i sentrum. Han søker da også tilbake til et førmoderne formspråk for å tydeliggjøre dette. I kraft av denne skaper han en sivilisasjonskritikk⁶ som uttrykkes gjennom et symbolsk ladet formspråk med røtter i barokkens og renessansens maleri. Motivisk kommer denne kritikken til uttrykk i hans vektlegging på golde, øde landskaper og menneskenes ustabile og ødelagte psyke.

Gjennom sine mor og barn motiver fornemmer man en mer optimistisk billedverden, der en mulig utvei, eller et fremtidshåp blir synliggjort. Slik jeg oppfatter det danner mor og barn motivet et nærmest religiøst referansepunkt, som både markerer en tro på det spirende livet,

men også symboliserer kunsten og det skapende. I begge tilfeller dreier det seg om å se livet og kunsten under en felles synsvinkel der fremtiden ikke er helsvart..

Begge motivtypene er avhengige av hverandre for å kunne forstå Nerdrum i et samlet perspektiv, eller for å si det med Panofsky: ”den egentlige meningen eller innholdet som konstituerer Symbolske verdiers verden.”⁷

Men forut for Nerdrums sivilisasjonskritikk har han en periode med samfunnsengasjement. Det er en samfunnskritisk periode, tidfestet til 70-tallet, der hans bilder ennå ikke er sivilisasjonskritiske. Man kan si at hans produksjon her befinner seg på et lavere nivå, med et innskrenket perspektiv som hovedsakelig belyser sosiale fenomener. Det er altså samfunnsforhold han tematiserer, og ikke overindividuelle og åndelige prosesser som befinner seg på et sivilisasjonshistorisk plan.

Nerdrums sivilisasjonskritikk derimot handler primært om å vise konsekvensene av moderniteten, av fremskrittstroen, samtidig som det også er en kritikk av den moderne kunsten. For Nerdrum er nettopp den moderne kunstens avhumanisering, med vekten på kunstens egenvirkelighet, en vesentlig del av den ulage verden har kommet opp i. Mennesket synes å ha mistet all åndelig forankring innenfor horisonten av det moderne. Resultatet er en verden som er i ferd med å ødelegge seg selv.

I *Kitsch mer enn kunst* formulerer Nerdrum en kritikk av nettopp den instrumentelle fornuften som sammen med den moderne kunsten har resultert i menneskelig utarming

”Joseph Beuys spurte meg en gang om hvordan jeg kan male på denne måten når vi vet at et bord ikke er et bord, men bare en samling partikler eller molekyler? Jeg sa til ham: ”Hvis du er sulten og fryser, befinner deg i en snøstorm og ser en hytte i det fjerne – da glemmes molekylene og det løpes raskt mot varmen.” Hvor er vi da? Slike problemer kan man snakke om hvis man er trett og mett. Men er man i nød, tenker man nok ikke slik.”⁸

Som før nevnt kommer denne sivilisasjonskritikken, og da spesielt Nerdrums kritikk av samtidskunsten, til uttrykk gjennom det jeg kaller fortidslengsel og fremtidsangst.

Fortidslengselen går på hans konsekvente fokusering av et førmoderne formspråk, men samtidig også hans dype interesse for førmoderne, humanistisk tenkning.

Når det gjelder fremtidsangsten kommer denne til uttrykk i det motiviske innholdet. Her tematiserer han det moderne, gjennomrasjonaliserte og instrumentaliserte samfunnets skyggesider. Spesielt naturen, men først og fremst menneskesinnet. I bilde etter bilde skildrer han en rasert natur der menneskene eksponerer ulike former for apati og galskap.

Men også på det kunstteoretiske område, blir fremtidsangsten tematisert hos Nerdrum. For å distansere seg fra den moderne kunstestetikken, har han erklært seg selv som kitschmaler. Hvilket er en klar sivilisasjonskritisk markering med front mot det moderne og den modernistiske kunstestetikken.

Etter Opplysningstidens og Kants moderne definering og plassering av kunsten i et eget gyldighetsområde, har kunsten, i følge Nerdrum, mistet forankringen i det humane. Frihetsprinsippet og autonomien bestemmer nå alle kunstneriske kriterier. Krav om utvikling, nyskaping, originalitet og kunstens renhetskarakter blir det normgivende grunnlaget for all kunstnerisk virksomhet. For Nerdrum har denne kunstforståelsen ført kunsten ut i tomhet og selvødeleggelse. Eller som Daniel Bell skriver: ”Den avantgardistiske kunsten trenger inn i hverdagslivets verdiorientering og lar modernismens grunnholdning besmitte vår livsverden. Med sine krav om grenseløs selvrealisering, autentisk selvoppfatning og hypersubjektiv sensibilitet blir denne modernismen til den store forfører.”⁹

Tidligere har jeg dreid dette perspektivet 180 grader, og formulert tesen om ”fortidsangst og fremtidslengsel”. Poenget med denne dreiningen er å beskrive en motsatt posisjon av den Nerdrum befinner seg i. Nemlig en posisjon som konsekvent avviser fortiden og dyrker fremtiden. Noe forenklet kan man si at dette er moderniteten i et nøtteskall. Moderniteten, heri inkludert modernismen, insisterer på utvikling og fremskritt som sivilisasjonens sentrale premisser. Derved nedprioriteres også forholdet til fortiden, samt at verdien av historisk innsikt nedvurderes. Det er denne dialektikken jeg prøver å si noe om når jeg karakteriserer den som fortidsangst og fremtidslengsel. Etter min oppfatning er det også denne dialektikken som utgjør kjernen i moderniteten og modernismen. Denne kjernen representerer selve motpolen til Nerdrums posisjon, samtidig som den danner konteksten for hans kunstneriske engasjement og sivilisasjonskritikk. Kontekst i denne sammenheng betyr også tidsånd, et begrep som etter min oppfatning er bedre egnet til både å skape en teoretisk ramme og bedre styre min overordnede tolkning av Nerdrums kunst.

Særlig når det gjelder den tredje delen i dette kapitlet, der jeg redegjør for moderniteten og modernismen, har jeg funnet det fruktbart å trekke inn kunsthistorikerne Michael Podro og Hans Belting. I vårt fag er de sentrale når det gjelder å drøfte kunsten ved modernitetens begynnelse og modernismens gjennombrudd. Deres beskrivelser av disse to fasene tydeliggjør at kunstens situasjon ikke bare er problematisk, men at kunsthistorien også har havnet i et uføre. Podro og Beltings drøftelser er perspektivrike i forhold til min forståelse av Nerdrums

kunst og sivilisasjonskritikk. Av den grunn har jeg også funnet det viktig å hente frem noen av deres problemstillinger.

Modernitet og modernisme

Først en presisering av forskjellen mellom modernitet¹⁰ og modernisme.¹¹ Moderniteten er en paradigmebetegnelse som går på sivilisasjonshistoriske prosesser. Den omfatter alle menneskets tenkemåter og handlingsformer, og strekker seg i tid fra midten av 1700-tallet og frem til i dag. Modernismen er derimot en kunstnerisk strømning innenfor denne kulturelle sfæren, og i tid strekker den seg fra ca. 1900 og frem til 1980-tallet. Her er dateringen noe svevende alt etter hvilke fenomener kunsthistorikeren tar utgangspunkt i. Uansett representerer moderniteten et historisk overordnet perspektiv i forhold til den kunstneriske modernismen. Til tross for den store tidsforskjellen er sistnevntes utvikling helt i tråd med forestillingen om det moderne prosjekt. Opprinnelsen til den moderne kunsten og den moderne kunstforståelsen finner man altså i Opplysningstidens tenkning.

I boken *The Critical Historians of Art*”, risser Michael Podro opp bakgrunnen for denne moderne kunstforståelsen.

Iflg. Podro skjer det i opplysningstiden et paradigmeskifte i måten å tenke kunst på. Tidligere tider skilte ikke mellom de ulike disipliner, slik som kunst og vitenskap, og man skilte heller ikke mellom kunst og håndverk. Kunsten i det førmoderne var tid og stedbunden og dermed et uttrykk for sin tids religiøse, moralske og sosiale tidsånd. Den kunne derfor ikke separeres fra det øvrige samfunnslivet.

Med opplysningstidens vektlegging på utvikling og fremskritt, blir friheten en viktig faktor også i kunsten. Podro hevder at denne friheten (freedom of mind) blir aktualisert i at kunsten får et eget gyldighetsområde. Dette blir begrunnet med at den kunstneriske friheten bør være fritt skapende, uten ytre regeltvang, men basert på kunstens egne regler og prinsipper. Den kunstneriske kreativiteten er i så henseende autonom. Men denne kunstneriske autonomien strekker seg lenger enn til bare å være et bevissthetsfenomen. Autonomien markerer også et samfunnsmessig frirom på lik linje med vitenskapens og religionen/moralens gyldighetsområder.

Den kunstneriske friheten har altså to tyngdepunkter, ett i den skapende kreativiteten, og ett i den sosiale sammenhengen, det vil si konteksten. Hvor reell denne friheten er, både som indre

tilstand og samfunnsmessig aktivitet, kan diskuteres. Podro er av den oppfatning at kunsten som samfunnsmessig aktivitet kontinuerlig blir utsatt for påvirkning. Kunstneren befinner seg i et kontekstuell kraftfelt der omgivelsene stadig innvirker på vedkommendes kreative valg. Slik jeg har forstått Podro er dette perspektivet noe vi som kunsthistorikere anlegger på fortidens verker, men at denne innsikten ikke ligger innbakt i forestillingen om ”freedom of mind”.

Akkurat dette perspektivet, relasjonen mellom vårt aktuelle ståsted og fortidens verker, er hovedtema i nevnte bok av Podro. Som fortolkere av fortidens kunst, er vi alltid bundet av våre egne forutsetninger, så vel historiske påvirkninger som aktuelle forestillinger. Vårt ønske om å gjenvinne mening i fortidens kunstverker er derfor problematisk å realisere. På den ene siden er meningen skjult, på den annen tolker vi ut fra vår egen tids fordommer. Det betyr at vi også må avklare vårt eget ståsted, rydde et frirom i bevisstheten. Slik jeg her oppfatter Podro antyder han et slags ”freedom of mind”, som i denne sammenheng ikke handler om den kunstneriske sfæren, men om den kunsthistoriske forskerens faglige uavhengighet.¹²

Det samme utgangspunktet hadde også Opplysningsfilosofene da de introduserte forestillingen om ”freedom of mind”. Hensikten var å skjerme kunsten mot påtrykk utenfra, kort sagt å etablere et autonomt virkefelt der friheten og uavhengigheten til å skape ble garantert. Fordi kunsten hadde en større grad av frihet enn vitenskapen og moralen, som var underlagt lover og regler, ble kunsten satt i en særstilling. Denne friheten kommer til uttrykk i skapelsen av kunstverket, som iflg. Podro handler om kunstnerens ”freedom of mind”. Både Kant, Schiller og Hegel forsøkte hver på sin måte å beskrive hva denne ”freedom of mind” består i.

Uansett skulle denne frihetsestetikken som disse filosofene utarbeidet, sammen med etableringen av separate gyldighetsområder, få store konsekvenser for utviklingen av kunsten. Det moderne, forstått som ”det nye” blir nå et sentralt vurderingsprinsipp. Som kunstner blir det viktig å stadig utvikle og skape ny kunst, der fortiden skulle overvinnes og overgåes. I forbindelse med frihetskravet og jakten på det nye, vokser det også frem en forestilling om kunstnerisk renhet. Det innebar at kunstnerne distanserte seg fra all ekstern innflytelse. Kunsten skulle skapes på egne premisser og utvikle en identitet bare basert på visuelle virkemidler.

Denne nye målsetningen driver kunsten på tidlig 1900-tall inn i isolasjon, og den fjerner seg mer og mer fra samfunnet for øvrig. Den antar formen av en sekterisk bevegelse, og havner i

en *l'art pour l'art* posisjon. Det er derfor helt i tråd med forestillingen om kunstens autonomi at kunstnerne etter hvert bare konsentrerte seg om å rendyrke kunstens formale virkemidler og uttryksverdier. Dette er en utvikling som ganske konsekvent følger modernitetens lineære historieoppfatning, og som rundt 1900 tilspisses og radikaliseres under betegnelsen modernisme.

Den kunstneriske modernismen er altså ikke noe som er uavhengig og selvstendig i forhold til moderniteten. Tvert i mot. Modernismen er modernitetens kunstneriske uttrykk. Slik er det også med postmodernismen på 1980-tallet. Den representerer verken noe brudd med moderniteten eller modernismen, men innebærer en utvidelse og radikalisering av det moderne prosjekt.

Akkurat på det punkt vil jeg vise til Hans Beltings bok *Art History after Modernism*.¹³

På en beslektet måte tar han her opp og drøfter samtidskunsten etter modernismens fall.

For ham representerer ikke postmodernismen noe brudd, men en akkumulering og utvidelse av modernismen. Selv om kunstlivet nå måtte innse at modernismens utviklingstro og lineære tenkemåte hadde spilt fallitt, droppet man allikevel ikke jakten på det nye. Riktignok ble man fristilt i forhold til å bruke historiens mange uttryksformer, men det var en overflatisk interesse, og helt ulikt Odd Nerdrums forpliktende forhold til det førmoderne. Ved sin tradisjonelle måte å uttrykke seg på, (at kunsten var en gjenstand), og kravet om permanent fornyelse, hadde modernismen forstått seg selv som pådriveren i en historisk prosess. Denne forestillingen fikk dødsstøtet av de postmoderne filosofene.

Iflg. Belting gikk kunsten etter 1960 over til å bli metakunst. Kunstens objekt karakter ble droppet, i stedet filosoferte man over selve kunstbegrepet. Kunsten fikk dermed en konseptuell dreining, der verkbegrepet fikk et helt nytt innhold. Verken kunsten eller det kunstneriske hadde lenger noe med en gjenstand å gjøre, selve materialiteten ble overflødig, og kunsten blir en teoretisk diskurs. Denne dreining bort fra kunstens gjenstandskarakter, gjør kunsthistorikerens funksjon som fortolkere problematisk. De tradisjonelle begrepene som kunsthistorien hadde utarbeidet for å forstå kunsten som historisk fenomen, viste seg nå å være uegnet. I følge Belting fremstår det faglige rammeverket, samt den historiske vinklingen, som ubrukelige verktøy i forhold til kunsten fra 60-tallet og fremover.

At kunsthistorien som fag her har havnet i en krise, skyldes ikke bare svakheter i det teoretiske grunnlaget, men også at samtidskunsten etter 1960 har endret karakter og identitet. For kunstnerne har opprøret mot den historiske tenkningen tilsynelatende vært fruktbart. Endelig var de blitt befridd fra kunstens materialitet og dens historiske utvikling, derved kunne de lage kunst akkurat som de ville. Dekonstruksjonen av det historiske og avmaterialiseringen av kunsten resulterte i to hovedstrømninger innen postmoderne kunst. På den ene siden fikk vi metakunstens begrepsorienterte utspill, på den annen oppsto det prosessorienterte strømninger som video, installasjoner, performance, happenings, body art, etc.

Felles for dem begge var en oppfatning om at kunsten ikke skulle ha varighet. Den skulle ikke ha noen historisk tilknytning, eller bånd, men bare utfolde seg i en fortløpende og uforpliktende fornyelsesprosess. Som Belting sier så transformerer denne nye kunstdiskursen seg til å bli selve essensen i kunsten.

Det er ikke vanskelig å skjønne at Odd Nerdrum befinner seg i en helt motsatt posisjon til både modernismen og postmodernismen. Hans kritikk av disse strømningene, begge utløpere av moderniteten, er sentrale innslag i hans mer omfattende sivilisasjonskritikk. Det gjør han på to måter, for det første ved at han i sitt kunstneriske uttrykk klart og tydelig markerer sine valg av kunsthistoriske referanser og maleriske tradisjoner, for det andre at han formidler en grunnleggende forankring i humanistiske verdier. I begge tilfeller formulerer han en distanse til og kritikk av dagens herskende diskurser.

Som Nerdrum selv sier: ”Det (kunsten) handler om er å være etterkommer av noe stort. Når de store ånder faller bort, så fortsetter du. Og de som kommer etter deg, fortsetter videre. Det greko-romanske miraklet, deres malerier og skulpturer, kan på en måte leve evig. Originalitet innen dette feltet ville være en fiasko.”¹⁴

Sammenfattende kan vi si om Nerdrums forhold til kunsten, at den er en kontinuerlig samtale med historien og menneskets åndelig bestrebelser gjennom skiftende epoker. Målet med kunsten er å være på høyde med de største i historien, både når det gjelder åndens ytelse og håndens virke. Derved setter man en standard, et mål for sin kunstneriske innsats.

Kunstnerfunksjonen

Dermed er vi over i det jeg mener er Nerdrums oppfattelse av sin kunstneriske status og funksjon. På det punkt har han ikke gjort det lett for seg. Bak Nerdrums imponerende produksjon, både i kvantitet og kvalitet, ligger det år, ja, et langt liv med studier og arbeid. Ut fra skriftlige utsagn, men også i forhold til hans kunstneriske produktivitet synes Nerdrum å se på sin kunstnergjerning med dyp forpliktelse, både i forhold til samtiden og i forhold til fortiden.

Men hans negative forhold til Kants estetikk er nok ikke helt uten problematiske sider. Da Kant plasserte kunsten i et eget gyldighetsområde, fikk kunsten autonom status og et beskyttet rom for skapende frihet. Filosofene kalte det "Freedom of Mind".¹⁵ Det innebar at kunstnerne kunne skape i frihet, uten at utenforliggende krav eller interesser bestemte kreativiteten. Verken kirke, stat eller andre oppdragsgivere skulle nå påvirke kunstverkets form og innhold. Det var kunsten selv som skulle legge premissene for sin kreativitet. Med tanke på at Odd Nerdrum har vært en innbitt motstander av Kants estetikk og den moderne utviklingstroen, er det litt av et paradoks at han utfolder sin kunstnergjerning innenfor rammen av den moderne autonomien og Kants "Freedom of Mind".

Nerdrums forpliktelse overfor håndtverket, hans kunstneriske verktøy, er som før nevnt av største viktighet. For å kunne formidle noe gjennom kunsten, er første bud at man kan sitt håndverk. På det punkt er Nerdrum uhyre konsekvent og målbevisst. For det dreier seg ikke bare om å tilegne seg et profesjonelt og tradisjonsrikt håndverk. Det skal også brukes til noe, nemlig å formidle sentrale verdier i en humanistisk tradisjon. Man kan si at hos Nerdrum løper kunstens formidlingsmåter og meningsinnhold sammen i et skapende enhetlig uttrykk. Det handler altså ikke bare om tradisjonsrikt håndverk, men å formidle noe vesenlig og verdifullt som kunstneren selv er en del av, både historisk og aktuelt.

"Til syvende og sist dreier det seg ikke bare om å akseptere seg selv. Vurderingen er ikke bare en intern sak, man føler seg tvunget til å bli sammenlignet med historien."¹⁶

Denne formidlingen mellom fortiden og nåtiden, er et viktig perspektiv i nevnte bok av Podro. Hos ham dreier det seg riktignok om den kunsthistoriske formidlingen av fortiden, men hos Nerdrum handler det om en kunstnerisk formidling. Det gjør at han som kunstner kommer i en særstilling. Han er ikke bare en formidler, han er formidlingen. Gjennom kunstneren virkeliggjøres fortiden, men på en ny måte, til en ny virkelighet.

Denne funksjonen gjør at Nerdrum ser på seg selv som en kunstner med helt spesielle evner. Det er en oppfatning han deler med Leonardo da Vinci, som i *Paragonediskusjonen* insisterer på at maleren og malerkunsten står i en særstilling og er hevet over de øvrige kunststartene.¹⁷ Nerdrums skapende rolle i vår tid, i den moderne og postmoderne tid, har han presist uttrykt i maleriet ”Selvportrett som maleriets frelser”. Her ligger riktignok fokus på det å frelse maleriet, men frelsesgjerningen markerer allikevel en helt enestående funksjon, nemlig det å redde en skakkjørt tradisjon fra undergang. Dermed er det også nærliggende å tenke i teologiske vendinger. For frelsesgjerningen handler også om inkarnasjon, at ånden forvandles til kjøtt og blod, for Nerdrums tilfelle til malerisk materialitet.

Når jeg har tatt utgangspunkt i ”inkarnasjonstanken” i denne oppgaven, for å belyse sider ved Nerdrums kunst, så er det ikke på bakgrunn av Nerdrums egne uttalelser, eller hva andre har skrevet om temaet. Jeg har derimot tatt utgangspunkt i den kristne dogmatikken om dette fenomenet, og brukt det i en utvidet betydning, slik den ofte utlegges i religiøs litteratur.¹⁸ Ut fra en slik tankegang mener jeg at inkarnasjonstanken er et gjennomgående perspektiv i hele Nerdrums produksjon. For ham handler det å være kunstner om å synliggjøre åndelige innsikter. Og det kan kun gjøres gjennom figurasjon. Det åndelige kan ikke formidles uten at det ikles en figurativ form, at det gis et sansbart og fattbart uttrykk gjennom maleriets virkemidler. Nerdrum er ganske klar på det punktet, noe som har gjort ham til en markert motstander av modernistisk abstraksjon og nonfigurasjon. Modernistene har misforstått formidlingen og inkarnasjonen, og tror at de kan gi uttrykk for det åndelige uten at det legemliggjøres i malerisk figurasjon.¹⁹

Nødvendigheten av at det åndelige blir inkarnert i et figurativt formuttrykk, er for Nerdrum helt avgjørende om man ønsker å skape en kunst som kan formidle verdier. Kreativiteten er altså en inkarnasjonsprosess, og tematiseres av Nerdrum på forskjellige måter. Hans malerier skildrer da også en symbolsk virkelighet, der handlinger og mennesker ofte blir metaforer for ulike inkarnasjonsprosesser. Det er her nokså naturlig å tenke i et kristent perspektiv. Ikke minst fordi mor og barnmotivet fremtrer så ofte i hans malerier. Men malemåten og formuttrykket peker også mot kunstnere som står i en kristen, humanistisk tradisjon.

Inkarnasjonsproblematikken representerer i et slikt perspektiv også en teori om erkjennelse. For Nerdrum en kunstnerisk erkjennelse, som gjennom maleriets virkemidler bringer videre åndelige innsikter og verdier. I en modernistisk og postmodernistisk kunstverden, der

profesjonelt håndtverk og humanistisk tenkning er blitt stadig mindre verdsatt, har Nerdrum staket ut en kurs for å revitalisere det spesifikke kunstneriske. Hans oppgave er å fungere som en frelser for tradisjonen og dens historiske mening.

Det er viktig for Nerdrum å fastholde sin selvstendighet som kunstner. Fordi det er gjennom den kunstneriske erkjennelsen at han når de åndelige verdier. Derfor har han også kunsthistoriske forbilder som arbeider på samme måte. Malere som Caravaggio og Rembrant er ikke tilfeldig valgte, men noen han føler et åndelig slektskap med i deres kunstnerskap. Andre igjen har han mer nøkterne og nyanserte oppfatninger om.

”Tizian var en god skuespiller. Hans sene bilder har blitt mine kjæledegger. Til å begynne med var han en imponerende maler. Men da han ble eldre, kunne han spille på en mer direkte måte. Til slutt skalv han som en tigger, og det er det vi kan kalle seriøs underholdning. Før han skalv var han *kun* en underholder. Han var dyktig til å komponere, men på sine eldre dager begynte han å strekke hånden ut i intetheten. Han forsøkte å strekke alt lengre enn det som er mulig å se. Men ungdommen var fundamentet.”²⁰

Mor og barn-tematikken

Som tidligere nevnt har Nerdrum malt påfallende mange mor og barnbilder. Jeg har i det foregående forsøkt å belyse denne tematikken, og hva disse motivene kan bety. Slik jeg har oppfattet disse motivene, er de mer komplekse enn det de tilsynelatende gir seg ut for. Deres tematikk og stemning er også annerledes enn i Nerdrums øvrige bilder. Det vi her har sett av dyster sivilisasjonskritikk, er i mor og barnbildene nedtonet. Ja, det er som om Nerdrum i disse bildene øyner en farbar vei ut av krisetilstanden, at morens evige omsorg nærmest er et botemiddel mot verdens elendighet og kunstens forfall.

Slik jeg har forsøkt å belyse denne tematikken, peker den moderlige omsorgen også ut over seg selv. Fordi omsorgen handler om avkom, om et nyskapt liv, har jeg prøvd å vise at relasjon mellom mor og barn er av samme art som mellom kunstneren og hans verk. I begge tilfeller dreier det som at noe levende og livgivende inkarneres i en fysisk form: barnet i kjøtt og blod og kunsten i materielle former. Det er derfor nærliggende å oppfatte Nerdrums mange

mor og barnbilder som metaforer for et skapende prinsipp i tilværelsen. Særlig fordi han kontinuerlig kretser omkring det å være skapende, enten det nå gjelder selvportretter eller mor og barnskildringer.

Går vi nærmere inn på hans mor og barnbilder, ser vi at de synliggjør en nokså sammensatt symbolsk struktur. Den fremtrer nærmest i stadier av kompleks mening, der vi først oppfatter motivene som et fristed fra verdens elendighet. Her er morens omsorg, nærhet og beskyttelsestrang de grunnleggende, menneskelige uttrykkene. Det er de gode sidene ved morskjærligheten som åpenbarer seg i disse motivene.

Det er i denne sammenheng jeg har satt mor og barn motivene i relasjon til en kristen ikonografi. Kirkens bruk av madonna med barn motiver, hadde til hensikt å innføre en omsorgsdimensjon i troslivet, og som sådan var bildene viktige i forhold til menigheten. Odd Nerdrums bilder er allikevel ganske forskjellige fra kirkens madonnabilder. I utgangspunktet er ikke bildene malt med det for øye. De er ikke beregnet på å henge i en kirke, men i privathjem. Dessuten uttrykker de ikke noe spesifikt kristent trosinnhold basert på teologi. På den annen side trekker han visse vekslers på en kristen ikonografi, hovedsakelig på det formale plan, men Nerdrums mor og barnbilder formidler primært noe som har med vår egen tid å gjøre, samtidig som de har et tidløst utgangspunkt.

Nettopp dette samtidselementet ved mor og barnmotivene oppfatter jeg som et annet stadium enn det foregående. Her dukker det opp en symbolsk fremstillingsform, eller en metaforisk vinkling som etter min oppfatning problematiserer kunsten og kunstens vilkår. For Nerdrum er det å skape et kunstverk uttrykk for et grunnleggende livsprinsipp. Og det er det samme prinsippet som er virksomt når en mor føder sitt barn. For Nerdrum er kunsten og livet uadskillelige. De bringer begge en humanistisk dimensjon inn i virkeligheten og forvandler den til en ny og håpefull fremtid.

Mor og barnmotivet peker altså ut over den basale morsomsorgen. Det tematiserer også livets og kunstens vilkår i vår egen krisepregede samtid. Kan livet fortsette og kunsten overleve? Nerdrum fokuserer stadig på dette spørsmålet, og belyser det gjennom mor og barnmotivet samt de mange selvportretter. Fluktpunktet for dette er inkarnasjonstanken. Dette at både livet og kunsten må inkarnere i en jordisk og sansbar form. Slik sett representerer kunstverket og moren med barnet en grunnleggende kraft i mennesket, som når den virkelig gjøres fyller historien med mening.

Ethvert barn er derfor forankret i historien, så også kunstverket, men de peker begge ut over det tidsbestemte her og nå. Begge er frukt av en fortid, og begge sikter fremover. Nerdrums malerier sammenfatter begge perspektivene, spesielt i mor og barnmotivene, der inkarnasjonen både er anskuelig og symbolsk nærværende.

I den tredje fasen av meningsdannelse utdypes inkarnasjonstemaet og morsrollen. Som nevnt tidligere er ikke Nerdrums mor og barnbilder utpreget kristne, men de kan allikevel ikke tolkes fyllestgjørende uten at den kristne inkarnasjonstanken trekkes inn. I teologisk forstand er det Jesu fødsel som innebærer en inkarnasjon. Det er Gud som sender sin sønn til menneskene, og slik gjør ham til en formidler av det guddommelige. Ved at Gud inkarnerer i kjøtt og blod, fødes menneskesønnen. Denne begivenheten handler om forvandling, at ånden blir legemliggjort og synlig for menneskene.²¹

Det er denne forvandlingen av ånd til fysisk materialitet, som jeg mener danner utgangspunktet for Nerdrums oppfatning av kreativiteten og graviditeten. Både barnet og kunstverket er inkarnerte fenomener og Nerdrum har en dyp omsorg for begge. Hvilket han gang på gang tematiserer i et håpets perspektiv. Det er en holdning som ikke nødvendigvis er kristen, men allikevel inspirert av kristen tenkning, særlig slik den kommer til uttrykk i europeisk humanistisk filosofi.

Kunstnerens omsorg for sitt verk og morens omsorg for sitt barn er i denne fasen et felles anliggende, skjønt det er morens omsorg som er forbilledlig. Den er også mer anskuelig og fattbar for en betrakter. Grunnen er enkel. For selv om vi registrerer at mor og barnmotivet handler om en kvinne og hennes avkom, et stykke inkarnert liv, så er det ikke det som er hovedpoenget i bildet. Det sentrale i disse motivene er morens omsorg, og det er denne kunstneren har synliggjort i malerisk form. Det er altså den moderlige omsorgen som her er inkarnert.

Det er da også denne inkarnerte omsorgen vi fornekter umiddelbart, til tross for at den er symbolsk formidlet. På en måte representerer mor og barnmotivet en dobbelt inkarnasjon, der den ene er fellesmenneskelig og basal, den andre symbolsk og kommunikativ. Man kan si at mor og barnmotivet danner et realsymbol. Det viser til et virkelig fenomen, samtidig som det uttrykker en symbolsk mening på et åndelig nivå.

Begrepet realsymbol²² brukes i filosofien, men er mest utbredt i teologiske tekster. I den kristne teologien²³ er Jesus et realsymbol for Gud. Jesus er inkarnert som menneske, men er også Guds sønn. Fordi Jesus er inkarnert som menneske, kan man i et kristent perspektiv også

avbilde ham. En billedlig fremstilling av guddommen er ikke tillat, verken i Jødedommen eller Islam.²⁴ I kristendommen derimot, er man åpne for billedgjengivelser av Jesus, noe hans menneskelige status gir rom for.²⁵

I kraft av realsymbolets egenskaper får mor og barnbildene til Nerdrum en noe annen status enn hans øvrige motivtyper. Den dobbeltinkarnerte omsorgen løfter motivet opp på et høyere nivå, og morens omsorg blir her en tidløs omsorg. Så lenge menneskene eksisterer er morens omsorg en forbilledlig realitet. Den representerer nærmest et etisk imperativ, som til alle tider er fremtidsrettet og dypt menneskelig. Det er noe håpefullt og grenseoverskridende i denne omsorgen. Selv om mye går galt og utsiktene er dystre, står den tidløse omsorgen der, som en søyle av lys og forløsning.

”Oppstandelse”

Oppsummering

I denne oppgaven har jeg forsøkt å se Odd Nerdrums mor og barn motiver under synsvinkelen ”Den tidløse omsorgen”. Dette primært fordi jeg har fornemmet en annen stemning i disse bildene enn i hans øvrige produksjon, en stemning som spesielt går på innlevelse og omtanke. Dessuten har kunstneren hatt en uvanlig stor produksjon av dette motivet, noe som ikke er vanlig i norsk billedkunst.

Fordi Nerdrum står i en særstilling i det norske kunstmiljøet har jeg i første omgang sett det som nødvendig å redegjøre for Nerdrums kunstneriske og estetiske forutsetninger. Jeg har beskrevet starten i hans kunstnerkarriere, der han utvikler og utdyper sitt klassisk orienterte formspråk på tvers av den moderne kunsten og den moderne tidsånden. På 70-tallet var det innholdsmessige i hans bilder konsentrert om samtidsaktuelle problemer der formspråket var mer realistisk.

Dette samfunnsengasjement ble på 80- og 90-tallet forvandlet til en omfattende sivilisasjonskritikk. Da endret hans realistiske formspråk seg i retning av et symbolsk uttrykk, der innholdet preges av undergangsstemning og dystopiske tilstander. Disse dystopiske bildene av Nerdrum fra 80- og 90-tallet har jeg deretter satt i relasjon til hans mor og barn bilder, fordi jeg her har observert en motivmessig dialektikk som ikke er blitt påvist tidligere. Dessuten har jeg prøvd å redegjøre for hans spesielle kombinasjon av førmoderne uttrykksformer og samtidsforankret tematikk. For å tydeliggjøre denne særegne kunstneriske posisjonen har jeg benyttet begrepene ”fortidslengsel” og ”fremtidsangst”. Dette også for bedre å kunne forstå de bakenforliggende årsakene til hans opposisjon mot modernismen og det moderne.

Men før jeg beveger meg inn i Nerdrums mor og barn motiver spesielt, har jeg sett det som nødvendig å trekke inn hans øvrige billedverden. Nettopp ved å sette disse ulike motivtypene opp mot hverandre, får man også fremhevet det særpregede ved hans mor og barn bilder. Det gir oss også et bedre utgangspunkt for forstå hele Odd Nerdrums kunstneriske virke. Men det viktigste er at vi kommer tettere inn på hans mor og barn motiver, som uttrykker større medfølelse og omsorg enn det vi ser i hans øvrige bilder.

I min fremstilling videre har jeg forsøkt å belyse og drøfte Nerdrums plass i det norske kunstfeltet, særlig hans outsiderposisjon i forhold til kunstlivet, til kolleger og kunstkritikere. På 80- og 90-tallet var hans kunst under heftig debatt. Han ble kontinuerlig utskjelt av

kritikere og andre kunstsakkyndige i norsk presse. Særlig ble han bebreidet for å være bakstreversk og reaksjonær, og at hans kunstuttrykk ikke var i samsvar med sin samtid.

I min gjennomgang av mor og barnbildene sto det klart for meg at Nerdrum i denne motivkretsen uttrykte en dypere mening enn det tilsynelatende idylliske ved motivet. Av den grunn har det vært nødvendig å trekke linjer bakover, tilbake til kunsthistoriens ulike madonnamotiver. Etter mitt skjønn har Nerdrum hentet mye kunstnerisk og motivmessig næring fra denne tradisjonen. I min fremstilling har jeg derfor rettet oppmerksomheten både mot middelalderens Jomfru Maria og Jesusbarnmotiver, men også renessansens og barokkens skildringer av dette tema. For Nerdrum har også symbolismen, som kunstretning, vært en viktig inspirasjonskilde. I visse henseender finner jeg også at postmodernismen kan gi oss noen holdepunkter til forståelsen av Nerdrums billedverden.

I hovedtrekk har jeg basert denne masteroppgaven på Erwin Panofskys metode. Jeg har brukt hans prinsipper for beskrivelse, analyse og tolking for å komme frem til mine konklusjoner i denne oppgaven. Dette fordi meningsdimensjonen i Nerdrums bilder er så avgjørende. Men i stedet for Panofskys ikonologiske fortolkningsnivå har jeg valgt å vinkle oppgavens kunstteoretiske problemområder ut fra det jeg kaller ”overordnede perspektiver”. Grunnen er den at Nerdrums kunst ikke tilfredstiller Panofskys krav til identitet mellom verk og omverden.

I kapitlet ”Overordnede perspektiver” har jeg forsøkt å drøfte Nerdrums sivilisasjonskritiske bilder i forhold til filosofiske og kunstteoretiske diskusjoner, historisk og aktuelt. I denne sammenheng blir også begrepene fortidsangst og fremtidslengsel utdypet. Det samme gjelder begrepene modernitet og modernisme. Å bruke disse begrepene har vært vesentlig for å forstå den horisonten, eller mer presist konteksten, Nerdrum skaper sine bilder ut fra. Hans kunst og særlig hans kunstnerrolle blir her også belyst og drøftet. Ut fra mitt perspektiv er den en viktig forutsetning for å nærme seg avslutningen og konklusjonen om den tidløse omsorgen. For øvrig har Nerdrums bilder etter år 2000, gitt meg avklarende impulser. Disse maleriene, som ble utstilt høsten 2009, tydeliggjorde den kunstneriske konsekvensen jeg mener å ha påvist i hele Nerdrums skapende virke. Det er en konsekvens, som etter min oppfatning ganske følgeriktig leder opp til konklusjonen i denne oppgaven, nemlig at mor og barnmotiv, forstått som den tidløse omsorgen, representerer selve essensen i Nerdrums maleriske produksjon.

Det er i denne sammenheng at Nerdrums kunst blir interessant og viktig. I malerisk form belyser han samfunnets skyggesider og fremtidsutsikter, og det på et kunstnerisk høyt nivå, der både formspråk og innhold danner et enhetlig korpus. Han retter et kritisk blikk mot modernismen og det moderne samfunnet, i utvidet forstand også den sivilisasjonshistoriske krisen vi befinner oss i. Gjennomgående preges bildene av dysterhet og svartsyn, noe som etter mitt skjønn blir nedtonet og antar en mer positiv karakter i hans mor og barn bilder. Slik jeg etter hvert har kommet på innsiden av Nerdrums billedverden, synes hans måte å tematisert kunsten og det kunstnerisk skapende på, å være en farbar vei ut av vår skakkjorte kunsttradisjon og sivilisasjonshistoriske krise.

Den kunstneriske posisjonen Nerdrum her har inntatt, skyldes uten tvil hans historiske forankring. Uten å ha et forhold til fortidens innsikter og problemstillinger, er det ikke lett å overskue samtidens utfordringer. Det er min faste overbevisning at selv om man har en forankring i historien, så er dette ikke en bakstreversk orientering eller posisjon. Tvert imot er fortiden en nødvendig betingelse for å forstå sin samtid.

NOTER:

Forkortelsene JEEH og JÅP i fotnotene står for Jan Erik Ebbestad Hansen og Jan Åke Petterson.

KAP. 1

1. Werner Haftmann, *Painting in the twentieth Century*. Bind 2. London 1980, s.35
2. Ibid, s. 77-80.
3. Ibid, s. 35.
4. JEEH, *Odd Nerdrum og kritikken, Samtiden*. Oslo 1990. s.51.
5. JÅP, *Odd Nerdrum, Historieforteller og selvavslører*, Oslo 1998 s. 24.
6. JEEH, *Fenomenet Odd Nerdrum*. Oslo 1996, s. 81-82.
7. Ibid, s. 63-67.
8. Hans,Skjervheim, *Det liberale dilemma*. Oslo, 1968. *Ideologianalyse, dialektikk, sosiologi*, Oslo 1973.
9. Herbert Marcuse, *Det endimensjonale mennesket*. Oslo 2005.
10. JEEH, *Fenomenet Odd Nerdrum* Oslo 1996, s. 63.
11. Ibid, s. 63.
12. Per Kleiva, *Tre blad frå imperialismens dagbok* 1971, silketrykk. Avbildet i Erik Dæhlin, *Norsk samtidskunst, Billedkunst, skulptur, materialkunst* Oslo 1990, s.134.
13. Ibid, s.137.
14. JEEH, *Fenomenet Odd Nerdrum*, Oslo 1996 s. 63.
15. JÅP, *Historieforteller og selvavslører*, Oslo 1998, kap. 45.
16. JEEH, *Odd Nerdrum og kritikken, Samtiden*, Oslo1990.
17. Odd Nerdrum, *Hva er kitsch?* Oslo 2002, s. 26.
18. Her er det ikke skriftlig belegg, uttalelsen er basert på egne inntrykk i tiden etterpå, da kunstnere og andre fagfolk diskuterte Nerdrums kitschutspill.
19. Erik Mørstad, *Edvard Munchs livsfrise: struktur, kontekst og kritikk*. Blandingskompendium. Del 3 av 3. Norsk billedkunst 1870-1920. UIO, s. 11.
20. Odd Nerdrum, *Kitsch mer enn kunst*. Oslo 2009. Også Nerdrums sitat i side 1. i dette kap.
21. Dag Østerberg, *Det moderne*, Oslo 1999.
22. Steinar Mathisen, *Virkelighetens skjønnhet og skjønnhetens virkelighet*. Oslo 2005, s. 257-299. Også Immanuel Kant, *Kritikk av dømmekraften*, Oslo 1995, innledningen.
23. Immanuel Kant, *Kritikk av dømmekraften*, Oslo 1995, innledningen.
24. Odd Nerdrum, *Kitsch mer enn kunst*. Oslo 2009, s. 46.
25. Dette er min fortolkning på bakgrunn av Nerdrums dystre billedverden. Infr. også JEEH som ser denne dystre billedverden som en eksistensiell angst som peker mot en sivilisasjonskrise.

KAP: 2

1. JEEH, *Fenomenet Odd Nerdrum*, s.81.
2. *Norsk kunstnerleksikon*, bind 3, Einar Sørensen og Inger Hjørdis Uberg, Oslo 1986, s. 27.
3. JEEH, *Fenomenet Odd Nerdrum*, Oslo 1996, s. 82.
4. Arild Haaland med flere, *Odd Nerdrum*. Oslo, ikke datert, s.11.
5. JÅP, *Historieforteller og selvavslører*. Oslo 1998, s.24. Se også kap. 5. Kunstnerfunksjonen
6. JEEH, *Fenomenet Odd Nerdrum*. Oslo 1996, s. 82.
7. Arild Haaland med flere, *Odd Nerdrum*.Oslo, ikke datert, s. 15.
8. JEEH, *Fenomenet Odd Nerdrum*. Oslo 1996, s.117.
9. *Peters korsfestelse* av Caravaggio henger i Cerasi-kapellet i Santa Maria del Popolo i Roma. Gjengitt i Howard Hibbard, *Caravaggio*, 1983, ill. 82, s.133.
10. JEEH, *Fenomenet Odd Nerdrum*. Oslo 1996, s. 126.
11. Ibid, s. 126. JEEH har ikke fotnote på dette sitatet.
12. Motivet befinner seg i Louvre, Paris. Er avbildet i Fritz Novotny, *Painting and sculpture in Europe 1780-1880*. London 1960, ill. 50.
13. Betyr en uønsket tilstand, fremtidig skrekksamfunn, motsatt utopien. *Aschehougs konversasjonsleksikon*, Oslo 1977.

14. JEEH, *Fenomenet Odd Nerdrum*. Oslo 1996, 133.
15. Teodore Roszak, *Person/Planet: The creative Disintegration of industrial Society*. New York, 1978, s. 286.
16. JEEH, *Fenomenet Odd Nerdrum*. Oslo 1996. s.136.
17. F.eks. Mondrians *Composition with red and blue*. Henger i Coll. Felix Witzinger, Indianapolis USA. Avbildet i Werner Haftmann, *Painting in the twentieth Century*, 1980, vol 2, ill. 319.
18. JEEH, *Fenomenet Odd Nerdrum*. Oslo 1996, s. 138.
19. Ragna Stang, *Edvard Munch. Mennesket og kunstneren*. Oslo 1977, s. 34.
20. JEEH, *Fenomenet Odd Nerdrum*. Oslo 1996, s. 140.
21. Bl.a. JEEH i boken *Odd Nerdrum* Oslo 1996 og Richard Vine i boken *Odd Nerdrum, malerier, skisser og tegninger* Oslo 2001, JÅP i *Historieforteller og selvavslører* Oslo 1998.
22. JÅP, *Odd Nerdrum*. Oslo 1988, s. 70.
23. Ibid, s. 71.
24. Ibid, s.72.
25. JÅP, *Odd Nerdrum*. Oslo 1988, s.86.
26. JEEH, *Fenomenet Odd Nerdrum*. Oslo 1996, s.139.
27. Finn Stefanson, *Symbolleksikon*, København 2009, s. 202-203.
28. Motivet er i Rasmus Meyers Samlinger, Bergen. Er avbildet i Arne Eggum, *Edvard Munch. Livsfrisen, fra maleri til grafikk*. Oslo 1990, ill. 270.
29. JÅP, *Historieforteller og selvavslører*. Oslo 1998, s. 124.
30. For eksempel Lars Hertervig's *Fra Tysvær*. Motivet er i Nasjonalgalleriet. Er avbildet i *Norsk Malerkunst*. Oslo 1993, bind 1, s. 327.

KAP. 3

1. *Temaer*, Oslo, udatert, s. 6.
2. Otto Weininger, *Kjønn og karakter*, Oslo 1977.
3. JEEH, *Odd Nerdrum*. Oslo 1991, s.57-64.
4. Motivet befinner seg i Nasjonalgalleriet, Oslo. Avbildet i Arne Eggum, *Edvard Munch, livsfrisen fra maleri til grafikk*. Oslo 1990, ill.246. Se også JÅP, *Historieforteller og selvavslører*, Oslo 1998 s.26.
5. Motivet befinner seg i Louvre i Paris. Avbildet i E.H. Gombrich, *Verdenskunsten*. Oslo 2003, ill. 201. Se også JÅP, *Historieforteller og selvavslører*, Oslo 1998 s.26.
6. J. C. Cooper, *Symboler*, Gøteborg 1984, s. 9.
7. JÅP, *Historieforteller og selvavslører*. Oslo 1998, s. 26.
8. Arne Eggum, *Edvard Munch, livsfrisen fra maleri til grafikk*. Oslo 1990, s. 185-205.
9. JÅP, *Historieforteller og selvavslører*. Oslo 1998, s. 26.
10. *Temaer*. Oslo, udatert, s. 392.
11. JEEH, *Fenomenet Odd Nerdrum*. Oslo 1996, s. 185-187.
12. JEEH, *Fenomenet Odd Nerdrum*. Oslo 1996, s. 161.
13. JÅP, *Odd Nerdrum*. Oslo 1988, s. 72.
14. Maleriet, *Kunstneren som maleriets frelse*. Forsiden av *Kitsch mer enn kunst*. Også Even Hebbe Johnsruds artikkel i *Samtiden* 1990, *Ikke samme krigen*, s.70.
15. *Temaer*. Oslo, udatert, s. 139.
16. J. C. Cooper. *Symboler*. Gøteborg 1984, s. 214-215.
17. Carl G. Jung, *Manniskan och hennes symboler*. London 1964, s. 113.
18. J.C. Cooper. *Symboler*. Gøteborg 1984, s, 214.
19. Ibid, s, 208.
20. Inkarnasjonstanken vil bli mer inngående drøftet i kap. 5, under ”kunstnerfunksjonen.” Også Maria Veie Sandviks masteroppgave *Den tronende Theotokos, et kristnet Isimotiv?* UIO 2005. I oppgavens siste kapittel analyserer hun motivet som henholdsvis et kristnet Isimotiv og inkarnasjonens symbol.
21. Hans Kvalbein, *Inkarnasjonen i kristen teologi*. Store norske leksikon, Oslo 2010.
22. J. C. Cooper, *Symboler*. Gøteborg 1984, s. 110-111.
23. Hans Belting, *Art History after Modernism*. Chicago 2003, s. 116. Også Barbara Vetland, *Kunstens teoretiske selvedstruksjon*, ARR, Idehistorisk tidsskrift, 1991. Jurgen Habermas, *Den falske opphevelsen av kulturen*. s. 11-12 i *Det moderne – et ufullendt prosjekt*. Oslo 1983.
24. Odd Nerdrum, *Kitsch mer enn kunst*. Oslo 2009, s. 176.
25. Ibid, s.28.
26. ”Limbo”, *New Catholic Encyclopedia*, USA 1967. Også Friedrich Pacher, *Christ in Limbo*. 1460, Museum of fine Arts, Budapest.

KAP. 4

1. Infr. Den greske Gaiadyrkelsen, en moder jord variant. Også den greske kjærlighets- og fruktbarhetsgudinnen Afrodite. I Egypt, Isis som ammer Horus. *Aschehougs konversasjonsleksikon*, 1977.
2. Oldtidens mysteriereligioner i det østlige middelhavet var generelt fokusert på mytiske figurer som hadde vært i Hades og kommet tilbake, eller på andre måter eksemplifiserte død og gjenfødelse. *Aschehougs konversasjonsleksikon*, 1977.
3. Kybele, frygisk gudinne for naturen og fruktbarheten, opprinnelig kalt den store gudinne, eller den store mor. Demeter, en av grekernes fornemste gudinner. Hun er en personifikasjonen av moder jord, dvs. jorden som all fruktbarhets kilde. Myten om Demeter og hennes datter Persefone som ble røvet av Pluton og ført til underverdenen, er ledemotivet i de eleusinske mysterier der naturens død og liv symboliserte menneskets skjebne. Hentet fra *Aschehougs konversasjonsleksikon*, Oslo 1974.
4. Maria Veie Sandviks masteroppgave *Den tronende Theotokos, et kristnet Isimotiv?* UIO 2005.
5. Troen på en Gud, motsatt polyteisme. *Aschehougs konversasjonsleksikon*. Oslo 1977.
6. Bente Kilerich og Hjalmar Torp, *Bilder og billedbruk i Bysants*. Oslo 1998, s. 139- 140.
7. I den katolske kirke er Maria gjenstand for æresbevisninger og påkallelse. De troende ber om hennes forbønn, men kirkelelæren tillater ikke tilbedelse eller bønn til henne. Hun hylles med fremsigelse av Ave Maria. (*Aschehougs konversasjonsleksikon*.) Også Maria Hodegetria-ikoner, hun som viser vei. Kiilrich & Torp, s. 138.
8. Kirkemøtet i Efesos 431 tilla Maria betegnelsen "Guds mor". Kilerich og Torp *Bilder og billedbruk i Bysants* Oslo 1998, s. 139.
9. Hans Kvalbein, *Inkarnasjonen i kristen teologi*. Store norske leksikon, Oslo 2010.
10. Odd Nerdrum, *Kitsch mer enn kunst*, s. 34-69. Arild Haaland m.fl. *Odd Nerdrum*.
11. Odd Nerdrum, *Kitsch mer enn kunst*. Oslo 2009, s.52.
12. H.W. Janson, *Verdens kunsthistorie*. Oslo 1977, s. 195. Bind 1.
13. Kiilerich og Torp, *Bilder og billedbruk i Bysants*, Oslo 1998, s. 22.
14. Ibid. Eks. *Maria med barnet*, Koimesis-kirken, Nikea, etter 843. Apsismosaikk. Avbildet i Kilerich og Torp, s.163.
15. Ibid. s. 38.
16. JEEH, *Fenomenet Odd Nerdrum*. Oslo 1996, s. 138. Sitat: "Jeg søker de formene som uttrykker det bestandige. Ikonmaleriet er et eksempel på en kunst som er beslektet med dette. Ikonene har sine egne symboler, men det er ikke det som interesserer meg. Bakenfor symbolene fornemmer jeg en orden som har noe med selve kilden å gjøre. I ikonmaleriet finnes også den tidløse roen."
17. Jacques Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York 1955. I forlengelsen av den kristne inkarnasjonstanken kan man tenke seg et kunstsyn basert på figurasjonen. Et slikt perspektiv finner vi nettopp hos Maritain. Hele boken.
18. Odd Nerdrum, *Kitsch mer enn kunst*. Oslo 2009, s. 52
19. H.W. Jansson, *Verdens kunsthistorie*. Oslo 1977, Bind 2, s. 138-139.
20. E.H. Gombrich, *Verdenskunsten*. Oslo 2003, s. 315-323.
21. Odd Nerdrum, *Kitsch mer enn kunst*. Oslo 2009, s. 47. Sitat: "Jeg var i Roma en gang, sammen med en nær venn av meg, Joseph Grimeland. Jeg var ung og deprimert. Jeg ville be, og da gikk jeg et annet sted, der det var en ubehjelpelig stygg Madonna. Jeg ba der...men Grimeland kom etter meg. "Hva i helvete driver du med?" spurte han. "Holder du på å bli kristen for oss? Kom tilbake til St. Theresa." Men verket var for vidunderlig – da ville man jo bedt til Bernini i stedet for min elskede Gud. Man må be til en miserabel Madonna for å få en åpning til himmelen."
22. De er en forutsetning bl.a. p.g.a. vektleggingen på det menneskelige.
23. Bo Lindwall, *Barockens epok* Stockholm MCMLXVIII, s. 167-201.
24. Odd Nerdrum, *Kitsch mer enn kunst*. Oslo 2009, s. 37.
25. Ibid, s. 37.
26. H.W. Janson, *Verdenskunsten*. Oslo 1978, bind 2, s. 291-295.
27. Bl.a. p.g.a. reformasjonens nedtoning av kirkeutsmykning. "Maria er ikke nærværende i hverdagen i et protestantisk land, og skal vi møte hende, må vi opsøge kirkernes og museernes kunstværker. Vi konfronteres kun med den aktive Mariadyrkelse på ferierejser til de katolske lande, hvor vi på en gang facineres og frastødes av den folkelige religiøsitet og dens uttrykk. Sitat fra Vivi Jensens katalogforord "En fattig jomfru sad i løn – noget om en legende." Katalogen er fra en utstilling på Koldinghus i Danmark 1999, med tittel "Jomfru Maria".
28. H.W Janson, *Verdenskunsten*. Oslo 1978, bind 2, s. 289-290.
29. Odd Nerdrum, *Kitsch mer enn kunst*. Oslo 2009, s. 69.

30. Edward Lucie Smith, *Symbolist Art*. London 1979. Hele boken. Også *Aschehougs konversasjonsleksikon*, Oslo 1977.
31. Eks. Halvdan Egedius maleri *Lørdagskveld*. Motivet er i Nasjonalgalleriet. Er avbildet i *Norsk malerkunst*. Oslo 1993, Bind 1, s. 488.
32. Eks. Munchs maleri *Skrik*. Motivet er i Nasjonalgalleriet. Er avbildet i Arne Eggum *Edvard Munch, livsfrisen fra maleri til grafikk*. Oslo 1990, Ill.293.
33. Bo Lindwall, *Barockens epok*. Stockholm MCMLXVIII, s. 201-235.
34. Odd Nerdrum, *Kitsch mer enn kunst*. Oslo 2009, s. 58.
35. JEEH, *Odd Nerdrum og kritikken*. Samtiden 1990.
36. Hans Robert Jauss, *Modernismens litterære prosess från Rousseau till Adorno*, s. 94-132, i *Postmoderne tider*, Finland 1986. Jurgen Habermas, *Det moderne – et ufullendt prosjekt*. Samtiden, Oslo 1983. Eleanor Heartney, *ARTnews* jan. 1986: *Apocalyptic Visions, Arcadian dreams* s. 93: "Postmodernism, it is said, turns the past into pastiche. Nowhere is that clearer than in this art that deals with history as a series of infinitely rearrangeable episodes."(artikkelen handler bl.a. om den italienske transavantgarden.)
37. Jean-Francois Lyotard, *Viden og det postmoderne samfund*, Århus 1982, s.7, Mario Perniola, *Blændværker*, Århus 1982. Jean Baudrillard, *Amerika*, Danmark 1987.

KAP. 5

1. Erwin Panofsky, *Billedkunst og billedtolkning*. Odense 1983, s. 26-55.
2. JEEH, *Fenomenet Odd Nerdrum*. Oslo 1996, s. 82.
3. Erwin Panofsky, *Billedkunst og billedtolking*, Odense 1983 s. 29
4. Ibid.s. 29
5. Ibid. s. 29
6. Paul Grøtvedt, *Moderniteten og postmodernismen*. Oslo 1987, Kap. Sivilisasjonskritikken, s. 52-89.
7. Erwin Panofsky, *Billedkunst og billedtolking*. Odense 1983, s. 36
8. Odd Nerdrum, *Kitsch mer enn kunst*. Oslo 2009 s. 54.
9. Jürgen Habermas, *Det moderne – et ufullendt prosjekt*, Samtiden, nr.2 1983, s.2.
10. Jürgen Habermas, *Det moderne - et ufullendt prosjekt*, Samtiden, nr 2, 1983, hele artikkelen.
11. Jurgen Habermas, *Det moderne – et ufullendt prosjekt*, Samtiden, nr 2, 1983, hele artikkelen.
12. Michael Podro, *The critical Historians of Art*. London 1982, s. 209-217.
13. Hans Belting, *Art History after Modernism*. Chicago 2003. s.116-125 og s. 148-160.
14. Odd Nerdrum, *Kitsch mer enn kunst*. Oslo 2009. s. 49.
15. Michael Podro, *The critical historians of art*. London 1982, s. 1- 17
16. Odd Nerdrum, *Kitsch mer enn kunst*. Oslo 2009, s. 41
17. Leonardo da Vinci, *Traktaten om maleriet*. Kompendium Kunsth. Inst.
18. Hans Kvalbein, *Inkarnasjon i kristen teologi*. Store norske leksikon. 2010.
19. F. eks. Kandinskys nonfigurative maleri som skal uttrykke en direkte åndelighet. *Study for composition VII*. Motivet er i Felix Klee, Bern. Er avbildet i Werner Haftmann *Painting in the Twentieth Century*. London 1980, ill.303. Ibid, s. 126-129.
20. Odd Nerdrum, *Kitsch mer enn kunst*. Oslo 2009, s.40.
21. Hans Kvalbein, *Inkarnasjon i kristen teologi*. Store norske leksikon Oslo 2010..
22. Alina Patru, *Die kommunikative Dimension des Symbols*. Berlin 2007.
23. Rahner, Karl, *The Theology of the Symbol*. 1974.
24. Trygve Mettinger, *The Veto on Images and the aniconic God in ancient Israel*, Stockholm 1979. Joseph Gutman, *The second Commandment and the Images in Judaism., USA 1961*. Barbara Vetland, *Ikonoklasme og billedforbud*, UKS 1994. Jnfr. også Bibelens billedforbud i andre Mosebok. Både kristendommen, jødedom og islam har Det gamle testamentet som forutsetning.
25. Bente Kiilerich og Hjalmar Torp, *Bilder og billedbruk i Bysants*. Oslo 1998, s. 157-167.

LITTERATURLISTE:

- Adorno, Th. W.: *-og det æstetisk moderne*. Århus 1985.
- Arvidsson, Bengt: *Bildstrid Bildbruk Bildlära*. Lund 1987.
- Aschehoughs konversasjonsleksikon*, Oslo 1971.
- Baudrillard, Jean: *Amerika*. Danmark 1987.
- Bauman, Zygmunt: *Moderniteten og holocaust*. Oslo 1999.
- Belting, Hans: *Art History after Modernism*. Chicago, 2003.
- Belting, Hans: *Bild und Kult.. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*". München, 1991.
- Bilde, Per: *Verdensreligionernes hovedverker: Den gresk-romerske verden*.
- Bjerg, Svend: *Synets teologi*. København 1999.
- Boehm, Gottfried: *Læren om billedforbudet*. Terskel, nr. 7, 1992.
- Cooper, J. C.: *Symboler, en oppslagsbok*. Gøteborg 1984
- Danto, C. Arthur: *Kunstens avslutning*. Oslo 2006.
- Derrida, Jacques: *Sannheten i maleriet*. Oslo 2994.
- Dæhlin, Erik: *Norsk samtidskunst, Billedkunst, Skulptur, Materialkunst*, Oslo 1990.
- Eggum, Arne: *Edvard Munch. Livsfrisen fra maleri til grafikk*. Oslo 1990.
- Favrholdt, David: *Æstetik og filosofi, seks essays*. København 2000.
- Gardner, Helen: *Art through the Ages*. 2005.
- Greenberg, Clement: *Avantgarde og kitsch*. Komp. UIO.
- Gutman, Joseph: *The second Commandment and the Image in Judaism*. USA 1961.
- Grøtvedt, Paul: *Moderniteten og post-modernismen*. Et essay om kunst og tenkning. Oslo, 1987.
- Habermas, Jürgen: *Det moderne - et ufullendt prosjekt*. Samtiden nr.2, 1983.
- Habermas, Jürgen: *Samtalens fornuft*. Danmark 1987.
- Haftmann, Werner: *Painting in the twentieth Century*. Vol 2. 1980.
- Hansen, Jan Erik Ebbestad: *Mesterverk: Odd Nerdrums kanon*. Oslo, 2002.
- Hansen, Jan Erik Ebbestad: *Fenomenet Odd Nerdrum*. Oslo 1996.
- Hansen, Jan Erik Ebbestad: *Odd Nerdrum*. 1992. Oslo, 1991.
- Hansen, Jan Erik Ebbestad: *Nerdrum, paintings*. Oslo 1995.

- Hansen, Jan Erik Ebbestad: *Odd Nerdrum og kritikken*. Tidsskriftet Samtiden, Oslo 1989.
- Heartney, Eleanor: *Apocalyptic Visions, Arcadian Dreams*. ARTnews jan.1986.
- Hegel, G.W.: *Innledning til estetikken*. Oslo 1986.
- Hibbard, Howard: *Caravaggio*. 1983.
- Holly, Michael Ann: *Panofsky and the Foundations of Art History*. USA 1984.
- Haaland, Arild med flere: *Odd Nerdrum, bilder*. Oslo 1995.
- Janson, H.W.: *Verdens kunsthistorie*. Bind 1,2,3. Oslo 1977.
- Jensen-Krause, Esbern: *Nomadefilosofi*. Århus 1983.
- Johnsrud, Even Hebbe: *Ikke samme krigen*. Samtiden 1990.
- Jovic, Irena: *Nerdrumskolen i norsk samtidskunst*. Hovedoppgave UIO, 2005.
- Jung, Carl G.: *Människan och hennes symboler*. Helsingborg 1984.
- Kant, Immanuel: *Kritikk av dømmekraften*. Oslo 1995.
- Kilerich, Bente, Torp, Hjalmar: *Bilder og billedbruk i Bysants*. Oslo 1998.
- Koefoed, Holger: *Lars Hertervig. Lysets maler*. Oslo 1982.
- Krauss, Rosalind E: *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. Oslo 2002.
- Lindwall, Bo: *Barockens epok*. Stockholm, MCMLXVIII.
- Luci-Smith, Edvard: *Symbolist Art*. London 1979.
- Larson, Kay: *Odd Nerdrum*. New York Magazine 5. okt.1985.
- Lynton, Norbert: *The Story of modern Art*. London 1989.
- Lyotard, Jean-Francois: *Viden og det postmoderne samfund*. Århus 1982.
- Løfgren, Mikael, Molander Anders: *Postmoderna tider*. Finland 1986.
- Løvås, Ingjerd: *Maleren Nerdrum*. Hovedoppgave UIO, 2002.
- Malmanger, Magne: *Kunsten og det skjønne. Vesterlandsk estetik og kunstteori fra Homer til Hegel*. Oslo 2000.
- Marcuse, Herbert: *Det endimensjonale mennesket*. 2005.
- Maritain, Jacques: *Creative Intuition in Art and Poetry*. New York, 1955.
- Maritain, Jacques: *Kunstnerens ansvar*. Oslo 1961.
- Mathisen, Steinar: *Virkelighetens skjønnhet, skjønnhetens virkelighet*. Oslo, 2005.

- Mettinger, Trygve: *The Veto on Images and the aniconic God in Ancient Israel*. Stockholm 1979.
- Minten, Eva: *Odd Nerdrum: En norsk anakronism, målninger från 80-tallet i ikonografisk belysning*". Hovedoppgave, Stockholm 1990.
- Murray, Peter and Linda: *The Art of the Renaissance*. New York 1989.
- Mørstad, Erik: *Edvard Munchs livsfrise: struktur, kontekst og kritikk*. Komp. UIO. *Nature and Its Symbols*. Los Angeles, 2003.
- Nerdrum, Odd med flere: *Kitsch mer enn kunst*. Oslo, 2009.
- Nerdrum, Odd med flere: *Hva er kitsch*. Oslo, 2002.
- Norsk kunstnerleksikon*. Bind 3. Oslo 1986.
- Norges malerkunst*. Bind 1 og 2. Oslo 1993.
- Panofsky, Erwin: *Idea. A Concept in Art Theory*. Berlin 1960.
- Panofsky, Erwin: *Billedkunst og billedtolkning*.. Odense, 1983.
- Panofsky, Erwin: *Meaning in the visual Arts*. England 1970.
- Patru, Alina: *Die kommunikative Dimension des Symbols*. Berlin 2007.
- Paz, Octavio: *Avantgardens solnedgang*. Oslo 1993.
- Paulsson, Gregor: *Konstens vädshistoria, Renässansen*. Lund 1977.
- Paulsson, Gregor: *Konstens världshistoria, Från barocken till nutiden*. Lund 1987.
- Perniola, Mario: *Blændverker*. Århus 1982.
- Petterson, Jan Åke: *Odd Nerdrum*, Oslo, 1988.
- Petterson, Jan Åke: *Odd Nerdrum. Historieforteller og selvavslører*.. Oslo, 1998.
- Podro, Michael: *The critical Historians of Art*.. New Haven and London, 1982.
- Rahner, Karl: *The Theology og the Symbol*. 1974.
- Read, Herbert: *Moderne malerkunst, fra impresjonismen til i dag*. England 1959.
- Read, Herbert: *The Philosophy of modern Art*. England 1982
- Roskill, Mark: *What is Art History?* London 1989.
- Roszak, Theodore: *Person/Planet: The creative Disintegration of Industrial Society*. New York 1978.
- Ruin, Hans: *I konstens brännspegel*. Lund 1949.
- Sandvik, Maria Veie: *Den tronende Theotokos, et kristnet Isismotiv?* Masteroppgave UIO 2005.

- Schapiro, Meyer: *Modern konst, 1800-talet och 1900-talet*. Stockholm 1981.
- Schiller, Friedrich: *Om det ophøjede*. København 1952.
- Skirbekk, Sigurd: *Ideologi, myte og tro ved slutten av et århundre*. Oslo 1999.
- Skjervheim, Hans: *Det liberale dilemma*. Oslo 1968.
- Skjervheim, Hans: *Ideologianalyse, dialektikk, sosiologi*. Oslo 1973.
- Stang, Ragna: *Edvard Munch. Mennesket og kunstneren*. Oslo 1977.
- Stefanson, Finn: *Symbolleksikon*. København 2009.
- Symbols and Allegories in Art*. Los Angeles, 2005.
- Temaer*. Malerier, tegninger, grafikk og skulptur. Press forlag.
- Vetland, Barbara: *Ikonoklasme og billedforbud*. UKS-nytt 1994.
- Vetland, Barbara: *Kunstens teoretiske selvdestruksjon*. ARR, Idehistorisk tidsskrift, 1991, nr 4.
- Vinci da, Leonardo: *Traktaten om maleriet*. Kompendium Kunsth. Inst.
- Vine, Richard: *Odd Nerdrum. Malerier, skisser og tegninger*. Oslo 2001.
- Wakefield, Newille: *Postmodernism: the Twilight of the Real*. USA 1990.
- Weininger, Otto: *Kjønn og karakter*. Oslo 1977.
- Ørum, Tania: *De eksperimenterende tresserne – kunst i en opbrudstid*, København 2009.
- Aadnanes, Per M: *Frå moderne vantru til ny religiøsitet*. Tano A.S. 1988.

BILLEDKATALOG:

1. *Fengslene åpnes*, 1976 137 x 180 cm. Kullskisse.
2. *Trygd*, 1973. 168 x 308 cm. Olje på lerret.
3. *Mordet på Andreas Baader*, 1977-78. 270 x 339 cm. Olje på lerret.
4. *Flyktninger på havet*, 1979-80. 510 x 337 cm. Olje på lerret.
5. *Sommerdag*, 1982. 150 x 225 cm. Olje på lerret.
6. *Mann i forlatt landskap*, 1983-84. 122 x 165 cm. Olje på lerret.
7. *Jernloven*, 1983-84. 210 x 272 cm. Olje på lerret.
8. *Solen vender tilbake*, 1986. 106 x 157 cm. Olje på lerret.
9. *Selvportrett med halvlukkede øyne*, 1991 – 93. 110 x 100 cm. Olje på lerret.
10. *Isola*, 1987. 65 x 82 cm. Olje på lerret.
11. *Idiota*, 1990. 173 x 166 cm. Olje på lerret.
12. *Sovende tvillinger*, 1987. 249 x 245 cm. Olje på lerret.
13. *Sole morte*, 1987. 205,5 x 226 cm. Olje på lerret.
14. *Sangere*, 1987-88. 194 x 246 cm. Olje på lerret.
15. *Morgengry*, 1990. 194 x 284,6 cm. Olje på lerret.
16. *Døende par*, 1993. 245,5 x 273,5 cm. Olje på lerret.
17. *Hermafroditt*, 1965-81. 146 x 100 cm. Olje på lerret.
18. *Gravid kvinne*, 1977. 143 x 92 cm. Olje på lerret.
19. *Ettårsdagen*, 1978-79. 160 x 112 cm. Olje på lerret.
20. *Kvinne med barn*, 1978. 70 x 120 cm. Olje på lerret.
21. *Hvilende*, 1983. 122 x 91 cm. Olje på lerret.
22. *Moren*, 1985-94. 151 x 175 cm. Olje på lerret.
23. *Kvinne med melk*, 1988-93. 235 x 210 cm. Olje på lerret.
24. *Byttehandel*, 1995-96. 180 x 210 cm. Olje på lerret.
25. *Mann med såkorn*, 1886-92. 133,5 x 111 cm. Olje på lerret.
26. *Selvportrett som maleriets frelser*, 1997. 205,7 x 255,9 cm. Olje på lerret.
27. *Spedbarn*, 1994. 85 x 58 cm. Olje på lerret.
28. *Tvillinger ved havet*, 1999. 203,2 x 180,3 cm. Olje på lerret.
29. *Gravid kvinne med følge*, 1999. 190,5 x 170 cm.
30. *Ammetåke*, 1999. 180,3 x 204,4 cm. Olje på lerret.
31. *Mor med stav*, udatert. 130 x 103 cm. Olje på lerret.
32. *Tvillinger ved havet*, 1999. 203,2 x 180,3 cm. Olje på lerret.

33. *Frivillig*, udatert. 81,3 x 77,5 cm. Olje på lerret.
34. *Summit*, 2000. 140 x 120 cm. Olje på lerret.
35. *Limbo*, udatert. 275 x 207 cm. Olje på lerret.
36. *Brennende mann*, udatert. 260 x 205 cm. Olje på lerret.
37. *Lille brud*, udatert. 58 x 70 cm. Olje på lerret.
38. *Sengen*, udatert. 195 x 286 cm. Olje på lerret.
39. *Selvportrett i rommet*, udatert. 75 x 110 cm. Olje på lerret.